EESTI KUNST

VOLDEMAR VAGA

MAG. PHIL.

KÕRGEMA KUNSTIKOOLI „PALLAS" KUNSTIAJALOO LEKTOR

EESTI KUNST

KUNSTIDE AJALUGU EESTIS KESKAJAST MEIE PÄEVINI



KIRJASTUS OSAÜHING „LOODUS"

TARTU TALLINN

2
Bibliotheca
Universitatis
Tartuensis
1940: 0241
164195
B - 911

K. Mattieseni trükikoda o.-ü., Tartu, 1940.

EESSÕNA.

Käesoleva teose koostamisel tegi autor endale ülesandeks anda täielik ülevaade sellest, mis Eestis on loodud kujutavate kunstide ja kunstkäsitöö alal, alates XIII sajandist meie päevini. Eesti kunstina mõistetakse siin niisiis õieti k u n s t i E e s t i s. Seejuures on ometigi pearõhk pandud eesti kunstile selle sõna kõige otsesemas tähenduses, s. t. eesti rahvusest meistrite poolt loodud teoseile. Ühtlasi on püütud tõmmata eraldav piirjoon mitte-eestlaste poolt loodud kunsti ehk nn. balti kunsti ja eesti meistrite loomingu vahel. Mõistagi on sellise piirjoone tõmbamine raske; see võib vahest tunduda koguni kunstlikuna ja segavana, kuid on ometigi paratamatu.

Balti kunsti ajaloo jälgimisel on mõnevõrra silmas peetud ka Läti ala mälestisi ja meistreid. Eriti keskaja kunsti käsitlusel osutus täitsa vältimatuks vaadelda Vana-Liivi ala tervikuna. Vastasel korral oleks võinud käsitus keskaja kunstist meie maal jääda vildakuks, selle arengujooned koguni täitsa arusaamatuks; ulatub ju näiteks Riia Toomkiriku eeskuju tekitav mõju kaugele Eesti alale.

Eesti kunsti vaatlusel tundus autorile eriti tähtsana panna suurt rõhku teoste stiili analüüsile ja püüda selgitada võimalikult üksikasjaliselt meie kunsti sidemeid välismaaga. On ju arusaadav, et eesti kunsti avaldused ei ole kuidagi täiel määral mõistetavad, kui ei omata selget käsitust eesti kunsti suhetest teiste maade kunstiloominguga ja kui ei ole ülevaadet nendest impulssidest ning mõjustusist, mis meie kunst on saanud Lääne- ja Ida-Euroopast. Ainult võrreldes meie kunstnikkude töid teiste maade kunstiga saame selgitada, mis on meie meistrite loomingus omapärast ja millised on meie kunsti rahvuslikud erijooned.

V. V.

I PEATÜKK.

BALTI KUNST.

KESKAEG.

Kui sakslased XII sajandi lõpul alustasid Baltimaa vallutamist ja kristianiseerimist, tõid nad enesega kaasa Lääne-Euroopa kultuurivormid, mis olid täitsa erinevad maa pärisrahvaste — liivlaste, eestlaste ja lätlaste kultuurist. Nii algab sakslaste tulekuga Baltimaale sootuks uus periood. See läänekultuur ei saanud siiski täies ulatuses mõjule pääseda, sest orjastatud pärisrahvad ei suutnud ega tahtnudki seda omaks võtta. Keskaja kultuur, keskaja kunst Baltimail on niisiis vallutajate hõreda kihi poolt loodud ja esmajoones nendele määratud kunst, see on asumaade kunst, millel polnud ulatuslikku kandepinda maa elanikkonna keskel. Sellise kandepinna puudumine näib olevat üks põhjustest, miks Vana-Liivi kunst ei moodusta mingit täitsa kindlailmelist ja ühtlast tervikut. Ühtluse puuduses on oletatavasti süüdi aga vahest ka see, et Baltimaal ei olnud keskajal tsentraalset, autoriteetset võimu: piiskopid olid teravas vastuolus orduga, linnad tülitsesid nii orduga kui ka piiskoppidega. Balti kunsti mitmekesisus on lõpuks võib-olla tingitud ka asjaolust, et siia rändas sisse sakslasi väga mitmesugustest Saksa provintsidest.

Kuid ühtluse puudumine ei tähenda siiski mitte tingimata igasuguse omapära puudumist. Eriti väiksemates ehitistes (maakirikutes) võib konstateerida teatavat omapära, vahest veel suuremal määral aga linnuste arhitektuuris (nimelt hilisel keskajal). Ja kui Baltikumi arhitektuur tervikuna ei moodusta ühtlast, eriilmelist koolkonda, siis võib vahest ometigi rääkida k o o l k o n d a d e s t; nii on mõned suuremad ehitised (näit. Riia Toomkirik) arvatavasti eeskujuks olnud teiste väiksemate ehitiste püstitamisel, samuti tekib mõnes keskuses (näit. Tallinnas) rida ehitisi, mis moodustavad stiililt omaette grupi. Kõige terviklikum on aga linnuste arhi-

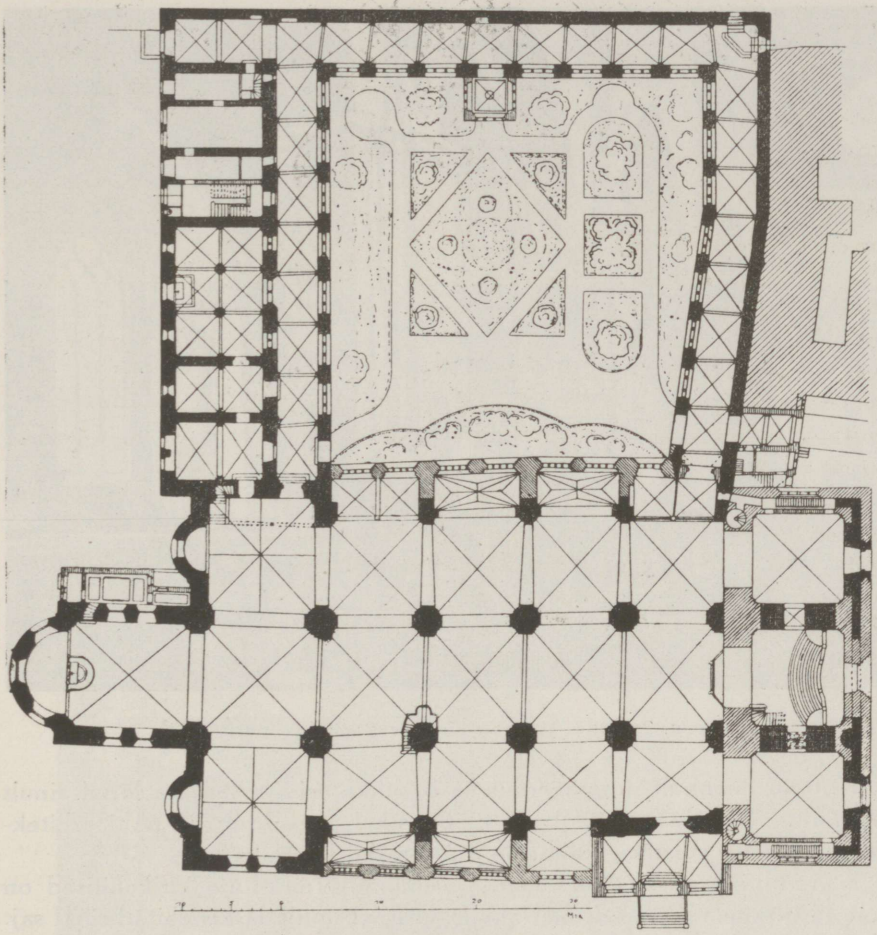
tektuur, mis ju nii tihedasti oli sõltuv kohalikest oludest. Ja kui lõpuks heita ülevaatlik pilk kõigele, mis loodud Baltikumis arhitektuuri alal keskajal, siis võib selle üldilmes konstateerida mõningaid ühiseid jooni. Balti ehituskunsti karakteriseerivad kõigepealt suur kainus ja lihtsus, selles on ilmne teatav püüd eraldada end väliismaailmast. See lihtsus on väga suurel määral tingitud kliimast, talve karmusest ja pikkusest; Lääne-Euroopa kerge, õhuline dünaamiline gootika ei oleks siin kuidagi mõeldav. Kliima karmus ei soodustanud ka monumentaalplastika tekkimist. Kindlasti on aga balti kunsti rangus ja lihtsus tingitud ka vallutajate ja maa peremeeste mentaliteedist ning hingelaadist. Vana-Liivi kunstis väljendub ilmsesti nende julgete, tahtejõuliste, kainelt mõtlevate ja karmide kolonisaatorite maitse. Kui balti ehituskunst puht-esteetilisest vaatepunktist ei paku alati palju, mõjub see siiski tihti oma imposantse suurejoonelisusega: Riia Toomkirik ja ristikäik on suuremaid sellelaadilisi kavatisi ja Oleviste kiriku torn võistleb kõrguselt suuremate Saksamaa tornidega.

Balti kunst oli alul sõltuv peamiselt Vestfaalist ja Reinimaast; hiljemini omas ka Preisi tooniandvat tähtsust, maali ja skulptuuri alal ka Lüübek. Kuid nagu juba tähendatud, on Baltikum saanud impulsse peaaegu kõigist Saksa provintsidest. Saksa mõju ei olnud siiski keskajal kaugeltki ainuüksi domineeriv. Vanemas kindlusarhitektuuris on arvatavasti teatavat osa mänginud ka Taani eeskujud, kuna kiviplastikas on tugevaid jälgi jätnud Rootsi (Ojamaa) meistrid. Mis puutub Ojamaa mõjusse arhitektuuris, siis ei ole selle mõju ulatus veel vastuvaidlematult kindlaks tehtud.

Lõpuks tekib ka küsimus, millist osa võisid mängida balti keskaja kunstis maa põlised elanikud — liivlased, eestlased ja lätlased. Nende osa on olnud peamiselt passiivne — nad on andnud lihtsaid tööjõude. Ometigi ei ole kahtlust, et keskajal ka pärisrahva hulgast võrsus juhtivaid meistreid, näiteks linnades, kus valitses suurem vabadus. Vähemalt eestlaste, kunstiliselt nii haruldaselt andeka rahva puhul võib seda kindlasti oletada. Kuid omandanud parema sotsiaalse seisundi, need üksikud jõud saksastusid ja mingit erilist eestipärast ilmet nad meie maa kunstile ei suutnud anda.

ARHITEKTUUR.

Saksa ekspansiooni algus Baltikumis langeb ühte ajaga, mil Saksamaal romaani stiil taanduma hakkas nn. üleminekustiili ees. Selles stiilis ehitati ka vanemad keskaja ehitised Baltikumis (Riia Toomkiriku idaosa, Valjala kirik jt.). XIII saj. teisel poolel oli Saksamaal lõplikult läbi löönud gootika ja valdav enamik Balti kirikuid ning linnuseid on ehitatud gooti stiilis. Tähtsamaid probleeme balti kirikliku ehituskunsti uurimisel



Joon. 1. Riia Toomkiriku põhiplaan.

on küsimus, mil määral siin oli levinud basiilika ja mil määral kodakiriku tüüp. Kodakiriku tüübi laenasid sakslased Lääne-Prantsusmaalt; see levis eriti hoogsalt Vestfaalis ja Hessenis XIII sajandil. Kui aga XIII sajandi keskel Põhja-Prantsusmaal olid valminud (või valmimas) grandioossed basiilika skeemis teostatud katedraalid, tekkis ka Saksamaal püüd imiteerida neid suurepäraseid katedraale-basiilikaid. Saksa meistrid hakkavad rändama Prantsusmaale õppima ning töötama ja Põhja-Prantsuse stiil levib peaaegu üle kogu Saksamaa. Kodakirik kaotab Saksamaal populaarsuse ja taandub peaaegu igal pool basiilika ees. Kuid ainult ajutiselt. XIV saj. teisel poolel hakkab prantsuse mõju vaibuma ja käsikäes sellega omandab kodakirik uuesti eluõiguse. Hilisgooti ajastul hak-



Joon. 2. Riia Toomkiriku sisevaade ida poole.

kab see tüüp täielikult domineerima ja basiilika esineb keskaja lõpul ainult erandlikult. Võistlus nende kahe tüübi vahel peegeldub ka balti arhitektuuris, kuid selle võistluse käiku on väga raske kindlaks teha.

K i r i k l i k a r h i t e k t u u r. Vanimad Vana-Liivi kirikehitised on Holme ja Ikškile (saksa keeles Üxküll) kirikud, mille laskis ehitada XII saj. lõpul liivlaste apostel Meinhard. H o l m e kirikust on säilinud alusmüürid. See oli väike ühelöövine kirik, mille pikihoone koosnes kahest võlvikust; koor oli niisama lai kui pikihoone. Ka I k š k i l e kirik on varemeis; need varemed pärinevad aga tõenäoselt XIII sajandist, mil kirik ümber ehitati.

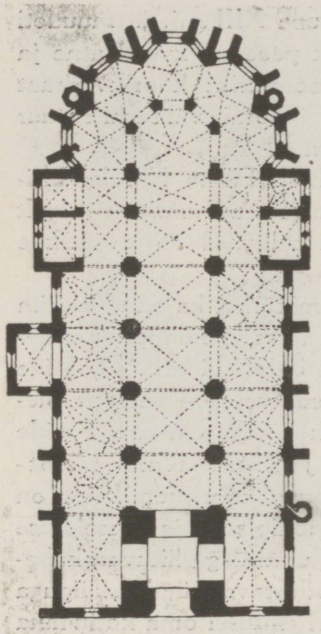
Tervena säilinud kiriklikest monumentaalehitisist on vanim, ühtlasi kõige imposantsem R i i a T o o m k i r i k. Nagu teised Riia keskaegsed kirikud, nii on ka Toomkirik telliskivist. Selle ehituslugu on seni lõplikult selgitamata. Riia Toomkirikut hakati ehitama XIII saj. alguses piiskop Alberti ajal. Kiriku vanemad osad on koor ja põiklöövi, mille põhiplaani rajamisel on eeskujuks olnud Saksi basiilikad (joon. 1). Koor läheneb kvadraadile ja omab ümmargust apsiidi; umbes niisama kõrged, kuid väiksemad apsiidid on ka põiklöövi idaküljel (tahv. I). Selles idaosas esineb



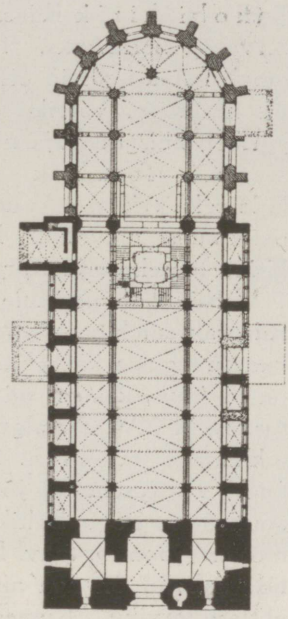
Riia Toomkiriku vaade idast.



Riia Peetri kiriku vaade idast.



Joon. 3. Riia Peetri kiriku põhiplaan.



Joon. 4. Tartu Toomkiriku põhiplaan.

veel ümmarkaar. Kuid kirikut ei ehitatud basiilikana valmis. Oletatavasti veel enne kui jõuti võlvida koor ja põiklöövi, muudeti esialgset kavatsust ja kiriku pikihoone ehitust jätkati kodakiriku skeemis — kõik kolm löövi asetati ühise katuse alla. See esialgse plaani muutmine ei võinud toimuda enne a. 1250, sest koori võlvides on detaile, mis Saksamaal ei esine enne XIII saj. keskpaika. XIII saj. teisel poolel ehitati niisiis kogu hoone valmis kodakirikuna. Umbes samal ajal tekkisid ka kiriku lõunaküljele imposantne ristikäik ja kapiitlisaal. Sellisel kujul püsis kirik umbes ühe sajandi. Hiljemalt XIV saj. lõpul teostus teadmata põhjustel uus ümberehitus: kiriku pikihoone ehitati ümber basiilikaks, talle anti kuju, mis on püsinud meie päevini. Nüüd ehitati ka massiivne läänetorn, mille barokkvormides tipp pärineb XVII sajandist; lõuna- ja põhjaküljel olevad kabelid ehitati XV sajandil. Nagu välisarhitektuur, nii on ka sisearhitektuur Riia Toomkirikul võrdlemisi lihtne; võlve toetavad massiivsed ristikujulise läbilõikega piilarid (joon. 2). Olgu veel tähendatud, et Riia Toomkirik on ainuke balti keskaegne sakraalehitis, mis omab põiklöövi.

On selge, et see imposantne hoone, kogu Vana-Liivimaa pealinna tähtsaim kirik-ehitis ei jätnud mõju avaldamata teiste sakraalehitiste loomisel. Otseselt ja peaaegu täielikult on Riia Toomkirikust sõltuv väike

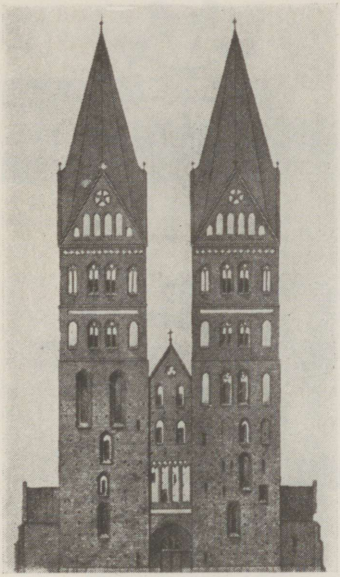
Jakobi kirik Riias. See ehitati ka kodakirikuna XIII saj. ja muudeti XIV saj. basiilikaks. Põhiplaanilt on Jakobi kirik peaaegu kvadraatne ja omab samasuguseid ristikujulisi piilareid nagu Toomkirik; koorikvadraat on kesklöövi võlviku suurune ega oma apsiidi. Torni välisarhitektuur pärineb hilisgooti ajastust, torni tipp baroki ajastust.

Riia Toomkirik on arvatavasti eeskujuks olnud Pärnu Nikolai kirikule selle esialgsel kujul ja samuti Nõo kirikule; mõlemad omavad nimelt ristikujulisi piilareid. Riia Toomkirikust osaliselt sõltuvad on ka Ikškile kiriku taasehitis ja Karja kirik Saaremaal.

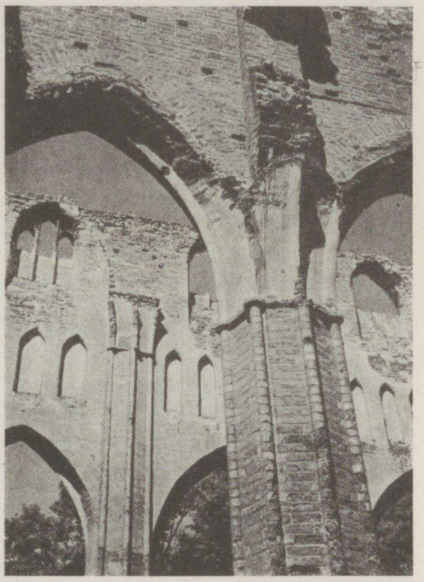
Riia Toomkirikule lähenes oma esialgselt vormikõnelt ka teine suurim Riia sakraalehitis — Peetri kirik. Sellest esialgsest hoonest pärinevad praeguses kirikehitises kuus ristikujulist läänepoolset piilarit. Lahtine on küsimus, kas see oli kodakirik või basiilika; tõenäosem on viimane oletus. Kuid XV saj. alguses otsustati see vana kirik ümber ehitada. Tööde juhatajaks kutsuti a. 1408 Rostock'i meister Johann Rumeschottel. Rumeschottel jõudis valmis ehitada ainult uue kooriruumi, mis on ainulaadne kogu Baltikumis nii oma ilu kui ka põhiplaani ja ülesehituse mõttes (joon. 3, tahv. II). Koor omab ümbriskäiku, millega liituvad kabelid; kabelid on aga ainult vähe sügavad ja moodustavad ümbriskäiguga ühtlase terviku. Rumeschottel jäljendas selle koori ehitusel oma kodulinna Rostock'i Maarja kiriku eeskuju. Kahjuks jäi aga Peetri kiriku pikihoone ümberehitus teostamata ja XV saj. keskel liideti see väiksemate muudatuste teel uue kooriga. Igatahes võlviti pikihoone uuesti, kusjuures külglöövides rakendati tähtvõlve. Torn teostati XVII saj. suurepärastes barokkvormide Rupert Bindenschu plaanide järgi.

Teistest Läti ala kirikutest tuleks mainida veel Valmiera (Volmari) ja Cesis'e (Võnnu) kirikuid. Need olid alul arvatavasti kodakirikud, kuid ehitati hiljemini (umbes a. 1400) uuesti basiilikatena. Mis puutub Läti ala maakirikutesse, siis on neid väga vähe esialgsel kujul säilinud; suuremal määral leidub keskaegseid osi Tervete (Terweten), Rauna (Ronneburg), Kuldiga (Goldingen), Dobele (Doblen) ja Aizpute (Hasenpoth) kirikuis.

Eesti ala telliskiviehitistest oli kõige tähtsam Tartu Toomkirik (joon. 4), millest on säilinud ainult varemed (kooriruum on XIX saj. alguses ümber ehitatud ülikooli raamatukogu jaoks). Oma esialgsel kujul ületas see monumentaalsuselt ja suursugususelt isegi Riia Toomkiriku, kõigepealt juba sellega, et ta omas (ainukese kirikhoonena Baltikumis) kaht torni (joon. 5); samuti oli Tartu Toomkiriku sisearhitektuur elegantsem, ruumimõju haaravam. Ka Tartu Toomkiriku puhul on oletatud, et see esialgsel kujul ehitati XIII saj. kodakirikuna; kindlaid tõendusi selleks ei ole. Praeguse basilikaalse pikihoone ehitust alustati arvatavasti XIV saj. lõpul; see on kolmelöövine ja omab põhja- ja lõunaküljel kabelitelööve.



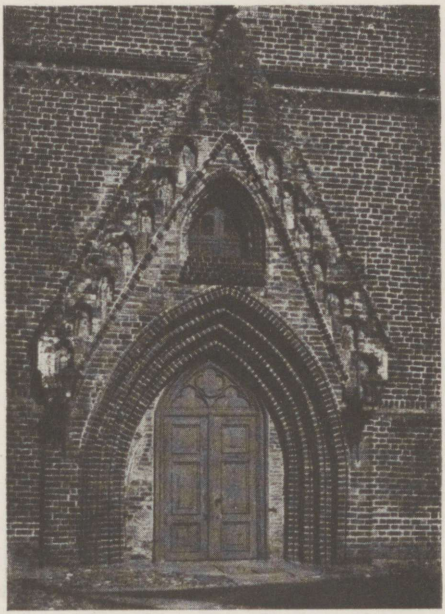
Joon. 5. Tartu Toomkiriku lääne fassaad (rekonstruktsioon).



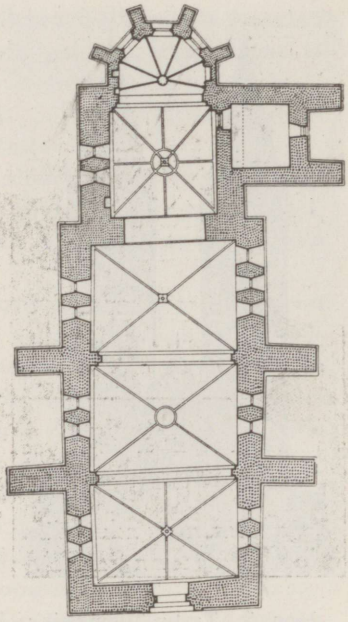
Joon. 6. Osa Tartu Toomkiriku varemeist (vaade kesklöövi).

Eeskujuks oli Tartu Toomkirikule tõenäoselt Danzigi Maarja kiriku pikihoone sellisena, nagu see püsis enne XIV saj. alustatud ümberehitust. Muide Danzigi Maarja kirik oli omakorda sõltuv Pelplini tsistertslaste kirikust Preisis. XV saj. teisel poolel tekkis Tartu Toomkiriku suurepärane ümbriskäiguga koor, mis vastandina pikihoonele on ehitatud kodakiriku skeemis; eeskujuks on olnud Lõuna-Saksa ehitised. Nagu pikihoones, nii on ka kooris piilarid kaheksatahulised (joon. 6). XV saj. omandasid oma praeguse kuju ka vägevad läänetornid, milledest tänini on säilinud üksnes alumine osa. Tartu Toomkirik lähenes oma põhiplaanilt ja ülesehituselt kõige rohkem Lääne-Euroopa suurtele gooti ehitistele. Selle põhiplaan omab klassikaliste gooti ehitiste kuju — külglöövide võlvikud on kaks korda väiksemad pealöövi võlvikutest; selline põhiplaan on võrdlemisi erandlik Baltikumis — tavaliselt on pea- ja külglöövide laiuse vahe väga väike. Klassikalise gootika ehitisi meenutab ka pseudotrifooriumi motiiv (joon. 6).

Väga huvitav ja teatavas mõttes ainulaadne kogu Baltikumis on teine Tartu keskaegne kirik — kolmelöövine Jaani kirik, mis ehitati XIV saj. alguses. Ka selle puhul on oletatud, et ta oli alul kodakirik ja muudeti hiljemini (XIV saj. lõpul?) basiilikaks. Selle kesklöövi võlvid on hävinud, külglöövide võlvid on varustatud mõigasroietega. Nagu Tallinna



Joon. 7. Tartu Jaani kiriku lääne-portaal.



Joon. 8. Valjala kiriku põhiplaan.

suuril kirikuil, nii on ka sel võlvitugedeks neljatahulised massiivsed piilarid. Tartu Jaani kiriku huvitavam osa on tema skulpturaalsed kaunistised — portaalil, tornil ja peasimsil. Jaani kiriku portaal oma niššidesse asetatud figuuridega on Prantsuse ja Lääne-Saksa suurte portaalide lihtsustatud ja redutseeritud jäljend (joon. 7). Teised Tartu keskaegsed kirikud — ülikooli praeguse peahoone kohal olnud Maarja kirik, tsistertslaste nunnaklooster ja frantsisklaste ning dominiiklaste kloostrid on jäljetult hävinud.

Kõik senimainitud Läti ja Eesti ala kirikud olid peamiselt telliskiviehitised (välja arvatud mõned üksikud paekivist osad). See materjal tingis nende suure sõltuvuse Põhja-Saksa telliskiviarhitektuurist. P õ h j a - E e s t i s tarvitati materjalina eranditult ainult paasi ja nende kirikute ilme on seetõttu võib-olla veidi omapärasem, kuigi teisest küljest on oletatud, et nende vormikõne on laenatud telliskiviarhitektuurist. Paekivi-ala vanemad ehitised on säilinud Saare- ja Läänemaal. Need Saare-Lääne kirikud on ü h e l ö ö v i s e d ja omavad kahest või ka kolmest võlvikust koosnevat pikihoonet (joon. 8); kooriruum on enamikul neist väiksem kui pikihoone võlvikud (joon. 9), mõnes aga ka pikihoone laiune ja kõrgune. Võlvid on enamasti varustatud roietega (tahv. III). Mis puutub tornidesse, siis pärineb osa neist veel keskajast, osa aga on ehitatud XIX sajandil.



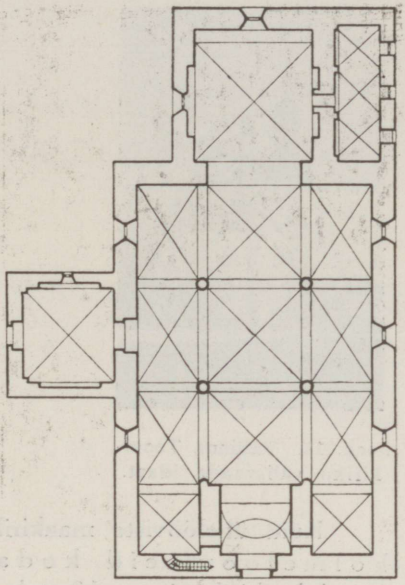
Valjala kiriku sisevaade ida poole.



Ambla kiriku sisevaade lääne poole.



Joon. 9. Muhu kiriku välisvaade.

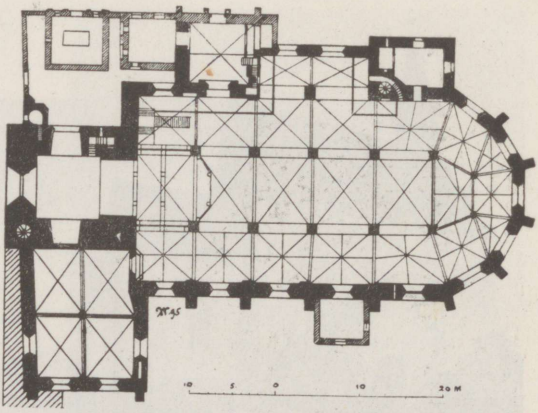


Joon. 10. Ambla kiriku põhiplaan.

Kõige vanem Saare-Lääne kirikuist on V a l j a l a kirik, mille ehitust võiks asetada XIII saj. keskele (joon. 8, tahv. III). Valjala kiriku huvitavam osa on portaal, mis on teostatud üleminekustiili vormides. See on ümmarakaareline ja omab tüvesevõrusid. Mõni aastakümme noorem on Ridala kirik, kus tüvesevõrudega portaal on juba kergelt teravakaareline, ja Haapsalu lossikirik. Veidi hiljem (siiski arvatavasti veel enne a. 1343) on ehitatud kirikud Muhus (joon. 9), Pöides, Pühas, Kihelkonnas, Karjas, (need kõik Saare- ja Muhumaal), Hanilas, Kirblas, Martnas, Märjamaal, Kullamaal, Mihklis (kõik Läänemaal). Need kõik on ehitatud juba gooti stiilis. Kaarma kirik omandas oma praeguse kahelöövise kuju arvatavasti XV saj. alguses teostatud ümberehituse ajal. Saaremaa kirikute puhul võiks esile tõsta veel seda, et mõned neist (Karja, Kaarma, Kihelkonna) on ehitatud kindluskirikutena. Ühelööviseid kirikuid leidub ka Eesti teistes osades; mainida võiks kirikuid Järva-Jaanis, Järva-Madises, Kuusalus (XIX saj. laiendatud), Kolga-Jaanis. Terve rida ühelööviseid kirikuid on kaotanud pikihoone võlvid (Karuse, Lääne-Nigula, Pühalepa, Keina, Kose, Lüganuse); viimati-mainitud kirik on huvitav ses mõttes, et ta omab (nagu Risti kirikki) ümmargust torni, mis on ehitatud Mecklenburgi tornide eeskujul. Rida kirikuid on XIX saj. lammutatud ja täiesti uuel kujul üles ehitatud (Rapla, Juuru, Hageri jt.). Keskaja ühelöövistest k a b e l i t e s t on kõige paremini säilinud Saha kabel Harjumaal.



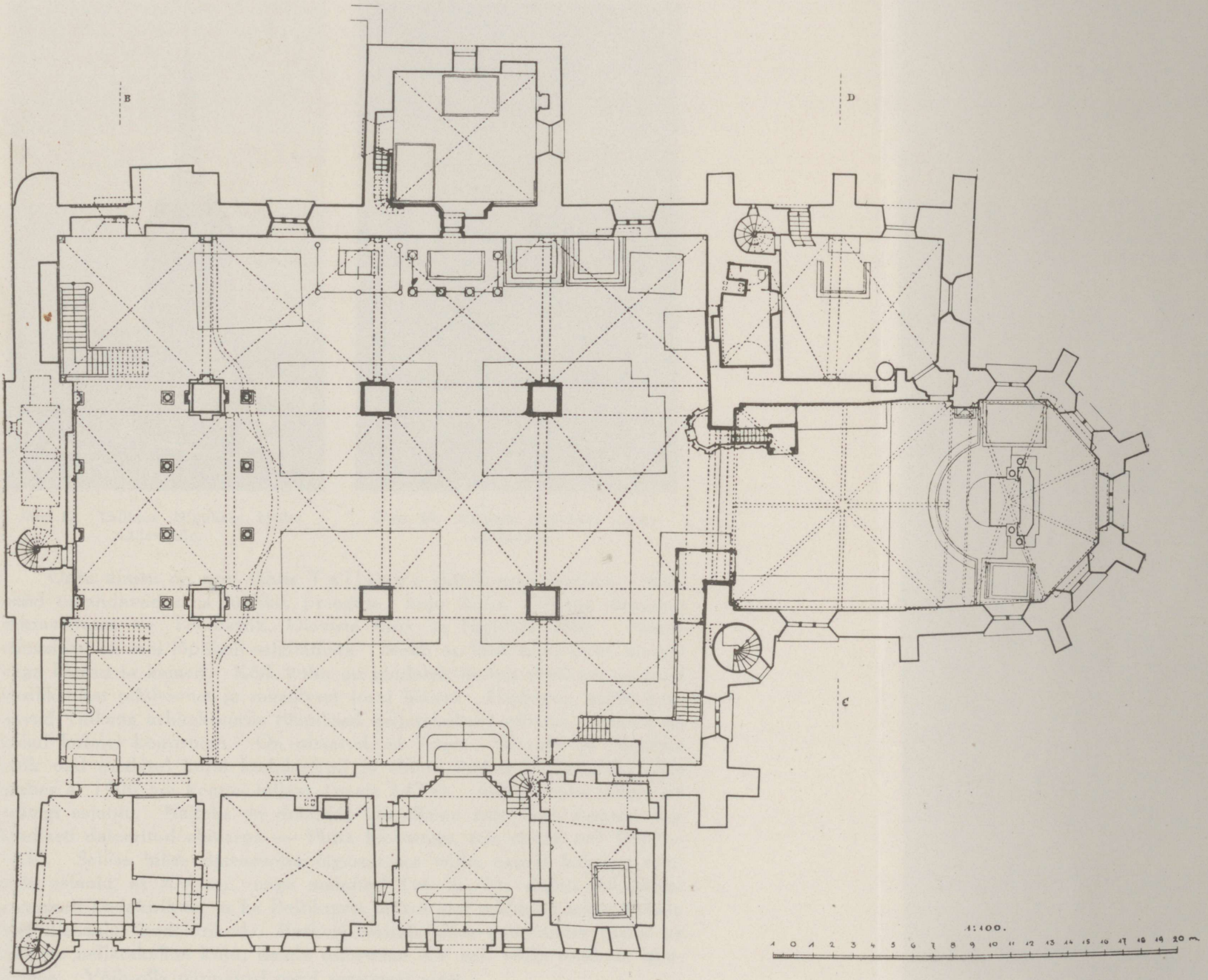
Joon. 11. Tallinna Toomkiriku välisvaade idast.



Joon. 12. Tallinna Niguliste kiriku põhiplaan.

Kuid ühelööviste maakirikute kõrval kerkib juba vanemal ajal ka kolmelööviseid kodakirikuid. Vanim neist näib olevat Ambla kirik (joon. 10, tahv. IV), mis ehitati umbes a. 1270 ja mille skulpturaalsed kaunistised (kapiteelidel) on Rootsi (Ojamaa) meistri töö. Veidi hiljem (umbes 1280—1290) ehitati Koeru kirik, kus samuti olid kaastegevad Ojamaa raidurid. Ka Pilistvere kiriku (ehit. umbes a. 1300) skulptuurid tunnistavad Ojamaa mõjust. Muide, ka kõigi kolme mainitud kiriku arhitektuuri puhul on oletatud, et see on sõltuv Ojamaast. Kõik need kirikud omavad tugedena ümmargusi piilareid (Pilistveres on need XVIII saj. muudetud neljatahulisteks). Samasse ümmarguste piilaritega kodakirikute gruppi kuuluvad veel Türi, Peetri ja Väike-Maarja, mis ehitati tunduvalt hiljem — XIV saj. lõpul. Lõuna-Eesti maakirikute hulgas on ka üks ristikujuliste piilaritega kodakirik, nimelt Nõo kirik, mis, nagu mainitud (vt. lk. 12), on sõltuv Riia Toomkirikust. Terve rida Lõuna-Eesti kodakirikuid on hiljemini ümber ehitatud (näit. Suure-Jaanis, Paistus, Palamusel) ja praegu ei saa kindlaks teha, milline oli nende piilarite vorm. Mainida tuleks lõpuks, et ainuke basiilikakujuline maakirik Eesti alal on Urvaste kirik, mis aga ka on tugevasti ümber ehitatud.

XIV saj. keskel asetleidnud sündmused moodustavad tähtsa murrangupunkti meie maa ajaloos ja nimelt ka kunstide arengu ajaloos. 1343. a. mässu tagajärjel müüs Taani kuningas Harju- ja Virumaa ordule. Ordu saab nüüd tähtsaimaks võimuks Baltikumi põhjaosas ja hakkab energiliselt uut korda looma mässu läbi kannatanud maal; senise pehme Taani režiimi, mis oli maa jätnud vasallide omavoli tallermaaks, asendab ordu oma range administratsiooniga. Ka kunstis algab nüüd uue, hoogsa tegevuse periood.



Tallinna Toomkiriku põhiplaan.



Joon 13. Tallinna Niguliste kiriku välisvaade.



Joon. 14. Tallinna Niguliste kiriku sisevaade.

Ordu ajastu on eriti tähtis T a l l i n n a ehituskunsti ajaloos. Alles nüüd omandavad oma lõpliku, praeguse kuju kolm Tallinna suuremat sakraalehitist — Toomkirik, Oleviste kirik ja Niguliste kirik. Nende ehituslugu on seni lõplikult selgitamata. Stiililt on kõik need kolm hoonet väga lihtsad ja kained. Kõik kolm on pindalalt umbes võrdsed, omavad basilikaalset pikihoonet ja massiivset torni läänes. Pikihoone võlve kannavad Tallinna arhitektuurile tüüpilised neljatahulised piilarid. Erinev on kõigil kolmel kooriruum. On oletatud, et Toom-, Oleviste ja Niguliste kirik olid esialgsel kujul kodakirikud ja ehitati ümber basiilikateks alles umbes a. 1400 või koguni hiljem (peale 1433). Selle kasuks räägib nii mõnigi asjaolu. Näiteks on detailide vormikõne neis väga sarnane ühe kindlasti dateeritud ehitisega — Pirita kloostriga, mis ehitati a-il 1407—1436. Sellise hilise dateerimise õigustatuses võiks vahest kahtlust tekitada asjaolu, et XV saj., nagu mainitud (vt. lk. 9), ehitati Saksamaal peamiselt kodakirikuid ja ka Baltikumis on tol ajal tekkinud teiste ehitiste seas ülekaalus kodakirikud. Raskusi tekitab hilise dateerimise puhul ka piilarite neljatahuline kuju; nende esinemine XV saj. võiks tunduda küsitavana. Võib-olla pärinevad need vanemast ajast.

T o o m k i r i k u (joon. 11, tahv. V ja VI) vanem osa on polügonaalse lõpmikuga kooriruum, mis pärineb XIII sajandist. Pikihoone läheneb põhiplaanilt kvadraadile; kuus piilarit kannavad selle lihtsaid servjoonvõlve. Nagu Vestfaali kirikuis, on siingi kõik kolm löövi peaaegu ühelaiused. Lõunaküljel on rida juurdeehitisi. Torni barokne ülaosa valmis a. 1778.

N i g u l i s t e k i r i k (joon. 12, 13 ja 14) on nagu Toomkirikki kaetud servjoonvõlvidega. Koor on polügonaalne ja omab ümbriskäiku. Torni lõunaküljel on nn. Antoniuse kabel, mille võlve toetab üks kaheksatahuline piilar. Torni tipp on samuti barokiaja töö, see valmis a. 1695 (vanades vormides uuendatud a. 1898).

O l e v i s t e k i r i k u (joon. 15, tahv. VII ja VIII) löövide pikihoones on löövide laiuse vahe veel väiksem kui Toomkirikus. Vastandina Toom- ja Niguliste kirikule on Oleviste kirikus pealööv kaetud tähtvõlvidega. Kiriku ilusaim osa on kolmelöövine, kodakiriku-kujuline polügonaalse lõpmikuga koor, mis on kaetud tähtvõlvidega. Võlvid toetuvad saledatele kaheksatahulistele piilaritele. Oleviste koor, mis valmis umbes a. 1400, on ilusaim ja pidulikem keskaja ruum Eestis. Kooriga liitub lõunas rikkaliku välisarhitektuuriga Maarja kabel (tuntud rohkem Breemenlaste kabeli nime all), mis valmis a. 1523. Väga tähelepanuväärne on ka Oleviste kiriku torn, mis on kõrgeim Baltikumis (125 m) (joon. 26).

Neljas Tallinna keskaegne kirik, P ü h a v a i m u k i r i k, on tunduvalt väiksem eelmisest kolmest. Ta on kahelöövine ja omab samasuguseid neljatahulisi piilareid nagu teised kirikud. Ehitatud on ta XIV s. keskel. Pühavaimu kiriku torn on väike ja kaheksatahuline.

Tallinna arhitektuurist on sõltuvad mõned maakirikud, nimelt kolmelöövise kodakirikuna ehitatud Kadrina kirik ja kahelöövised kirikud Keilas ja Ristil. Kõik need kirikud omavad tugedena neljatahulisi piilareid.

Ordu mõjuvõimu kasvamisega käis käsikäes ordu arhitektuuristiili levik. Nimelt oli Preisi ordu aladel juba XIII saj. lõpul kujunema hakanud erilise ilmega ordustiil, mille tähtsaim mälestis on Marienburgi linnuse remter. Seda stiili iseloomustavad kaheksatahulised piilarid, täht- ja võrkvõlvide eelistamine ja vormikäsitluse kaine selgus ja pregnants. See ordustiil hakkab XIV saj. teisel poolel ka Baltikumis levima. Ordustiili tüüpilisim näide on ülalkirjeldatud Oleviste kiriku koor, siis end. saksa kirik (praegune ap.-õigeusu peakirik) Narvas, mis ehitati XV saj. kodakiriku skeemis (joon. 16), Kuressaare lossi kabel jt. Kaheksatahulisi piilareid omavad ka mõned kodakiriku-kujulised maakirikud Põhja-Eestis, nimelt Haljalas ja Viru-Jaagupis. Tähtvõlvid esinevad Eesti alal basiilikatüübilises Pärnu Nikolai kirikus ja Puhja kiriku kooris; Pärnu kirik ehitati, nagu mainitud (vt. lk. 12), Riia Toomkiriku eeskujul arvatavasti juba XIII sajandil ja võlviti uuesti XVI saj. alguses. Üsna keskaja lõpust



Tallinna Toomkiriku sisevaade ida poole.



Tallinna Oleviste kiriku sisevaade (lõuna-külglöövist kooriruumi).



Joon. 15. Tallinna Oleviste kiriku välisvaade.

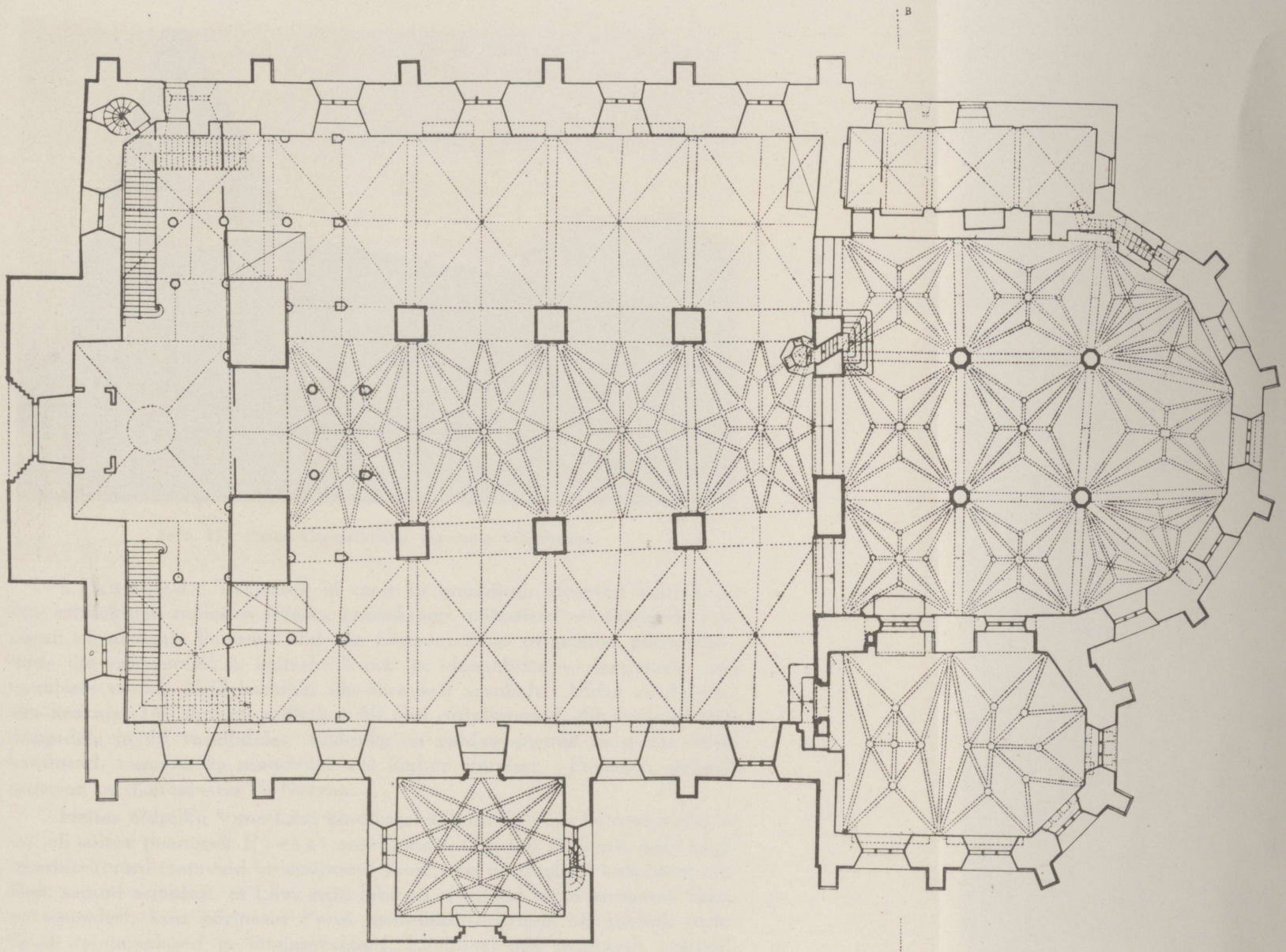
(XVI saj. algusest) pärinevad ka Riia Jaani kiriku võrkvõlvid. Gooti arhitektuuri lõppjärku Eestis tähistavad kaks ühelöövist maakirikut, nimelt Jõhvi ja Pärnu-Jaagupi kirik (a. 1531). Läti alal elasid gooti traditsioonid edasi XVI saj. teise pooleni ja ulatuvad erandlikult isegi XVII sajandisse.

Keskajal kerkis Baltikumis ka arvukalt suurejoonelisi kloosterehitisi, millede kavatis tõenäoselt osaliselt sõltus linnuste arhitektuurist. Kahjuks on aga kloosterehitised sajandite hävitustöö all kõige rohkem kannatanud. Läti ala tähtsaim, Daugavgriva (Dünamünde) klooster on jäljetult hävinud, samuti Eesti ala kloostrid Tartus ja Rakveres; Kärkna kloostrist on säilinud ainult üksikuid müüriosi. Eesti alal on siiski veel kloostreid, milledest on säilinud ulatuslikumaid varemete osi ja üksikuid ruume ümber-

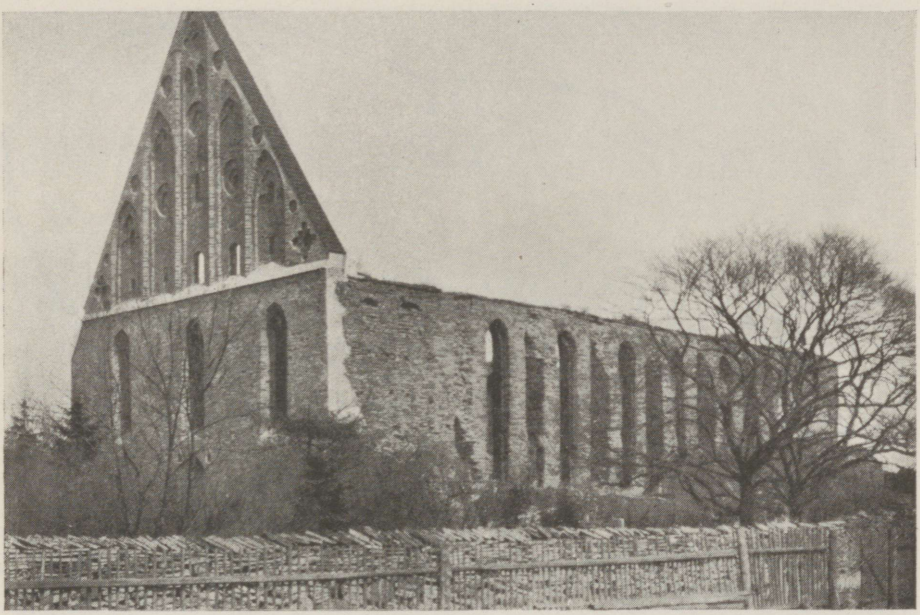


Joon. 16. Ap.-õigeusu peakiriku (end. saksa kiriku) sisevaade Narvas.

ehitatud ning moonutatud kujul. Esmajoones tuleks siin mainida Birgitta ordu kloostrit Piritat, mis ehitati a-il 1407—1436 (joon. 17); eeskujuks oli osalt emaklooster Vadstenas. Pirita kloostrikirikust on säilinud neli seina imposantse läänefassaadiga. See oli avar sirge koorilõpmikuga kodakirik, mille võlve kandsid kaheksatahulised piilarid. Tallinna dominiiklaste Püha Katariina kloostrist Vene tänaval on säilinud mõningaid väiksemaid ruume, kirikust enesest portaalid ja osa müüristikust. Tsistertslaste Püha Miikaeli kloostri (Nunna tänaval) kahelöövine kirik, mille võlve toetasid kaheksatahulised piilarid, on säilinud ümberehitatud kujul (praegune ap.-õigeusu Issanda Muutmise kirik); ka teistest ruumidest on säilinud osi, mis võimaldavad umbkaudu rekonstrueerida kloostrikavatise esialgse kuju. Mõlemad Tallinna kloostrikompleksid kuuluvad hilisesse keskaega. Kõige paremini on keskaegseist kloostreist säilinud tsistertslaste klooster Padises, mis ehitati XIV saj. ja laiendati XV sajandil. Padise kloostrikirik, mille võlvid on terved, on ühelöövine ja omab krüpti, koor on pikihoonega ühelaiune ja ühekõrgune. Padise kloostrikiriku kirdenurgal kerkib samasugune *échauguette*-torn, nagu see esineb Tallinna linnuses (vt. lk. 24).



Tallinna Oleviste kiriku põhiplaan.

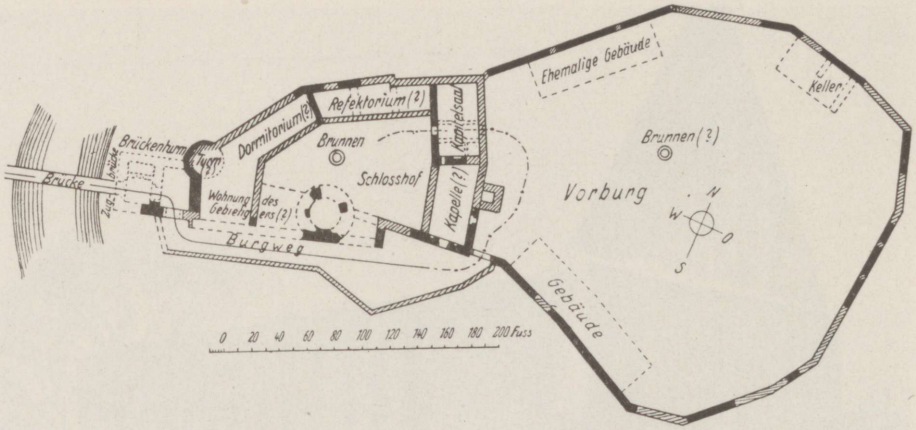


Joon. 17. Pirita kloostrikiriku varemete välisvaade.

L i n n u s e d. Tähtsuselt ja osalt ka omapäralt ületavad balti kirikliku arhitektuuri mälestisi sõjalise arhitektuuri mälestised — linnused. Baltikum oli asumaa, linnused olid siin hädavajalikud orjastatud päriselanikkude üle valitsemisel ja kaitseks lõuna- ja idanaabrite — leedulaste ning venelaste vastu. Neid kerkibki siin äärmiselt arvukalt. Üldse oli Baltikumis keskajal 140 linnust, milledest 60 olid ordulinnused, 40 kuulusid piiskoppidele ja 40 vasallidele. Kahjuks on valdav enamik neist kas täitsa hävitatud, varemeteks muudetud või ümber ehitatud. Paremini säilinud linnused on Kuressaares ja Narvas.

Heites üldpilku Vana-Liivi kindlusarhitektuurile võib konstateerida, et see oli sõltuv peamiselt P r e i s i eeskujudest. Ometigi ei puudu balti kindlusarhitektuuril teatavaid omapäraseid jooni, mis on tingitud kohalikest oludest, samuti asjaolust, et Liivi ordu liikmed ei tulnud mitte samadest Saksa provintsidest, kust pärinesid Preisi ordurüütlid: Preisis oli enamik orduvendi reinimaalased ja lõunasakslased, Liivimaal aga peamiselt vestfaallased ja alamsaksilased.

Nagu teistes Saksa provintsides, nii kujutas ka Preisi varajane linnus ebareeglipärast hoonetegruppi; linnus koosnes ümmargusest või omavoliliselt murtud joontega keskhoovist, mida ümbritsesid juhuslikult asetatud majad. Kogu selle hoonete kompleksi kohal kerkis kõrge peatorn



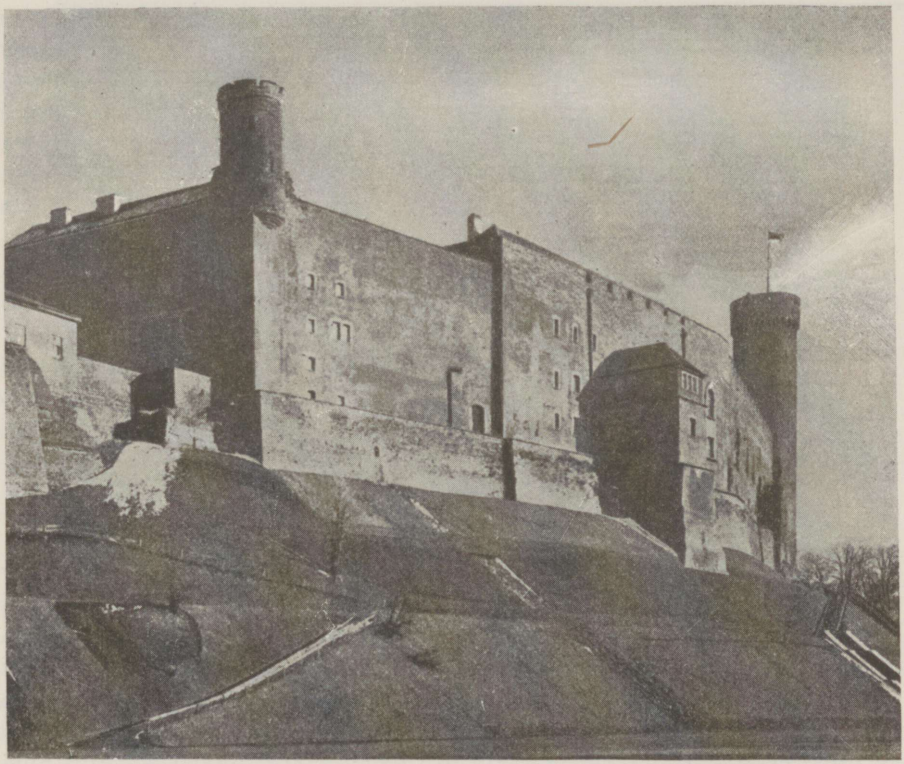
Joon. 18. Rezekne linnuse põhiplaan Lätis.

(Bergfried). Kuid XIII saj. teisel poolel, ja nimelt vana-rooma täisnurkselt teostatud kindlusehitiste — kastellide — eeskujul tekkis Preisis uus reeglipärane linnusetüüp, mis ei esine peale Preisi- ja Liivimaa kuski mujal: linnus koosneb neljast tiivast, mis täisnurkselt ümbritsevad sisehoovi (vrd. joon. 22). Väiksemates linnustes puudus mõni hoonetiib, selle asemel oli lihtne müür. Bergfried ei esine alati. Seda lossi või konvendi (k a s t e l l i) hoonet ümbritses tavaliselt suurem müüridega piiratud eelkindlus; viimaseid võis olla ka mitu (vrd. joon. 20). Säärane reeglipärane tüüp lööb Preisis lõplikult läbi umbes a. 1270. Ka hiljem võis muidugi juhtuda, et terrääni iseärasuste tõttu oldi sunnitud kõrvale kalduma täisnurksest tiibade asetamisest, kuid kastelli iseloom jäi igal juhul püsima.

Selle reeglipärase kastellitüübi laenab Vana-Liivi Preisist, kuid lõplikult lööb see siin läbi tunduvalt hiljem, kui selle sünnimaal, ja see ei esine siin alati nii järjekindlalt väljakujundatuna kui seal.

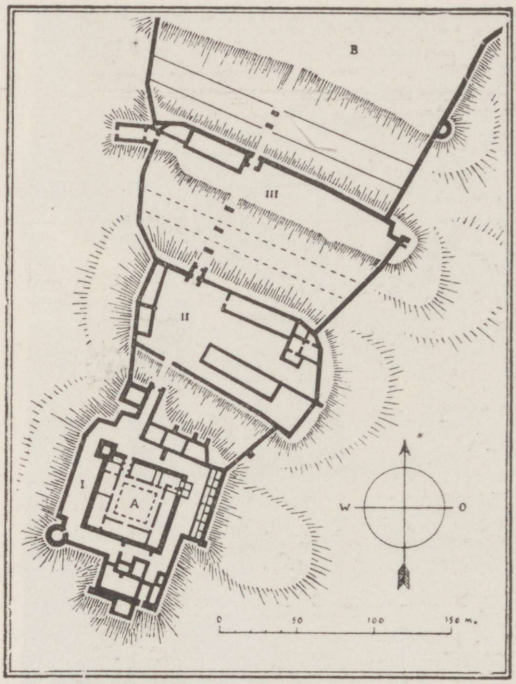
Vanemad linnused Baltikumis on H o l m e ja I k š k i l e linnus Lätis, mille Meinhard laskis ehitada pärast a. 1185 Ojamaalt kutsutud meistritel. Mõlemad linnused, mis praegu on hävinud, olid mõõtmeilt väikesed; nendest Ikškile tuumiku moodustas üks suur torn. XIII saj., paralleelselt maa vallutamisega, kerkib nüüd igal pool seesuguseid ebareeglipäraseid linnusekavatisi, milledest oli jutt alguses. Tihti ehitatakse need vanade maalinnade asukohale. Tüüpiline selline varajane linnus on näiteks R ē z e k n e (Rositten) Läti alal, mis tekkis XIII saj. keskel. Hooned ümbritsevad täitsa ebareeglipärase kujuga hoovi, lõunaküljel kerkib suur ümmargune peatorn; idas on avar eelkindlus (joon. 18).

Enamik neid varajasi linnuseid ei ole säilitanud oma esialgset kuju, vaid on hiljemini, XIV saj. täienduste ja ümberehituste teel lähendatud



Joon. 19. Tallinna Toompea lossi vaade loodest.

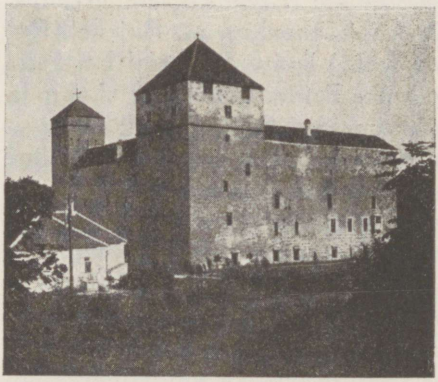
reeglipärasele kastellitüübile. Selliste varasemate kavatiste ümberehitustena esinevad Krimulda (Kremon), Koknese (Kokenhusen), Rujene (Rujen), Valmiera (Wolmar) ja Sigulda (Segewold) linnus Läti alal; Eesti alal kuuluvad sääraste ümberehitatud linnuste hulka Paide, Tallinna, Rakvere ja Narva linnus — kui nimetada ainult tähtsamaid. Paide pikliku põhiplaaniga linnus on varemeis; tervena on säilinud imposantne kaheksatahuline torn, mille eeskujuks on Preisi XIV saj. tornid, nimelt Strasburgi ja Rhedeni tornid. Narva linnus ehitati esialgsel kujul taanlaste poolt; see koosnes neljast müürist, mille vastu olid püstitatud mõned hooned; ühes nurgas kerkis neljatahuline torn. Ordu ajal, pärast a. 1346, ehitati linnus ümber kastelli skeemis ja kõrgendati torni. Narva linnuse välisilme on võrdlemisi hästi säilinud. Võib-olla oli ka Rakvere linnuse esialgne kavatis sarnane Narva omaga. Pärast a. 1346 teostus ka siin ümberkujundamine uues vaimus, kusjuures hoone varustati nurgatornidega Preisi Rhedeni ja Marienwerderi linnuse eeskujul. Ulatuslikum kõigist mainituist oli



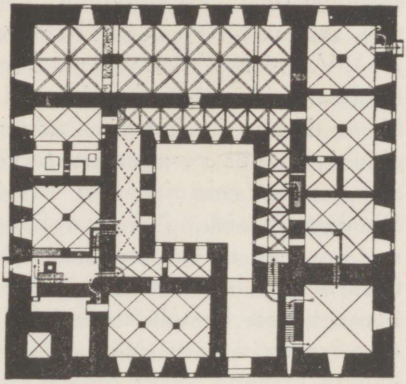
Joon. 20. Viljandi linnuse põhiplaan.

Tallinna linnus — Toompea loss, kus samuti taaniaegseid vanu ehitiseosi osalt kasutades ehitati XIV saj. ordu kastell. Hoone on ebareeglipärase, trapetsikujulise põhiplaaniga. Avara eelkindluse müürid varustati nurkades tornidega, milledest tänini on säilinud kolm. Suurim neist tornidest, XIV saj. lõpul ehitatud Pikk Hermann, on meie ajani püsinud Tallinna linnapildi ühe markantsema tähisena. Väga huvitav on ka linnuse loodenurgal ärklina kerkiv *échauguette*-torn (joon. 19).

Kuid XIV saj. kerkib arvukalt ka uusi võimsaid reeglipärases kastelli skeemis teostatud linnuseid. Läti ala ordulinnustest võiks mainida Riia, Cēsise ja Tervete linnust, Eesti alal linnuseid Põltsamaal ja Viljandis. Viljandi linnus on eriti huvioma eelkindluste tõttu (joon. 20): üks eelkindlus (I) ümbritseb vahetult konvendihoonet (A) kõigist neljast küljest, sellele järgnevad põhjas veel



Joon. 21. Kuressaare linnuse välisvaade.

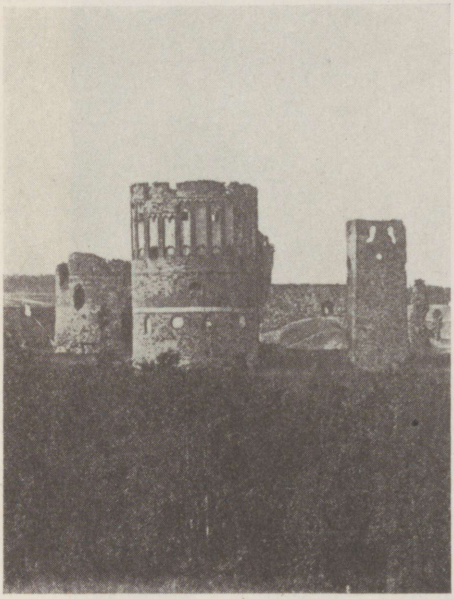


Joon. 22. Kuressaare linnuse põhiplaan.

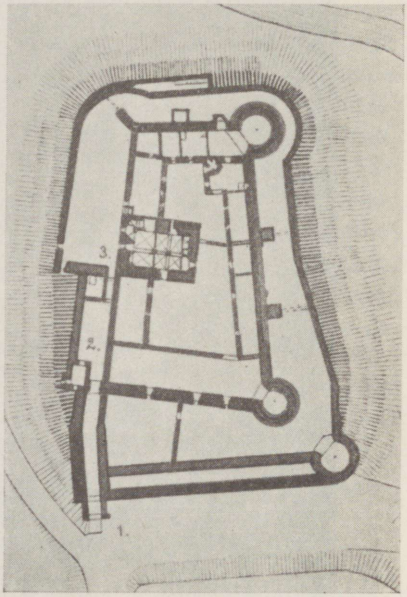


Joon. 23. Kuressaare linnuse refektoorium.

kaks eelkindlust (II ja III). Kastelli kuju võtavad XIV saj. üle ka piiskopilinnused, näiteks Piltenes (Pilten) ja Raunas Läti alal, Haapsalu ja Kuressaare linnus Eesti alal. Viimane on ainuke keskaegne lin- (joon. 21 ja 22). Siseruumidest väärib siin tähelepanu peale juba mainitud kabeli (vt. lk. 18) suur kahelöövine refektoorium, mida seni ekslikult on peetud kapiitlisaaliks (joon. 23).



Joon. 24. Vastseliina linnuse varemete vaade.



Joon. 25. Vastseliina linnuse põhiplaan.

Juba XIV saj. lõpul hakkasid tulirelvade tarvitusele võtmise tagajärjel Preisi sõjalises arhitektuuris välja kujunema uued vormid ja uus süsteem. Pearõhku hakatakse nüüd linnustes panema kaitseotstarbele. Müürid ehitatakse madalamad ja varustatakse suurtüki-laskeaukudega, müüride keskele ja nurkadesse püstitatakse kaugele väljaulatuvad (flankeerivad) suurtüki- või patareitornid (vrd. joon. 24 ja 25). Hoonete grupeerimisele reeglipäraseks tervikuks ei saa enam rõhku panna ja kogu linnuse kompleks kohastatakse jälle terrääni iseärasustega. Need uued printsiibid linnuste püstitamisel võetakse Liivimaal tarvitusele veidi hiljem kui Preisis, kuid kujundatakse siin välja veel järjekindlamalt ja tihti hoopis iseseisvas vaimus. See Liivimaa hiliskeskaja sõjalise arhitektuuri omapära on tingitud muu seas ka sellest, et pärast a. 1410 (peale Preisi ordu võimu purustamist poolakate poolt) sealne areng kängu jäi. Ulatuslikum ja huvitavam hiliskeskaegne linnusekavatis Läti alal on a. 1443 valminud Bauska (Bauske) linnus. Uues vaimus ehitatakse ümber ka vanad linnused, näiteks Riia, Cēsise, Vilaka (Marienhausen) ja Koknese (Kokenhusen) linnus. Eesti alal on tähtsamad selle hilisema linnusetüübi näited linnused Porkunis, Toolses, Vasknarvas, kõigepealt aga Vastseliinas, mis oli Tartu piiskopi linnus (joon. 24 ja 25).



Joon. 26. Osa Tallinna kindlustusvööst Tornide väljakult vaadatuna (Oleviste kirikuga taamal).



Joon. 27 Kiek in de Kök Tallinnas.

Nende omapäraste hiliskeskaja linnuste ehitusega lõpeb Vana-Liivi militaararhitektuuri ajalugu. Kuid lõpeb ainult Liivimaal. Sest siin teotsenud meistrid, kes ordu sisemise lagunemise tagajärjel pärast a. 1530 siin enam tööd ei leia, rändavad välja ja istutavad Liivimaa arhitektuuri võtted välismaale. Nimelt kerkib Lõuna-Rootsis, Skåne's, veel umbes 1540. a. linnuseid, mille ehitajad võivad olla ainult Vana-Liivi kindlusearhitektid.

Linnakindlustised. Linnused ei ole ainukesed sõjalise arhitektuuri mälestised Liivimaal, sest ka meie linnad olid kaitstud võimsate müüride ja tornidega. 12 Baltikumi kindlustatud linnast on praegu kahjuks ainult Tallinn säilitanud ulatuslikumaid kindlustiste osi, eriti linna lääneküljel (joon. 26). Muide Tallinn oli ka kõige tugevamini kindlustatud Vana-Liivi linn — Tallinnal oli 41 torni ja väravat, Riial oli neid ainult 31. Tallinna linnakindlustiste ehitust alustati juba XIII saj. teisel poolel. Hiljemini on neid keskaja lõpuni korduvalt täiendatud ja laiendatud, müüre on paksemaks ja torne kõrgemaks ehitatud. Tallinna kindlustusvöö huvitavamad osad tekkisid üsna keskaja lõpul. Need on a. 1529 valminud bastionisarnane „Paks Margareeta" ja võimas patareitorn „Kiek in de Kök" (joon. 27); viimase kohta pole päris kindlasti teada, kas see ehitati juba a. 1475 või alles a. 1533.

Kodanlik arhitektuur. Nende võimsate kindluste kaitse all võis linna elu rahulikult areneda ja võisid tekkida ka linnakodanluse ehitised — raekojad, gildihooned, elumajad. Ka keskaja kodanlikku arhitektuuri võib kõige paremini tundma õppida jällegi Tallinnas. Balti keskaja profaanarhitektuuri pärl on Tallinna raekoda, mis ehitati umbes



Joon. 28. Tallinna raekoda.

a. 1400 (joon. 28). Hoone on väljast kaunis hästi säilitanud oma esialgse kuju. Kahjuks on hoonet natuke moonutatud sellega, et lahtine kaarkäik alumisel korral on kinni ehitatud. Sisemus on ära rikutud vaheseinte ehitamisega. Sale kaheksatahuline torn viitab Preisi (Strasburgi linnuse torn, Kiek in de Kök Danzigis) ja Alam-Reini (Kalkar, Rees) eeskujudele; ühes Pühavaimu kiriku torniga on see aga omakorda arvatavasti eeskujuks olnud mõningate maakirikute tornidele (Väike-Maarjas, Haljalas). Torni tipp pärineb XVII sajandist. A. 1410 valmis Suur-gildi hoone Tallinnas, mille suure saali võlve kannab üks rida kaheksatahulisi piilareid. Veidi hilisemast ajast (a. 1421) pärineb Oleviste gildi võrkvõlvidega kaetud saal, mis on arvatavasti Oleviste kiriku koori ehitaja loodud. Tallinnas on säilinud veel hulk keskaegseid elumaju ilusate gooti portaalidega. Muide tuleb toonitada, et keskajal väljakujunenud ehitusviis elumajades XVII sajandini edasi elas. Riias esindab keskaja profaanarhitektuuri ruumikas Suur-gildi saal.

SKULPTUUR.

Balti keskaja skulptuuri vaatlusel tuleb vahet teha kiviplastika ja puuskulptuuri (nikerduskunsti) vahel. Kiviskulptuuri teosed on loodud suuremalt jaolt koha peal ja kuuluvad seetõttu vahetult meie maa kunsti arengulukku. Puuskulptuuri teosed aga (ja nimelt just paremad teosed) on valdavas enamikus imporditud ja nende tähtsus meie kunstiajaloos seetõttu ka väiksem.

Nagu Lääne-Euroopas, nii oli ka Vana-Liivimaal kiviplastika peamiselt dekoratiivne. Selle ülesandeks oli kaunistada monumentaalsete hoonete suuri masse, anda neile intiimsust ja sarmi. Nii leiame skulptuuriteoseid kirikute portaalidel, nurgasammastel, konsoolidel. Teisi tähtsamaid ülesandeid oli veel hauamonumentide ja ristimisnõude valmistamine. Kiviplastika arenguks olid soodsad eeldused olemas eriti maa põhjaosas, kus leidus plastikateosteks suurepärast materjali Saaremaa ja Vasalemma marmori ning Märjamaa kivi näol.

Nagu arhitektuur, nii oli ka balti keskaegne skulptuur sõltuv peamiselt Saksamaast. Kuid Saksamaa osatähtsus skulptuuri alal on siiski väiksem kui arhitektuuri alal, sest meie skulptuuri arengus mängisid üsna silmapaistvat osa ka rootsi meistrid. Nimelt oli Ojamaal juba romaani ajastul tekkinud väga omapärane ja aktiivne skulptuurikoolkond ja Ojamaa meistreid on nähtavasti korduvalt rakendatud tööle ka Baltimail.



Joon. 29. Simson ja Deliila. Tallinna raekoja tooli puunikerdis.



Joon. 30. H. Byldensnyder: Kristuse vangistamine. Reljeef Hans Pawels'i kenotaafilt Oleviste kiriku välisseinas.

Vanematest kiviplastika teostest on silmapaistvamad Karja kiriku skulptuurid, eriti kaks XIV saj. algusest pärinevat gruppi, mis kaunistavad triumfikaare külgi (tahv. IX). Neis triumfikaare kompositsioonides, samuti nagu ka mõnede baaside ja kapiteelide raiddetailides domineerib Ojamaa mõju. Peaportaali naturalistlikus lehtornamentikas seevastu ilmneb rohkem kohalikkude kunstitraditsioonide vaimu. Umbes ühel ajal Karja skulptuuridega on tekkinud Pöide kiriku raidkaunistised — lehtornamentikaga ilustatud kapiteelid ja konsool kahe eesti talupoja kujuga; neis avaldub nii Ojamaa kui ka kohalikke kunstisugemeid. Ojamaa meistrite kätt võib aga veel konstateerida Ambla, Koeru ja Pilistvere kiriku kapiteeli skulptuurides, Padise kiriku konsoolidel, samuti mõningates Tallinna ehitistes (Niguliste kiriku põhjaportaalil, tsistertslaste nunnaordu kloostri mõnedel kapiteelidel). Viljandi lossi varemetest on leitud huvitavaid kapiteele, mis pärinevad XIV saj. algusest ja on valmistatud ühe Põhja-Saksa meistri poolt.



Skulptuur Karja kiriku triumfikaarel.



B. Notke: Pühakute figuure end. Pühavaimu kiriku altarilt. Tallinn, Toomkirik.

Hilisema aja plastika meistriteostest on mainimisväärt kõigepealt a. 1516 valminud Hans Pawelsi kenotaaf Tallinna Oleviste kiriku Maarja kabeli välisseinas. All nišis on lamav skelett, niši kohal on kaks rida reljeefe; ülemine rida on loodud Clemens Pale poolt, alumise autoriks on Vestfaali tuntud meister Hinrik Byldensnyder (joon. 30). Gert Koningk'i loodud a. 1529 ilus hilisgooti linnavapp Suur-Rannavärava kohal. Omaette peatükk keskaja kiviplastikas on hauakivid, mida arvukalt on säilinud Tallinnas. Lõpuks tuleks mainida ka ristimisnõusid (ilusamad neist leiduvad Karjas ja Valjalas), mida on arvatavasti imporditud ka välismailt.

Puuplastika teosed on, nagu mainitud, suurel määral importkaup. Vanematest puuplastika teostest mainitagu esmajoones üht lamavat madonnat lapsega Vormsist (XIV saj. lõpust), mille eeskuju tuleb vist otsida Preisist, ja suurepärast gruppi ristilöödud Kristusega Risti kirikus; Risti grupp, mis loodud umbes a. 1400, viitab stiililt ilmsesti prantsuse-madalmaade eeskujudele. Väga huvitavad on ka Tallinna raekoja nikerdatud pingileenid. Need nikerdised, mis kujutavad Tristani ja Isoldet, Simsoni võitlust lõviga, Taaveti võitlust Koljatiga, Simsonit ja Deliilat (joon. 29), Veroonika rätikut Kristuse peaga ja nn. „Vaikijat", on valmistatud arvatavasti XV saj. alguses Tallinnas kellegi Lüübekis koolitatud meistri poolt.

Üldse muutub nüüd side Lüübekiga üha tihedamaks ja siit imporditakse keskaja lõpul Baltikumi suur hulk mitmesuguseid skulptuuriteoseid ja nimelt ka rida suurepäraseid, skulptuuride ja maalidega kaunistatud tiibaltareid. Säärastest on kõige väärtuslikum Bernt Notke töökojas valmistatud ja a. 1483 Tallinna Pühavaimu kirikus ülesseatud tiibaltar, mille keskosas on Pühavaimu väljavalamise nikerdatud grupp, tiibadel pühakute figuurid (tahv. X) ja maalid. Teine väga väärtuslik hilisgooti altar on Niguliste kiriku Antoniuse kabelis säiliv altar, mis väljus Hermen Rode töökojast Lüübekis. Henning von der Heide koolkonda kuuluvad end. Lääne-Nigula kiriku altari fragmendid, Claus Berg'i (või Benedikt Dreyer'i) stiilile viitavad Kaarma kirikus säilinud altari osad, kuna Kuressaare lossi kabelis ülesseatud altari keskosa omab kokkupuutepunkte Bernt Notke stiiliga. Baltikumi imporditi aga tol ajal ka väga kõrgel järjel seisva belgia plastika teoseid, nagu seda tõendab näiteks üks Tallinna Provintsiaalmuuseumis olev vana altarifragment.

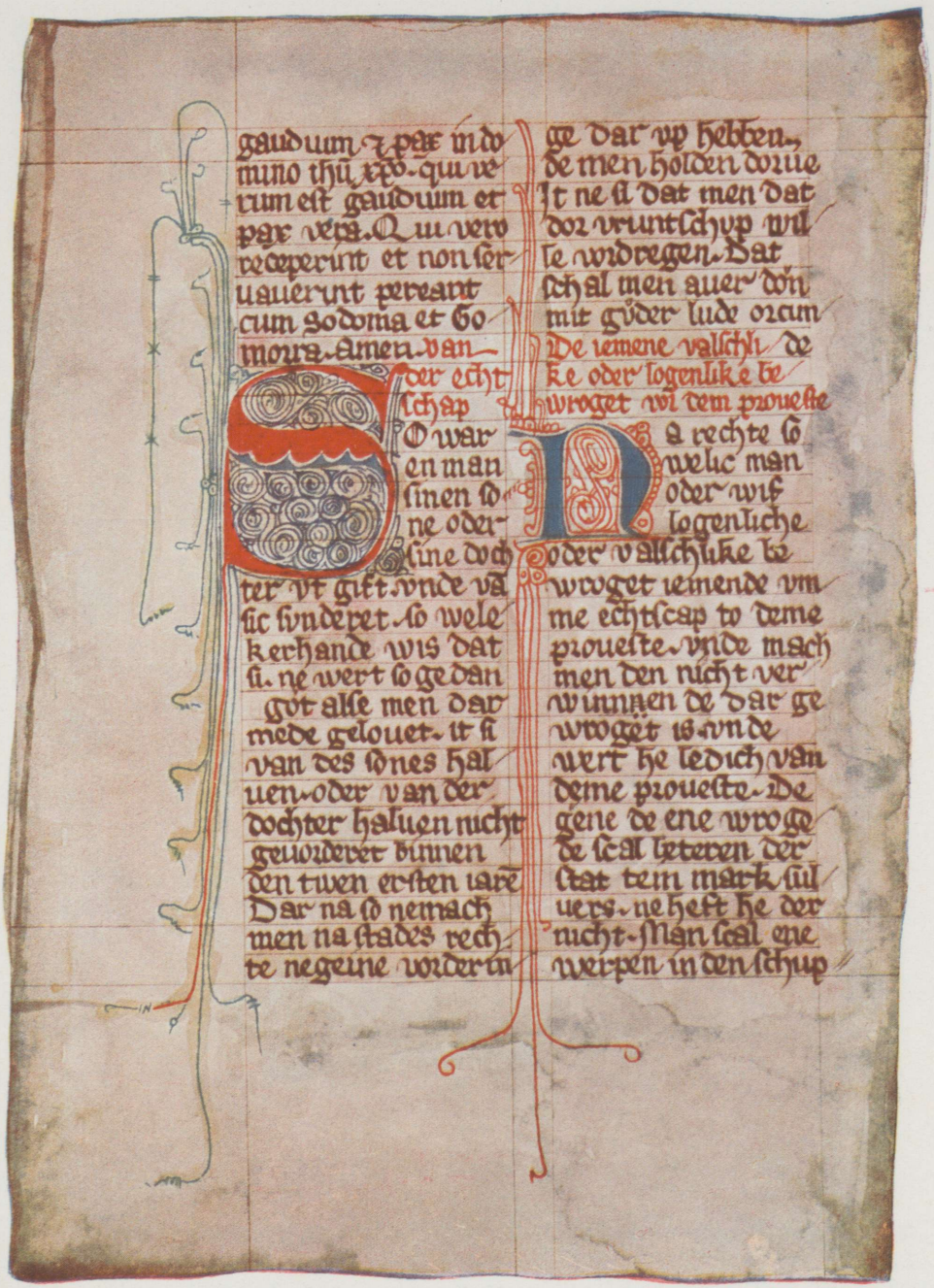
Mis puutub Läti alasse, siis on see tunduvalt vaesem nii kivi- kui ka puuplastika teoste poolest; mainida võiks kiviplastika teostest Mustpeade hoone etikkive ja madonna figuuri Riia lossis, puuplastika teostest madonnasid Kuldīga kirikus ja Suur-gildis, altarit Maarja surma kujutusega sealsamas jt.



Joon. 31. Püha Viktori martüürium. Maal H. Rode altari tiivalt Tallinna Niguliste kirikus.



Kaks lehekülge Lüübeki õiguse käsikirjast



gaudium ⁊ pax in do
mino ihū xpo. qui ve
rum est gaudium et
pax vera. Qui vero
receperint et non ser
uauerint pereant
cum sodoma et Go
morra. amen. van
der echt
schap

SO war
en man
sinen so
ne oder
sine doch
ter vt gift. vnde vā
sic sunderet. so wele
kerhande wis dat
si. ne wert so gedan
got alse men dar
mede gelouet. it si
van des sones hal
uen. oder van der
dochter haluen nicht
geuorderet binnen
den twen ersten iarē
Dar na so nemach
men na stades rech
te negeine vorder in

ge dar vp hebben.
de men holden dorue
It ne si dat men dat
dor vruntschup wil
le vordregen. Dat
schal men auer don
mit gůder lude orcun
De iemene valschli
ke oder logenlike be
wroget wi dem proueste

Na rechte so
welic man
oder wif
logenliche
oder valschlike be
wroget iemende vm
me echtscap to deme
proueste. vnde mach
men den nicht ver
winnen de dar ge
wroget is. vnde
wert he ledich van
deme proueste. De
gene de ene wroge
de scal beteren der
stat tem mark sul
uers. ne heft he der
nicht. Man scal ene
werpen in den schup

deksist aastast 1282. Tallinna Linnaarhiiv.



Joon. 32. Fragment surmatantsu kujutavalt maalilt Tallinna Niguliste kirikus.

MAALIKUNST.

Kõige raskem on praegu käsitust saada keskaja maalikunstist, sest siin loodud või imporditud teosed on kõige rohkem hävituse all kannatanud. Nagu Lääne-Euroopas, nii oli ka meie kloostrites üks munkade

tähtsamaid ülesandeid käsikirjade kirjutamine ja nende kaunistamine miniatuuridega. Kahjuks on peaaegu kõik siinsed kunstipärased käsikirjad hävinud. Keskaja miniatuurikunsti ainuke silmapaistev teos meie maal on üks Lüübeki käsikiri, nimelt Lüübeki õiguse koodeks a. 1828 Tallinna linnaarhiivis, mida kaunistavad mõned figuurid ja kunstipärased initsiaalid (tahv. XI). Keskaegseist seinamaalidest on järel mõningaid fragmente (XIV—XVI saj.) Riia Toomkirikus, Karja, Muhu, Ridala ja Püha kirikus, milledel aga pole suurt kunstiväärtust. Hilisgooti maalikunsti esindavad nikerdatud altarite maalidega kaunistatud tiivad. Siia kuuluvad maalid ülalmainitud Notke ja Rode altareil (joon. 31). Üks väiksem, ainuüksi maalidega kaunistatud altar säilib Niguliste kiriku Antoniuse kabelis; see on kõrgeväärtuslik Madalmaade meistriteos XV saj. lõpust. Teine Madalmailt imporditud ja umbes samast ajast pärinev maalitud altar on Mustpeade klubi ruumes. Veel tähtsam kui need siin loendatud teosed on fragment ühest suuremast, Surmatantsu kujutavast maalist Niguliste kirikus, mis on oletatavasti Notke töö (joon. 32).

Mis puutub kunstkäsitöösse, siis on teada, et kullasepakunst Tallinnas väga kõrgel järjel seisis. Nimekam keskaja meister siin oli Hans Ryssenberg (surnud 1499), kes teotses mõned aastad ka Venemaal. Tema meistriteos on suur Niguliste kiriku jaoks valmistatud monstrants, mis hiljemini sattus Venemaale.

RENESSANSI-, BAROKI- JA ROKOKOO-AJASTU.

ARHITEKTUUR.

Vastandina gootikale on renessansiajastu Baltikumis väheproduktiivne; oli see ju rahutu sisemise murrangu ja traagiliste välissõdade ajastu. Reformatsiooni tagajärjel kaotas kunst oma tähtsaima toetaja — kiriku; protestantism oli alul väga vaenulik kunstile — tõi ju reformatsioon enesega kaasa hävitavad pildirüüstamised. A. 1558 algas verine Liivi sõda, mis loomulikult eriti halvavalt kunstilisele tegevusele mõjus.

Ainuke silmapaistev renessansiaja ehituskunsti mälestis Eestis on Mustpeade hoone fassaad Tallinnas, mis ehitati a. 1597 Madalmaade renessansistiilis (joon. 33). Selle meister on oletatavasti hollandlane Arent Passer, kes omab eriti silmapaistvat seisundit skulptorina (vt. lk. 39). Renessansiaja kirikehitistest mainitagu a. 1651 valminud Jaani kirikut Narvas ja kirikut Viru-Nigulas.

Läti ala renessansi-ehituskunsti meistriteos on Mustpeade hoone fassaad Riias.

Barokkstiil tõrjub Baltikumis renessansistiili lõplikult välja alles umbes XVII saj. keskel. Barokiajastu esimese perioodi (kuni a. 1700) paremad mälestised leiduvad Narvas, kus eriti pärast 1659. a. suurt tulikahju valitses elav ehitustegevus. Just nüüd, Rootsi ajal, saab Narva vanalinn selle suurepäraselt-ühtlase barokse üldilme, mille ta on peaaegu puutumatuna säilitanud meie päevini. Narvas teotsenud ehitusmeistrid ja skulptorid olid sakslased ja hollandlased, kuid et administratsioon oli rootslaste käes, siis ei puudu Narva arhitektuuris ka rootsipäraseid jooni. A-il 1662—1665 teotses siin Lõuna-Saksa meister Georg Teuffel, kelle ehitatud on end. J. C. Schwartzi maja Koidu t. See hoone oma nurgatorniga on teostatud tüüpilises Lõuna-Saksa hilisrenessansistiilis. Nurgatorni motiivi jäljendati hiljemini mõnede teiste Narva hoonete juures. Teuffel koostas ka plaani Narva raekoja jaoks, mis aga Stokholmis tunduvalt ümber töötati tol ajal Rootsis valitseva vana-klassitsismi vaimus. Narva raekoja ilusam osa on pidulikult komponeeritud trepp ja portaal (joon. 34). Hoone valmis a. 1671. Ilusaim ja stiilipuhtaim hoone Narvas on Poorteni maja Rüütli t. 24, mille fassaadi keskosa kaunistavad maitsekalt teostatud pilastrid ja tore portaal (joon. 35). Poorteni maja ehitust alustati a. 1693 Hans Kindler'i plaanide järgi. Samast ajast (1693—1704) pärineb ka Narva end. börsihoone, mis ehitati Johann Georg Herold'i plaanide järgi.



Joon. 33. Mustpeade klubi hoone fassaad Tallinnas.

Mis puutub teistesse linnadesse, siis võiks Pärnu rootsiaegsetest ehitistest esile tõsta Tallinna väravaid. Nagu juba eespool mainitud, sai rida keskaegseid ehitisi XVII saj. uued baroksed tornitipud (Toomkirik, Peetri ja Jakobi kirik Riias, Niguliste ja Pühavaimu kirik ning raekoda Tallinnas).

Rootsi ajastu ehitustegevusest kõneldes tuleks mainida ka seda, et



Joon. 34. Narva raekoja trepp ja portaal.

rootslased alustasid Balti linnade suurejoonelist kindlustamist uue, Vauban'i süsteemi järgi. Lõplikult ei jõutud valmis ehitada mitte ühegi linna kindlustusvööd. Üksikuid bastione on võrdlemisi heas seisukorras säilinud Tallinnas ja Narvas.

Kui Baltimaad XVIII saj. alguses sattusid Vene alla, tuleb ka kunstielus teatav muutus. Seni oli Baltimaade kunstiarengus suunamäärajaks olnud Saksamaa, nüüd hakkavad saksa mõju kõrval teatud osa mängima ka Venest tulevad impulsid. Baltimaade külje all oli tärkamas uus kunstikeskus — Peterburi, kus teotses mitmesuguste rahvuste esindajatest koosnev kunstnikkond. Ka Baltimail omandab nüüd kunstielu senisest suurema kosmopoliitilise nüansi, kuigi peaosa mängivad endiselt saksa mõjud.

Ilusaim barokkstiili ehitis Eestis kerkib just Vene valitsuse algaastail. See on Kadrioru loss, mis ehitati a-il 1718—1723 Peterburi kutsutud itaallase Niccolo Micchetti (surnud a. 1759) poolt Põhja-Itaalia hilisbarokk-stiilis. Hoone huvitavam osa on rikkalikult stukkilustistega kaunistatud pidusaal (tahv. XII). Eesti omab aga ka üht kõrgeväärtus-



Joon. 35. End. Poorteni maja Narvas.

likku rokokoostiili mälestist. Nimelt ehitati keskaegne orduloss Põltsamaal XVIII saj. teisel poolel ümber ja terve rida ruume selles varustati alates a. 1772 Berliini meistri Johann Michael Graff'i poolt suurepäraste stukk-kaunististega (joon. 36). Umbes samal ajal (a-il 1767—1773) teostus ka uue kubermanguvalitsuse hoone ehitus Tallinna Toompeal vana ordulossi müüridel. Ehitusmeister oli Jenast pärinev Johann Schultz. Hoone hiljemini moonutatud fassaadi vormid on hilisbaroksed, suure saali dekoratsioonis (hävitatud a. 1935) rakendati aga juba varaklassitsistlikku (Louis XVI) stiili. XVIII saj. kerkib nii maal kui linnades veel teisigi nägusaid hooneid (Eliisabeti kirik ja ap.-õigeusu Katariina kirik Pärnus, maja Uus t. 15 Tallinnas jt.).

Veel intensiivsem kui Eestis oli kunstiline tegevus XVIII saj. Lätis ja nimelt Kuramaal, mis Põhjasõja rüüstamiste all vähem kannatas ja kus kunsti suurejooneliselt toetasid hertsogid. Kuramaal teotses muu seas ka kuulus Peterburi arhitekt itaallane Bartolommeo Rastrelli, kelle plaanide järgi alates a. 1736 ehitati lossid Jelgavas (Miitavis) ja Rundales (Ruhenthalis). Sisekaunistised neis on loodud sama Graffi poolt, kes



Joon. 36. Marmorsaal Põltsamaa lossis.

hiljemini teotses Põltsamaal. Liepajas (Liibavis) ehitati a. 1742 Kolmainsuse kirik, mille sisekaunistised (arvatavasti loodud Rastrelli jooniste järgi) on barokk-rokokoo tippsaavutised Baltikumis. XVIII saj. mälestistest Lätis mainitagu veel Jensen'i poolt a. 1775 itaalia varaklassitsistlikus stiilis ehitatud end. akadeemia hoonet Jelgavas.

SKULPTUUR.

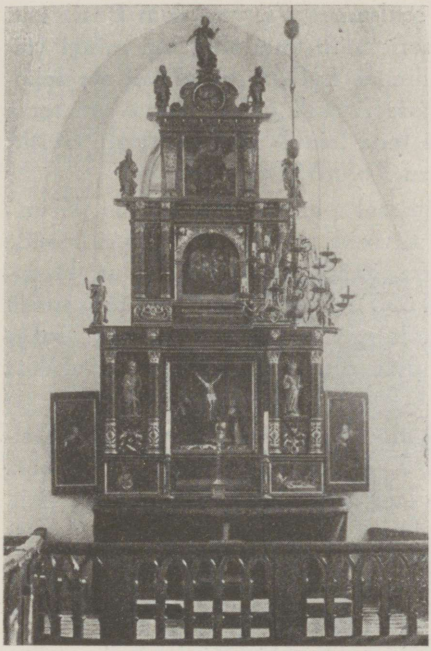
Esimene skulptuuri mälestis, kus esinevad renessansivormid, on Tallinnas teotsenud prantsuse arsti B a l l i v i h a u a k i v i Niguliste kiriku põhjaseina vastas. See pärineb a-st 1520 ja on niisiis üllatavalt varajane isegi kogu Põhja-Euroopa kunstiajaloo arengu vaatekohalt. Joonistuse selleks on andnud Tallinna maalikunstnik Sittow (vt. lk. 46). Selle vormikõne viitab prantsuse-madalmaade eeskujudele. Möödub hulk aastaid, enne kui uus stiilisuund lõplikult läbi lööb. Veel a. 1549 tekkinud Suur-gildi etikutes (tuntud jooniste järgi) elavad renessansi vormide kõr-



N. Micchetti: Kadrioru lossi saal.



A. Passer: Pontus de la Gardie hauamonument Tallinna Toomkirikus.



Joon. 37. T. Heintze: Keila kiriku altar.



Joon. 38. Narva Jaani kiriku altar.

val edasi gootika elemendid. Vähestest vararenessansi mälestistest võiks veel mainida vana vaekoja portreemedaljone ja puuskulptuuri mälestistest raehärrade pinki Niguliste kirikus (a-st 1556).

Kui a. 1561 Põhja-Eesti satub rootslaste kätte, omandab eriti suure tähtsuse hauamonumentide plastika. Silmapaistvamad XVI saj. lõpul ja XVII saj. alguses Tallinnas teotsenud meistrid on Hans von Aaken ja Arent Passer. A a k e n'i valmistatud on a. 1594 Rootsi õuemarssali Olof Ryning'i seinahaud Tallinna Toomkiriku kooriruumis. Aaken teotses ka arhitektina. Hoopis silmapaistvam ja mõjukam kui Aaken on hollandlane P a s s e r, kes sündis Haagis, teotses Tallinnas a-st 1589 ja suri siin a. 1637. Passeri esimene ja parem teos, ühtlasi renessansi plastika šedöövr Eestis on Rootsi teenistuses olnud prantsuse kindrali P o n t u s d e l a G a r d i e h a u a m o n u m e n t Tallinna toomkiriku kooriruumis, mis valmis a-il 1589—1595 (tahv. XIII). De la Gardie hauamonumendi stiil on prantsuspärane ja viitab ilmsesti Fontainebleau koolkonna manerismile. Passeri hilisemad väga arvukad tööd tunnistavad kahjuks tema kunsti üha suurenevast tardumisest ja vaesumisest. Neist mainitagu siin Caspar Tiesenhauseni ja Märta Oxenstjerna ühist hauamonumenti Tallinna Toomkirikus,

Carl Horni ja Otto Yxkull'i monumenti sealsamas, A. von dem Busch'i jt. ühist epitaafi Niguliste kirikus jm. Passerit võib vaadelda kui mingi väikese koolkonna kujundajat, sest nii Tallinnas kui ka mujal leidub dekoratiivseid skulptuure, mis meenutavad Passeri stiili ja on nähtavasti tema õpilaste või abiliste loodud. Üks Passeri teos leidub ka väljaspool Eestit; see on Evert Horn'i hauamonument Turu Toomkirikus Soomes.

Lääne-Eestis teotses XVII saj. esimesel poolel Joachim Winter, kelle töökojas valmis hulk dekoratiivseid skulptuure Rootsi losside jaoks. Winteri teostest Eestis mainitagu epitaafi Noarootsi kirikus, Haapsalu linnakiriku altarit (mõlemad a-st 1630) ja Pühalepa kiriku kantslit (a-st 1636). Kõigis neis töis esineb nn. kõrvorvandi motiiv (saksa keeli Knorpel), kõrva krõmpsluud meenutav ornament, mis hiljemini ikka laialdasemalt levis.

Renessansiajastu puuplastika esemeist on huvitavamad Buxhoevdeni epitaaf a. 1591 Kärdla kirikus, Keila kiriku altar a. 1632 (joon. 37), mis on Tobias Heintze töö, Tallinna Niguliste kiriku kantsel a. 1624 jt.

XVII saj. keskel lööb ka plastikas lõplikult läbi robustne ja lopsakas barokkstiil. Selle sajandi teine pool on olnud äärmiselt produktiivne eriti dekoratiivse puuskulptuuri (nikerduskunsti) alal. Selle peamiseks ülesandeks oli varustada reformatsiooniaja rüüstamistel ja XVI ning XVII saj. sõdades inventarist lagedaks tehtud kirikuid uute kantslite, altarite ja krutsifiksidega; väga tähtis tööala oli ka vappide ja epitaafide nikerdamine. Stiililt kuuluvad meie kirikutes leiduvad nikerduskunsti esemed Põhja-Saksa nikerduskunsti koolkonda. Iseloomulik peaaegu kõigile XVII saj. teise poole töile on ülalmainitud kõrvorvandi-motiivi rakendamine.

Barokk-nikerduskunsti varasematest meistriteostest tuleks esmajoones esile tõsta Bugislaus von Roseni epitaafi Tallinna Niguliste kirikus (a-st 1651). See on 7 m kõrge ja üleni kaunistatud figuuridega ja ornamentikamotiividega (tahv. XIV). Epitaafi keskel on maal, mille esiplaanil on kujutatud Rosen oma perekonnaga, taga surnute ülesäratamine. Sama epitaafi meistri valmistatud on ka puusein, mis ümbritseb Roseni matusepaika Niguliste kirikus. Stiililt kuuluvad nende kahe teosega ühte gruppi veel Järva-Jaani altar ja kantsel (a. 1648). Veidi hilisemast ajast pärinevad mõned teosed Lääne-Eestis, nimelt kantslid Ridalas, Vormsis ja Pärnu-Jaagupis, mis samuti moodustavad omaette grupi. Väga tähelepanuväärne teos on ülirikkalik Ridala kiriku altar (a. 1678). Umbes samaaegsed on Lüganuse kiriku kantsel (tahv. XV) ja altar (a. 1673), millele stiililt läheneb Jõelähtme kiriku altar. Veel võiks mainida Narva Jaani kiriku altarit oma robustse ja julge kõrvorvandi-motiivi käsitlusega (joon. 38).

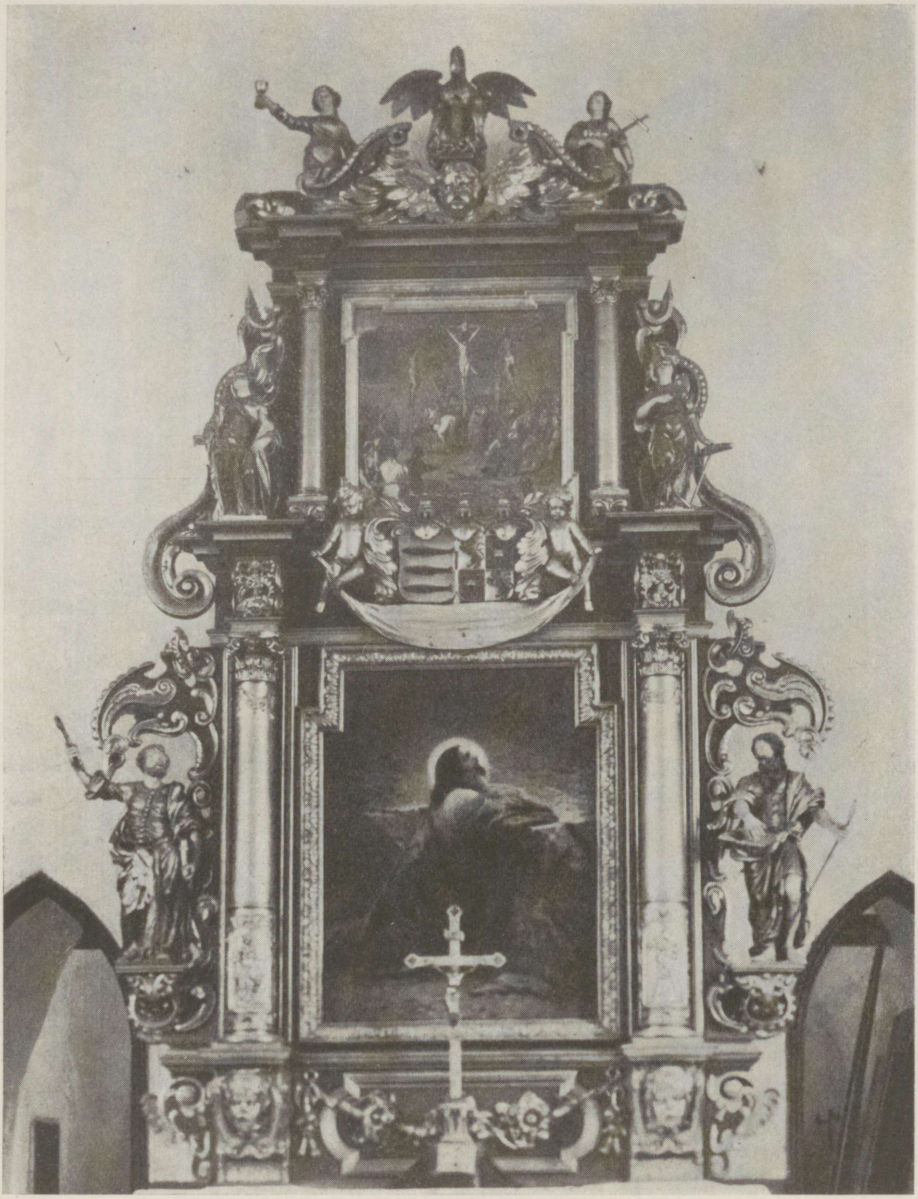
Kõige päremad nikerduskunsti teosed Eestis pärinevad aga üsna sajandi lõpust. Esmajoones tuleks siin mainida Vigala kiriku alta-



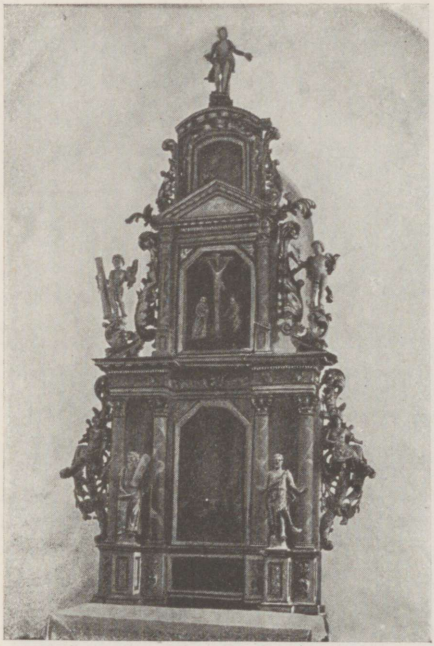
Bugislaus von Rosen'i epitaaf Tallinna Niguliste kirikus.



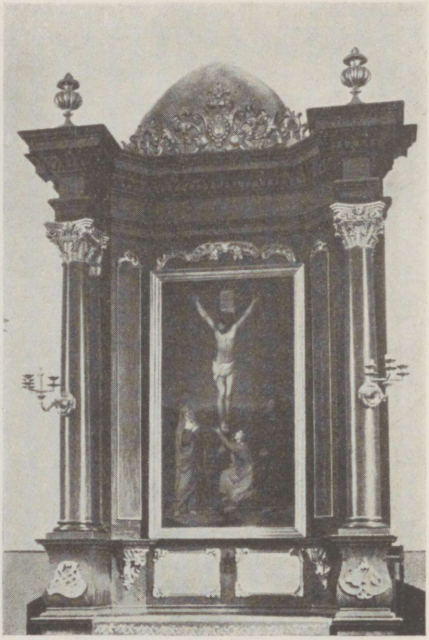
Kantsel Lüganuse kirikus.



Joon. 39. Vigala kiriku altar.



Joon. 40. Palamuse kiriku altar.



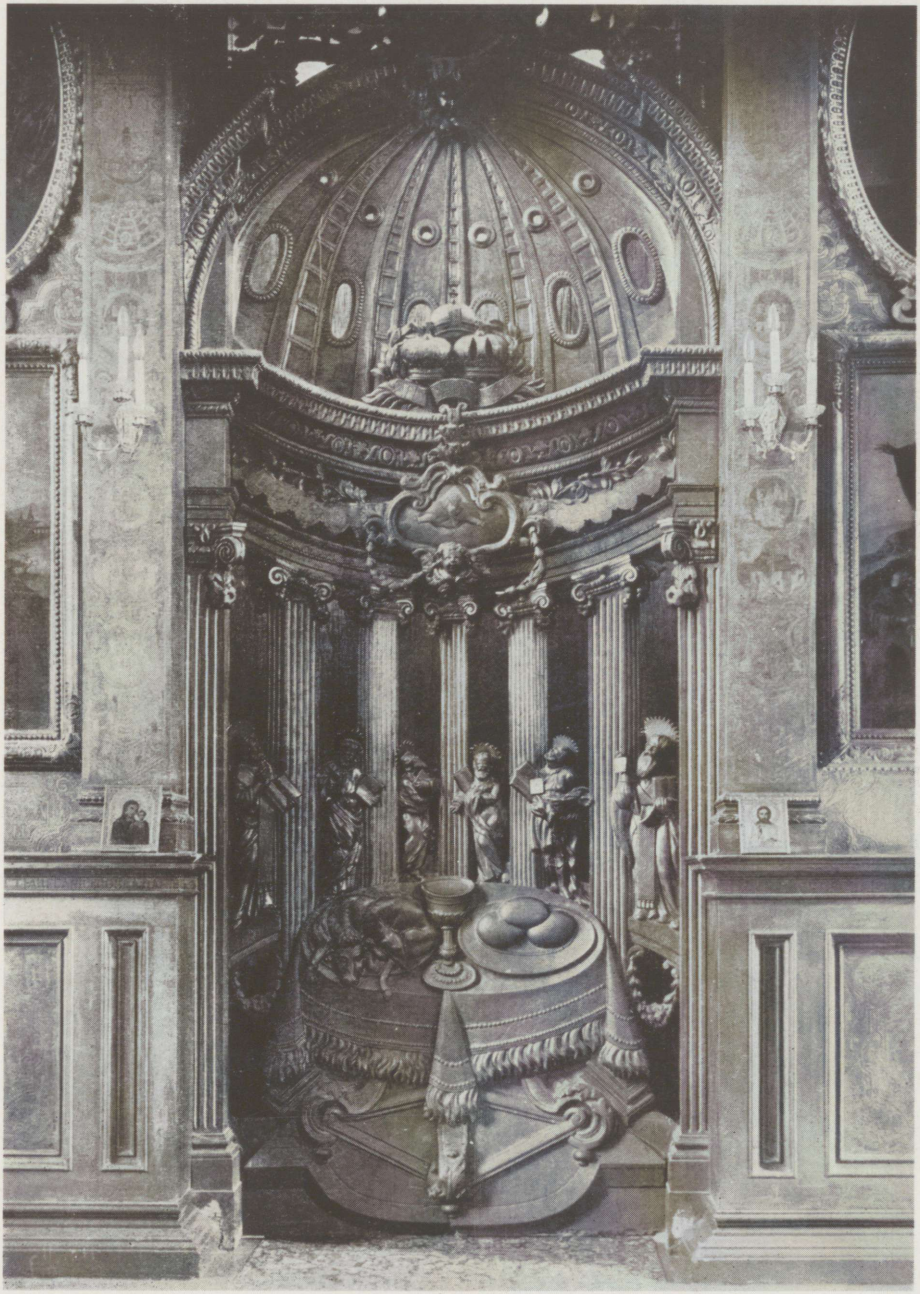
Joon. 41. Kose kiriku altar.

rit, mille figuraalsed detailid ületavad oma elegantsilt ja maitsekuselt kõik, mis on XVII saj. Eestis loodud puunikerduse alal (joon. 39). Vigala altari meistri (või vähemalt tema koolkonna töö) on Simuna kiriku altar a-st 1684. Edasi võib sama koolkonna toodetena vaadelda Tallinna Toomkiriku kantsli alumist osa (tahv. VI). Mõningaid kokkupuutepunkte mainitud teostega omab suurepärane Märjamaa kiriku altar, mis oma tüübilt on kaunis ainulaadne (tahv. XVI). Mõõtmeilt suurim ja üldilmelt monumentaalseim tolle aja altaritest on Tallinna Toomkiriku altar a-st 1684, Christian Ackermann'i töö (tahv. VI). Iseloomulik kõigile viimatimainitud teostele on asjaolu, et neid kaunistavas ornamentikas hakkavad kõrvorvandi-motiivide kõrval teatavat osa mängima juba ka naturalistlikud motiivid, eriti akantusleht. Mööduvad veel mõned aastad ja kõrvorvandi-ornamentika kaob täielikult, andes täies ulatuses maad taimemotiividele. Neist umbes a. 1700 tekkinud töis mainigem näiteina Hanila kiriku kantslit ja altarit, Haapsalu linna kiriku kantslit a-st 1707 ja Palamuse altarit (joon. 40).

XVII saj. puuplastikast kõneldes tuleks mainida ka mõningaid gruppe ristilöödud Kristusega (Kullamaal, Jõhvis) ja suurt krutsifiksi Narva end.



Altar Märjamaa kirikus.



Osa peaikonostaasist Issanda Muutmise kirikus Tallinnas.



Joon. 42. Pistohlkors'i hauamonument Pärnu Nikolai kirikus.

saksa kirikus (nüüd ap.-õigeusu peakirik). Võrdlemisi kõrgeväärtuslik nikerduskunsti mälestis Eestis on ka friis Tallinna raekojas, mille vanem osa valmis umbes a. 1640, uuem osa aga on Jokhim Armbrust'i töö. Sajandi teisel poolel valmistati ka hulk ilusaid vappe, mida leidub eriti arvukalt Tallinna Toomkirikus.

Vahetult peale Põhjasõda (umbes a. 1730) tekib Tallinnas, Harjumaal ja Virumaal rida altareid ja kantsleid, mis moodustavad ilmsesti kindlakujulise grupi. Siia kuuluvad altarid Rakvere ja Rapla kirikus, kantslid Haljalas ja Jõhvis jt. Kõigile neile on iseloomulik akantusemotiivi mitmekesine rakendamine. XVIII saj. esimese poole teostest mainitagu ka Narva Jaani kiriku kantslit, Arpsi poolt a. 1738 kingitud kahe maali rikkalikke raame samas kirikus ja Narva ap.-õigeusu peakiriku peaikonostaasi. Sajandi keskel ja teisel poolel on loodud altareid, millele eriilme annab rangelt-arhitektooniliselt ja suurejooneliselt käsiteldud sambamotiiv. Kaunististes esineb paiguti rokokooelemente. Näiteina mainiksime siin täpselt sarnanevaid altareid Pühas ja Pöides, mis pärinevad umbes a. 1748 ja on Riia meistri Christopher Egger'i töö, edasi altareid Tõstamaal, Kosel (a. 1774) (joon. 41), Pärnu-Jaagupis (a. 1793).



Joon. 43. Ap.-õigeusu peakiriku (end. saksa kiriku) aia portaal Narvas.

Täitsa erandlik, väljaspool meie kodumaist arengut seisev on üks suurepärane teos sajandi algusest, nimelt Tallinna ap.-õigeusu Issanda Muutmise kiriku ikonostaas, mis on valmistatud a. 1720 arvatavasti ühe tšehhi meistri poolt (tahv. XVII).

Kiviplastika XVII ja XVIII saj. ei ole kuigi rikas silmapaistvate teoste poolest. Parim meistriteos sel alal on Pistohlkors'i hauamonument Pärnu Nikolai kirikus XVII saj. lõpust (joon. 42). Dekoratiivplastikat esindavad Narva portaalid. A-st 1650 pärineb „Peterburi" võõrastemaja portaal, mis on teostatud kõrvorvandi-vormides. Maitsekuselt ületavad selle sajandi lõpul tekkinud portaalid, nimelt a-il 1692—1696 valminud end. saksa kiriku (nüüd ap.-õigeusu peakirik) aia portaal (joon. 43), mille meistrid on juba mainitud (vt. lk. 35) Herold ja hollandlane Jan van der Capelle. Viimase loodud on ka suurepärased portaalid

Rüütli t. 24 (a. 1695), Viru t. 6 (a. 1696) ja Suur t. 21 (a. 1697). Ilusaim dekoratiivne skulptuur Narvas on aga grupp, mis kaunistab raekoja portaali ülaosa (joon. 34). Selle looja on flaami skulptor Nicolaes Millich Antverpenist, kes tol ajal teotses Rootsis. Grupp toodi Stokholmist a. 1686.

XVIII saj. plastika paremad teosed on Eestis Kadrioru lossi ja Põltsamaa lossi stukkdekoratsioonid (vt. lk. 36—37).

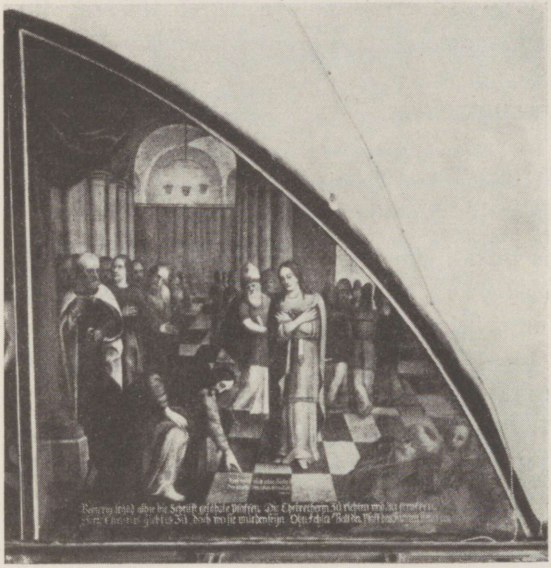
Mis puutub Lätisse, siis oli ka siin tegevus väga elav ja see, mis plastika alal Baltimail paremat on loodud, tekkis just siin. Puht-barokkstiili mälestistest on huvitavamad Ventspilsi meistri Nikolaus Söffrens noorema (1662—1710) ja tema koolkonna tööd. Nikerduskunsti šedöövrid Baltikumis on aga juba mainitud (vt. lk. 38) Liepaja kiriku inventar — kantsel, hertsogi loož ja väike loož.

MAALIKUNST.

Maalikunsti ajalugu Eestis on veel täiesti läbi uurimata ja sellest ülevaadet saada on praegu väga raske. Kirjalikud teated on puudulikud, teosed ise laiali paisatud (eraisikute käes) või hävitatud. Viimane on maksev eriti kirikute altarimaalide kohta, mida väga palju loodi XVII saj., kui kirikutesse asetati uued altarid; need barokiajastu altarimaalid on XIX saj. enamasti asendatud uutega.

XVI saj., renessansiajastu maalikunstist teatakse äärmiselt vähe. Mainida tuleks vahest seda, et Tallinnas võrsus üks silmapaistev meister, kes teatava kuulsuse omandas kaugel oma kodumaa piiridest. See meister on Michael Sittow, pärastine hispaania õuekunstnik (vt. lk. 38). Umbes a. 1560 teotses Tallinnas keegi Lambert Glandorf, kelle töö on a. 1560 võitluses venelastega langenud mustpeade epitaaf Mustpeade klubis Tallinnas.

Nagu arhitektuuri ja plastika alal, nii valitses ka maalikunstis väga elav tegevus barokiajastul, XVII saj. teisel poolel, eriti Tallinnas ja vist ka Narvas. Tallinnas teotsevad tol ajal Hans von Hembsen (surnud a. 1673), kelle maalitud on vist Bugislaus von Roseni epitaafi maal (vt. lk. 40), tema poeg portretist Albrecht von Hembsen (surnud a. 1657) ja Ernst Wilhelm Londicer (surn. umb. 1697), kes samuti viljeles portreemaali. Johann Aken'i maalitud (a. 1667) on kaheksa suurt lünettmaali Tallinna raekoja saalis (joon. 44). Aken esineb



Joon. 44. J. Aken: Kristus ja patune naine. Maal Tallinna raekoja saalis.



Joon. 45. Amor kohtumõistjana. Seinamaal Põltsamaa lossis.

neis Madalmaade meistrite mõju alusena, kaks maalidest on koguni lihtsalt Rubensi ja Rembrandti tööde koopiad. Mainida tuleks veel, et Tallinna Mustpeade klubis säilib terve rida XVI ja XVII saj. tekkinud valitsejate portreid. Üsna huvitav XVII saj. maaliteos on laemaal Narva raekojas.

XVIII saj. alguses teotseb Tallinnas, hiljemini Narvas ja Peterburis portreemeister Johann Heinrich Wedekind. Sama sajandi teisest poolest pärineb rida dekoratiivseid maale Põltsamaa lossis. Need maalid, mis kujutavad putti'sid, on maalitud halli värviga ja meenutavad prantsuse rokokoomeistrite laadi (joon. 45). Nende looja on arvatavasti Welte, kellelt on säilinud ka kaks suurt prospekti Põltsamaa lossi vaadetega. Arvatavasti teotses Põltsamaal mõni aeg ka portreemaalija Friedrich Hartmann Barisien (1724—1796); Barisien oli pärit Kuramaalt, kus tänu hertsogite suurejoonelisele kunstiharrastusele ka hulk maalijaid teotsemisvõimaluse leidis. Kuramaal viibisid lühemat aega ka kaks itaalia meistrit Rotari ja Fontebasso.

Barokiajastu on nähtavasti väga produktiivne olnud ka kullasepakunsti alal. Tolle aja parematekst teosteks võiks lugeda Tallinna meistri Jakob Lange (surnud 1657) valmistatud hõbekannusid Tallinna raekojas.

XIX SAJAND.

ARHITEKTUUR.

Juba XVIII saj. keskel hakkas Lääne-Euroopa juhtivates kunstimaades tärkama uus suund, uus vool, mis taotles loobumist baroki ja rokokoo maalilisusest, rahutusest ja mitmekesisusest. See vool on tuntud klassitsismi nime all. Klassitsismi juhtivaks põhimõtteks oli püüd rahu, tasakaalu ja lihtsuse poole, kusjuures eeskujuks seadis klassitsism antiikkunsti. Baltikumis pääseb klassitsism täies ulatuses valitsema võrdlemisi hilja, kuid omandab siin suure tähtsuse ja on eriti arhitektuuri alal olnud äärmiselt produktiivne. Tol ajal (Katariina II ja Aleksander I ajal) valitses ju vene kunstis õitseaeg ja hoogne kunstiline tegevus Venes haaras kaasa ka Baltimaid. Tähtis oli ka see, et klassitsismi valitsemine Baltimail (1780—1840) sattus ühte tõusuga meie maa majanduselus.

Klassitsistlikul ajal ehitati Baltimail kõigepealt suur hulk ilusaid mõisahooneid. Tavaline tüüp on piklik fassaad, mille keskel kerkib range portikus. Mainida tuleks Eesti ala mõisahooneid Kiltsis, Aasperes, Härglas, Arukülas, Pirgus, Hõredas, Riisiperes ja mujal.

Ka meie linnades leidub arvukalt klassitsistliku ajastu ehitisi. Täielikult domineerib klassitsism Tartu linnapildis. Just klassitsistlikul ajastul, eriti peale ülikooli avamist (a. 1802), algas Põhjasõjas hävitatud ja hiljemini tulikahjudes kannatanud Tartu linna arengus õnnelikum tõusuperiood. Ilusaim hoone siin on ülikooli peahoone (joon. 49), mille ehitas a-il 1804—1809 sisseränanud sakslane Johann Wilhelm Krause (1757—1828). Klassitsistlikus stiilis ehitisi on koondunud kaunis palju Suurele turule, millele eriliselt suursuguse ja piduliku ilme annab a-il 1782—1789 varaklassitsistlikus stiilis ehitatud raekoda. Mainimist väärivad loomaarstiteaduskonna hoone Vene t. 28, Kaubahoov, majad Kaluri t. 12, Lai t. 33 (joon. 47) jt. Arvukalt leidub tolleaegseid ehitisi ka Tallinnas, nagu näiteks majad Kohtu t. 2 (joon. 46) ja 8, Lai t. 5, 43 ja 45, ap.-õigeusu Püha Nikolai kirik Vene t. jt. Tallinnas ei pääse aga klassitsistlikud hooned kuigi markantselt mõjule, sest keskaegsed ehitised on domineerivad. Tallinnas teotses a-il 1809—1815 linnaarhitektina ka tuntud saksa arhitekt Johan Carl Ludwig Engel, kes nii suurt osa on etendanud Helsingi ehitusajaloos. Tema tegevusest Tallinnas ei ole midagi kindlat teada. Stiilseid ehitisi tollest ajast leidub ka meie provintsilinnades (Narvas, Kuressaares, Pärnus, Rakveres).

Tegevus Läti alal oli klassitsistlikul perioodil veel suurejoonelisem kui Eestis. Lätis kerkis ju ka suursuguseim tolle ajastu mõisahoone, nimelt



Joon. 46. Maja Tallinnas, Kohtu t. 2.



Joon. 47. Maja Tartus, Lai t. 33.

Elejas'e (Elley) mõis, mille stiil viitab kuulsale Peterburis teotsenud itaallasele G. Quarenghi'le. Kohalikkudest meistritest oli väga produktiivne Christoph Haberland, kelle ehitatud on Johannese kirik Valgas (a. 1787).

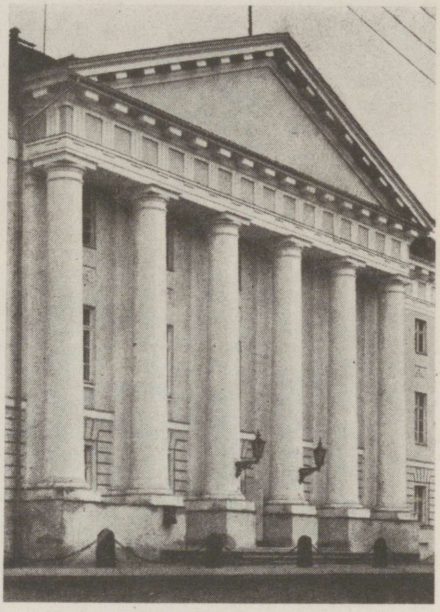
XIX saj. keskel sureb klassitsism välja ja hakkab valitsema *eklektitsism*, minevikustiilide imiteerimine. See on arhitektuuri ajaloos täielik languse ajastu. Nüüd kerkib igal pool maitsetuid, detailidega ülekuhjatud elumaju ja avalikke hooneid, milledes rakendatakse peamiselt renessansi ja baroki vorme. Kiriklikus arhitektuuris püüti imiteerida romaani ja gooti motiive; tüüpilisi näiteid sel alal on Peetri kirik Tartus, Jaani ja Kaarli kirik Tallinnas, Aleksandri ja Peetri kirik Narvas. Ka hulk keskaegseid maakirikuid ehitati ümber uus-gooti stiilis või varustati uute tornidega. Umbes a. 1900 hakkab ka Baltikumis läbi lööma nn. jugendstiil.

SKULPTUUR.

Paremad klassitsistliku ajastu skulptuuriteosed Baltimail on loodud vene meistrite poolt. Tallinna Toomkirikus olev ilus *admiral Greigh'i* (surnud 1788) *marmorsarkofaag* on arvatavasti *Ivan Martos'e* (1754—1835) töö, kes oli klassitsistliku suuna põhjendaja vene skulptuuris (joon. 48). Kui Greigh'i sarkofaag esindab klassitsismi selle varasemas staadiumis, siis on *Vassili Demut-Malinovski* (1779—1846) poolt loodud monumendid klassitsismi hilisema arenguastme tüüpilisemaid näiteid. Parim neist Demut-Malinovski töist on a. 1823 valminud pronksgrupp *Barclay de Tolly hauakabelis*



Joon. 48. J. Martos: Admiral Greigh'i sarkofaagi detail Tallinna Toomkirikus.



Joon. 49. J. W. Krause: Tartu ülikooli peahoone fassaadi keskosa.

Jõgevestes (joon. 50). Malinovski töökojast väljus ka lihtne, kuid stiilne Barclay monument Tartus (a. 1848). Malinovskile viitab ka a. 1805 langenud krahv Tiesenhauseni monument Tallinna Toomkirikus. Meie kirikutes ja surnuaedades leidub veel teisigi väiksemaid ja lihtsamaid mälestusmärke tollest ajast.

Mis puutub meie maalt võrsunud või balti-saksa päritoluga skulptoritesse, siis on neist kõige andekam Haljalas sündinud rootslane Samuel Hallberg (1787—1839), kes aga varakult asus Venemaale ja kellel side kodumaaga katkes. Hallberg oli Martose õpilane ja liikus täitsa klassitsismi sõiduvees. Ka järgneva balti skulptorite sugupõlve teotsemine on kodumaal vähe jälgi jätnud. Balti-saksa soost põlvnev, kuid Peterburis sündinud Peter Clodt von Jürgensburg (1805—1867) on Keilas a. 1862 püstitatud Lutheri kuju looja. Clodt, kes oli silmapaistev loomade kujutaja, kaldub juba ilmsesti realistlik-maalilise käsitlusviisi poole. Nagu Clodt, veetis ka tallinlane Robert Salemann (1813—1874) oma elu Venemaal, kus lõi suuri dekoratiivseid töid. Salemann oli kuulsa Rietschel'i õpilane ja võttis täielikult omaks oma õpetaja kaine ja asjaliku laadi. Tema töid leidub Tallinna katoliku kirikus. Clodti õpilane, Tartumaal sündinud Alexander von Bock (1829—1895) omandas



Joon. 50. V. Demut-Malinovski: Pronksgrupp Barclay de Tolly hauakabelis Jõgevestes.



Joon. 51. A. v. Bock: Psyche.

väljapaistva seisukoha Peterburis nii loovkunstnikuna kui ka õpetajana; Bocki õpilased olid ka Weizenberg ja Adamson. Oma töis esineb Bock romantiliselt häälestatud hilisklassitsistina; nende tööde ilmetu siledus ja magusus on paralleelnähtus umbes Neffi maalidele (joon. 51). Tugevam on realistlik joon Franz von Villebois' (1836—1890) töis, milledest üks — „Isa Rein" — oli üles seatud Tartu Toomemäel. Puhtakujuline realist on Clodti õpilane Alexander von Wahl (1839—1903).

MAALIKUNST.

Uue arengu algust maalikunsti alal tähistab vendade Kügelgen'ide tegevus Riias ja Tallinnas ning Senff'i tegevus Tartus. Karl von Kügelgen (1772—1832) oli riigisakslane, teotses a-il 1796—1798 Riias (lühemat aega ka Eestis) ja viibis siis rea aastaid Venemaal, külastades aga korduvalt Eestit. A. 1827 asub ta elama Tallinna ja jääb siia oma elu



Joon. 52. K. v. Kügelgen: Vaade Viimsi mõisale ja Tallinnale. Tallinn, Toompea loss.

lõpuni. Ta on maalinud ka Eesti maastikupilte ja Tallinna vaateid (joon. 52). Stiililt kuuluvad Kügelgeni maastikupildid klassitsistlikku suunda, mille põhjendajaks võib pidada kuulsaid prantslasi Nicolas Poussin'i ja Claude Lorrain'i. Hoopis vähem kokkupuuteid on Eestiga olnud Karli nimekal vennal, figuuri- ja portreemaalijal Gerhard Kügelgen'il (1772—1820); balti kogudes säilis terve rida tema poolt maalitud portreid, milledest tuntuim on Goethe portree Tartu ülikooli raamatukogus (joon. 53). Kauemat aega teotses Tallinnas riigisakslane Carl Walther (1783—1867), kes viljeles portree- ja usulist maali. Walther'i õpilased olid Gustav Hippius (1792—1856), kes maalis ka eestiainelisi pilte, ja Otto Ignatius (1794—1824). Mõlemad rändasid varakult Peterburi ja pole kodumaa kunstiharrastuse ajaloos suurt osa mänginud. Seda suurem on aga nende tähtsus Vene kunstiajaloos; mõlemad olid nimelt Roomas Overbeck'i jüngrid ja on esimesed, kes venelasi tutvustasid natsareenlusega. Olgu tähendatud, et Ignatiuse soontes tõenäoselt voolas ka eesti verd. Põhja-Eestist pärinevatest romantilise koolkonna vanematest meistritest mainiksime veel Ignatiuse sõpra rakverelast August Pezold'it (1794—1859), kes samuti kaua teotses Venemaal; Pezold on loonud portreid ja altarimaale, kuid on andnud ka väikesi žanripilte eesti rahvaelust. Pezold'it on mõjustanud kuulsa maalija Karl Brüllov'i vend arhitekt Aleksander Brüllov, kes oli oivaline joonistaja ja akvarellist.

Ex bibl. univ. Tart.



Joon. 53. G. v. Kügelgen: Goethe portree. Tartu ülikooli raamatukogu.



Joon. 54. K. A. Senff: Wittgenstein'i portree (vaselõige).

Tartus etendas kunstielu süvendamisel ja kunstikultuuri tõstmisel suurt osa joonistuskool (Zeichenanstalt) Tartu ülikooli juures. Selle esimene juhataja oli riigisakslane Karl August Senff (1770—1838), kes kutsuti Tartu a. 1802. Senff oli olnud noorpõlves kuulsa saksa portretisti Anton Graff'i õpilane ja omandas oma õpetajalt viimase pretsiisse ja asjaliku, võiks öelda, peaaegu realistliku joonistusviisi (joon. 54). Klassitsismi mõjudest oli Senff võrdlemisi vähe puudutatud, pigemini võib tema loomingus leida romantilisi sugemeid. Senffi maaliteosed ei ole huvitavad, tema temperamendile vastasid nähtavasti rohkem graafiliste tehnikate võimalused; vaselõiget, oforti, litograafiat ja akvatintat viljeles ta võrdse armastusega. Ta eelistatavamad alad olid maastik ja portree.

Senffil oli palju õpilasi, kelledest mõned omandasid silmapaistva seisundi loovkunstnikena. Tänu õpetaja eeskujule, levis nende keskel väga graafika harrastamine. Senffi nimekamad õpilased on Klara, Hagen, Krüger ja Maydell. August Klara (sünd. 1790), kes tõenäoselt oli eesti päritoluga, harrastas maastiku- ja linnamotiivide kujutamist; hiljemini rändas ta Peterburi, kus sai õuegravööriks. August Hagen (1794—1878) oli peale Senffi surma a. 1838 ülikooli joonistuseõpetajaks. Ka tema produktsioonis omavad keskset tähtsust hoolikas ja asjalikus laadis teostatud graafilised lehed ja joonistised, milledel ei puudu romantiline tundeküllus (joon. 55). Voldemar Krüger (1807—1893), kes ka vist oli rahvuselt eestlane, järgnes a. 1854 Hagenile joonistuseõpetaja



Joon. 55. A. Hagen: Maastikuetüüd (joonistis). Tartu, Õpetatud Eesti Selts.

ametis ülikoolis. Romantilised maastikud moodustavad tema loomingu paremiku. Kunstilise isiksusena huvitavam kui senimainitud on Ludwig von Maydell (1795—1846). Maydelli loomingulise ilme väljakujunemisel oli otsustava tähtsusega läbikäimine natsareenlaste koolkonda kuuluvate saksa meistritega Saksas ja Itaalias. Maydell huvitab meid praegu kõigepealt seetõttu, et ta ulatuslikult rakendas kodumaisi aineid oma töis. Joonistus ja graafilised tehnikad olid tema suurim huviala. Väga tuntud on tema gravüürid, mis illustreerivad Vana-Liivimaa ajalugu (joon. 56 ja 57). Kuid Maydell on loonud ka altarimaale, andnud joonistisi skulptuurtööde jaoks ja voolinud ka ise.

Hageni õpilane oli Eduard Hartmann (1817—1891), kes oli silmapaistev esmajoones graafikuna. Tema ainestik haarab linna- ja maastikuvaateid, portreid ja rahvatüüpe. Hartmann on ka esimesi eestikeelsete väljaannete illustreerijaid.

Olgu tähendatud, et litograafiatehnika levitamisel omab suurt tähtsust riigisakslane Georg Friedrich Schlater (1804—1870), kes on loonud Tartu ning Tallinna vaateid ja portreid.

Kuulsamad Baltimailt võrsunud romantilise koolkonna meistrid on Neff ja Moeller. Timoleon von Neff (1805—1876) veetis noorpõlves



Joon. 56. L. v. Maydell: Piiskop Berthold'i surm (puulõige).



Joon. 57. L. v. Maydell: Merelahing saarlastega a. 1202 (vaselõige).

mõne aja Saksamaal ja siis Roomas, kus pühendas oma aja peamiselt Raffaeli tööde kopeerimisele; Raffaeli laadi imiteerimine käib punase joonena tema töist läbi. Tähtis oli ka tutvus tol ajal väga hinnatud šveitsi prantslase Léopold Robert'i töödega, kes maalis siledaid ja magusaid stseene itaalia rahvaelust, samuti tutvus Riedel'i ja Ingres'i maalidega. Hiljemini on teda osalt mõjustanud ka üks tolle aja juhtiv Peterburi meister Feodor Bruni. A. 1827 asus Neff Peterburi, kus omandas suure kuulsuse. Neff on loonud kõigepealt suuri usulisi maale (lisaku kiriku ikonostaasil Peterburis ja mujal), kuid on andnud ka mütoloogilisi stseene, alasti naisefiguure („Supleja"), mis on arvatavasti mõjustatud Ingres'i ja Riedeli samalaadilistest maalidest, ja itaalia rahvatüüpe. Ka eesti ainete vastu tundis ta huvi, nagu tunnistavad mõned maalid Tallinna ja Tartu muuseumides. Neffi siledad ja iseloomuta, läägete, suhkurmagusate toonidega maalitud pildid jätavad praegusel ajal vaatleja täitsa külmaks (joon. 58).

Neffist veidi noorem on Otto von Moeller (1812—1874), kes oli Peterburis kuulsa Karl Brüllovi õpilane. Brüllov, keda peetakse romantilise suuna eelkäijaks vene kunstis, maalis äärmiselt värvitoredaid, teatraalseid ja efekti taotlevaid kompositsioone ja portreid. Säärase väliselt hiilgava, virtuooslikult sileda ja värvikireva maneeri omandab ka Moeller; tüüpiline sellelaadiline töö on a. 1840 Roomas maalitud „Suudlus", mis kunstniku kuulsusele aluse rajas. Selle töö kordamine on Eesti Rahva Muuseumis Tartus (tahv. XVIII). Hiljemini ja nimelt oma teisel Roomas viibimisel sattus ta tugevasti natsareenlaste sõiduvette. Pool-brüllovlikus, pool-natsareenlikus vaimus loob Moeller oma suure maali „Johannes jut-



O. von Moeller: Suudlus. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 58. T. v. Neff: Supraport end. Talvepalees Leningradis.

lustab Patmosel Bakchose teenijatele". Nagu Neffi, nii ka Moelleri maalides on figuurid üksnes suhkrust ja martsipanist nukud.

Umbes samasugusesse idealiseeriv-romantilisse suunda kuuluvad ka ülalmainitud Hageni tütar Julie Hagen-Schwartz (1824—1902) oma magusate itaalia tütarlastega (joon. 59) ja Karl Wenig (1830—1902). Viimane oli Bruni õpilane, kuid sai mõjustusi ka romantilise suuna ajaloomaalijailt nii Venes (Schwartz) kui Lääne-Euroopas (Piloty). Terve rida Wenigi töid säilib Narva muuseumis. Romantiline tundelaad on veel kaunis tugev ka Konstantin von Kügelgen'i (1810—1880) maastikes, Hermann Schlichting'i (1812—1890) portreedes ja žanripiltides ning Leopold von Pezold'i (1832—1907) ajaloolistes maalides.

Kuid sajandi teisel poolel hakkab romantism üha rohkem kandepinda kaotama ja uus, realistlik käsitus hakkab ka kunstis eluõigust omandama. Baltimailt võrsunud realistidest on rahvusvaheliselt tuntud Eduard von Gebhardt (1838—1925). Gebhardt sündis Suure-Jaanis pastori pojana, õppis a-il 1855—1858 Peterburi akadeemias, siis Karlsruhes ja asus a. 1860 Düsseldorfi, kuhu jäi oma elu lõpuni. A. 1875 sai ta Düsseldorfi akadeemia professoriks. Gebhardti kuulsuse rajasid tema piibliainelised maalid, millede kujud kunstnik riietab reformatsiooniaegsesse riietusse ja asetab reformatsiooniaegsesse miljöösse (joon. 61). Tema kunstilise ilme väljakujunemisel on olnud suure tähtsusega süvenemine Madalmaade XV ja XVI saj. meistrite teostesse; uuema aja maalijatest võlgneb ta nii mõndagi belglasele H. Leys'ile. Gebhardti kunst huvitab praegu ainult väheseid. Ta on „mõttekunstnik" selle sõna halvimas tähen-



Joon. 59. J. Hagen-Schwartz: Itaallanna. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 60. E. v. Liphart: Kristuse taevaminek. Altarimaal Jõhvi kirikus.

duses, ta peamiseks sihiks on hästi palju jutustada (õigemini öelda lobiseda) — ja jutlustada; täie õigusega on ta ära teeninud iroonilise nimetuse „päästearmee kindral". Gebhardti peamine viga on selles, et ta ei oska kunstilist mõju kontsentreerida. Kõik üksikasjad esitab ta võrdse rõhuga ja alati ühtlaselt valgustatuna; ta maalid ei ole muud kui monotoonne detailide kogu. Monotoonsust aitavad suurendada ka toored ja kirjud värvid. Võikalt mõjub Gebhardti maalides püüd iga üksikut figuuri võimalikult allakriipsutatult ja pealetükkivalt iseloomustada ning ilmestada; kunagi ei tohi vaatlejal kahtlust tekkida, mis osa üks või teine figuur pildil kujutatud sündmuses mängib või kuidas ta sellesse suhtub.

Mõningaid Gebhardti töid leidub ka Eestis (altarimaalid Tallinna Toomkirikus ja Narva Aleksandri kirikus, portreed saksa perekondades). Oma maalides kasutas ta tihti ka Eestis tehtud etüüde (eesti talupoegade tüüpe). Gebhardti tähtsus meie seisukohalt on muu seas ka selles, et tema juhatusel Düsseldorfis õppis rida balti ja eesti maalijaid.

Gebhardt oli realist vormikõnelt ja looduskäsituselt, kuid idealist ja romantik mentaliteedilt. Täielikuks realistiks võib lugeda Nehatus sündinud Gregor von Bochmann'i (1850—1931), kes õppis Düs-



Joon. 61. E. v. Gebhardt: Mäejutlus. Loccum'i klooster Saksamaal.

seldorfi akadeemias ja oli a-st 1895 selles professor. Bochmanni maalide ainestik on laenatud meie kodumaa elust; võltsimatu loomutruudusega, kuigi kunstiliselt loiult kujutab ta meie talurahva eluavaldusi (joon. 62). Düsseldorfis õppis ja hiljemini ka õpetas Kuressaarest pärinev peisažist Eugen Dücker (1841—1916), kes kunstnikuna oma kodumaad tihti meeles pidas. Balti düsseldorflastest-realistidest on aga meile kõige lähem Oskar Hoffmann (1851—1912), kes sündis Tartus pagari pojana. Oma õppeaastad veedab Hoffmann Düsseldorfis, kuid asub a. 1884 Peterburi, kuhu jääb oma elu lõpuni. Siit teeb ta iga aasta matku kodumaale, et hankida aineid ja motiive oma maaliteostele. Hoffmanni erialaks olid ju eesti maastikupildid (tahv. XIX) ja žanripildid eesti talupoegade kujutusega. Düsseldorfi koolkonna traditsioonidega seltsib tema maalides kaunis suurel määral ka vene realistliku koolkonna (nn. peredvižnikute) mõjusid. Tundub, et kasvav huvi Hoffmanni tööde motiivistiku vastu on viinud tema teoste kunstiväärtuse ülehindamisele.

Vähemalt mainida tuleks veel realistliku koolkonna portree- ja kompositsioonimaalijatest Rudolf von zur Mühlen'it (1845—1913), Oswald von Sass'i (sünd. 1856), Ernst von Liphart'it (sünd. 1847) (joon. 60)



Joon. 62. G. v. Bochmann: Hobuselaat Eestis.

ja Sally von Kügelgen'i (sünd. 1860), maastikumaalijatest Hermann von Schrenck'i (1847—1897), Reinhold von Moeller'it (1847—1918), Gerhard von Rosen'it (1856—1927), Karl Hefftler'it (sünd. 1853), Julius von Klever'it (1850—1924) ja Karl Winckler'it (sünd. 1860).

Mis puutub L ä t i ala balti kunstnikesse, siis ei hakka me siin nende juures peatuma, sest nende kunstil pole olnud meie maa kunstilisele saatusele mingit mõju.

II PEATÜKK.

EESTI KUNSTNIKKUDE VANEM SUGUPÕLV.

Heites üldpilku XIX saj. balti-saksa meistrite loomingule tuleb konstateerida, et paremad väärtused on loodud sajandi esimesel poolel. Balti biedermeieri ajastu kunstnikkude (Hageni, Krügeri, Pezoldi, Maydelli jt.) maalidel, joonististel ja graafilistel lehtedel ei puudu teatav võlu ka praegusaegse kunstiarmastaja silmis; neis on küll paiguti naiivsust ja abitust, kuid on ka siirust, kunstilist tõde ja veenvust, on stiili ja maitset. Ja isegi Neffi ja Moelleri suhkruveega niisutatud piltides avaldub kübeke ehtsa maalija temperamenti. Hoopis vähem külgetõmbejõudu omab praegu sajandi keskel sündinud meistrite (Gebhardti, Hoffmanni, Bochmanni, Liphardti jt.) kunst; mida rohkem see kunst on ajaliselt kaugenenud, seda rohkem on ta kaotanud oma prestiižist. Kuid olgu asi kuidas on nende balti realistide loomingu kunstiväärtusega — tähtis on, et see sugupõlv on v i i m n e balti kunstnikkude sugupõlv, kes omab kunstiarengus teatavat tähtsust; neile meistritele ei järgne hilisemate aastakümnete kestel enam ühtegi kunstnikku, kes oleks suutnud oma loominguga omandada väljapaistvat seisundit kas kodu- või välismaal.

Ajajärk umbes a. 1900 alates tähistab niisiis balti kunsti väljasuremist, seitsesada aastat kestnud arengu lõppu. Kuid just samal ajal, mil hääbub balti kunstivaim, algab jõuline tõus e e s t i kunstielus; just XIX saj. alguses kerkib esile rida eesti meistreid, kes võtavad juhtiva osa meie maa kunstielus enda kätte ja panevad aluse eesti rahvuslikule kunstile. Õieti alles alates selle ajaga (Noor-Eesti ajaga) võib ehk rääkida juba eesti kunstist selle sõna otsesemas tähenduses, s. t. kunstist, mille loojad on eestlased, mille kandepinnaks on peamiselt oma kodumaa ja eesti seltskond, mille areng on vähemalt osaliselt sõltuv meie maa üldisest arengust. Kuid Noor-Eesti ajastu kunstnikud ei ole e s i m e s e d eesti kunstnikud.

Juba XIX saj. esimesel poolel võrsus eestlaste seast meistreid, kes loovkunstnikena on üsna tähelepanuväärseid resultaate saavutanud. Neist XIX saj. eesti meistritest on kõige vanem K ö l e r ja temaga võib siis ka alustada eesti kunsti ajaloo käsitlust. Tõsi küll — juba enne Kölerit on meie maal võrsunud kunstnikke, kellede soontes vähemalt osaliselt voolas eesti verd; siia kuuluvad näiteks eespool-mainitud Ignatius ja Krüger, arvatavasti ka Klara [1]. Kuid paremale järjele tõustes saksastusid kõik need kunstnikud keelelt ja meelelt ning läksid seega eesti rahvale kaduma. Köler on esimene eesti soost kunstnik, kes ennast eestlaseks pidas, sellena igal pool esines ja eesti rahva saatusele kaasa püüdis elada.

KÖLER.

Köler oli väga töökas ja viljakas kunstnik ning on üle 40 aasta kestel loonud suure hulga kõige mitmelaadilisemaid töid. Et ta aga teotses Venemaal, on valdav enamik tema maalidest jäänud sinna, aegade jooksul seal mitmele poole laiali paiskunud ja eesti uurijatele tundmatud; ainult mõni üksik Venemaale jäänud töist on tuttav reproduktsioonide järgi. Eestis säilib praegu ainult väike osa Köleri produktsioonist. Seetõttu on väga raske saada selget käsitust tema loomingu laadist ja eriti raske on jälgida tema kunsti arengu üksikuid etappe.

Johan Köler (1826—1899) sündis Viljandimaal Vastemõisa vallas, kus ta vanemad pidasid rendikohta. Noor Köler käis mõni aeg kreiskoolis, mida ta aga vanemate vaesuse tõttu ei saanud lõpetada, oli lühikest aega Vastemõisa valitseja juures kirjutajaks ja saadeti siis (a. 1839) Võnnu linna maalermeister Faberi juurde maalriametit õppima. Võnnus teotses Köler seitse aastat maalrina, harrastades vabadel tundidel omapead joonistamist ja akvarellmaali, sest juba lapseeas olid temas ikka kindlakujulisemalt ilmnema hakanud kunstilised kalduvused. Võnnus viibides aitas kunstihuvi süvendamisele kaasa tutvumine Krimulda (Kremon'i) mõisas vürst Lieven'i kogus olevate maalidega; siin nägi noor Köler esimest korda kunstiväärtuslikke originaalmaaliteoseid. Otsustava tähtsusega kunstniku edaspidise saatuse kujunemisel oli aga külaskäik Võnnu lähedal oleva Birkenruh' gümnaasiumi direktori Hollanderi juurde a. 1846, kelle korteris oli rida A. Pezold'i (vt. lk. 51) poolt maalitud portreid. Nagu Köler oma autobiograafias jutustab, küpses temas just tänu tutvumisele Pezoldi töödega otsus — loobuda maalriametist ja sõita Peterburi, et „õppida maalima samasuguseid portreid". 1846. a. sügisel asubki noor maaler Riias laevale, et purjetada Vene pealinna ja alustada siin oma kunstnikukarjääri.

---

[1] On väga tõenäone, et ka andekaim vene XIX saj. maalija O r e s t K i p r e n s k i oli rahvuselt eestlane.

Peterburis teotseb Köler alul mõned aastad edasi maalrina. A. 1848 õnnestub tal aga juba pääseda akadeemia õhtuklassidesse ja alustada süstemaatilisi kunstiõpinguid. Kolm aastat hiljem saab ta täisõiguslikuks õpilaseks akadeemia loodusklassis, kus töötab A l e k s e i M a r k o v'i juhatusel. Õppimine akadeemias läks nähtavasti väga edukalt, kuigi akadeemia võimud (kunstniku enese arvamuse järgi) tema vastu olid ülekohtused: ta ei saanud autasusid, mida arvas endal õiguse olevat saada, ei saanud stipendiume jne. A. 1855 lõpetab Köler akadeemiakursuse, saades väikese kuldauraha oma maali eest „Herakles toob Kerberose manalast". A. 1856 võtab ta osa võistlusest suurele kuldaurahale, mis andis õiguse välisstipendiumi saamiseks. Võistluspildi teemaks oli „Saul Endori nõia juures". Ehkki akadeemia nõukogu oli otsustanud määrata paremate võistlejatele tasuks neli kuldauraha, ei saanud Köler neist ühtegi [1]. Kibestunult ja pettunult loobub noor meister edaspidistest võistlustest kuldaurahale ja pöörab akadeemiale selja. Kuid tema ammuaegne unistus — pääseda välismaale — teostub ometigi. Ta saab nimelt hästi tasutava tellimise — maalida keiser Aleksander II portree. Köler täidab tellimise järgmise aasta (1857) kevadeks ja saanud suure honorari (1200 rubla), asub otsekohe välismaareisule.

See välismaareis tähistab esimese, noorpõlve perioodi lõppu Köleri loomingus. Selle perioodi töist on praegu kättesaadavad ainult mõned üksikud. A. 1855 maalitud „Taavet ja Saul" on jäänud Venemaale, samuti „Saul Endori nõia juures". Õnnelikul kombel säilib praegu Eestis akadeemia lõputöö „Herakles toob Kerberose manalast" (praegu dir. Hans Kuusik'u kogus Tallinnas), siis veel üks joonistis a. 1855 „Kreeka sõdurid võitluses" (Eesti Kunstimuuseumis) ja üks maastikuetüüd a-st 1852. Sellesse vanemasse perioodi võiks veel lugeda ka vahetult peale Venemaalt lahkumist loodud autoportreed ja maali „Kristus ristil", millest on mitu eksemplari, üks neist E. Rahva Muuseumis.

Need Köleri vanemad tööd on tol ajal Peterburi akadeemias valitsenud maitse- ja stiilisuuna tüüpilisi näiteid. Milline oli siis see vene kõrgemas kunstikoolis viljeldud laad, kes olid vene akademismi kandvamad jõud ja mida Köler neilt on õppinud? Kui Peterburis a. 1758 avati kunstideakadeemia, kutsuti selle õpetajaiks prantslased (Le Lorrain, de Velly, Moreau, Lagrenée, Doyen), kes istutasid Venesse prantsuse hilisrokokoo ja Bologna koolkonna stiili. Umbes samailmeline oli ka väljaspool akadeemiat teotsenud maalijate-välismaalaste looming. Sajandi vahetusel seltsisid nende XVIII saj. kunstitraditsioonidega klassitsismi mõjud, mis levisid Pariisist, kuulsa David'i ateljeest. David oli esimesena andnud veenva kehastuse uutele ideaalidele ja teostanud Winckelmann'i

[1] Olgu tähendatud, et nelja laureaadi seas oli ka hiljemini kuulus N i k o l a i G a y.

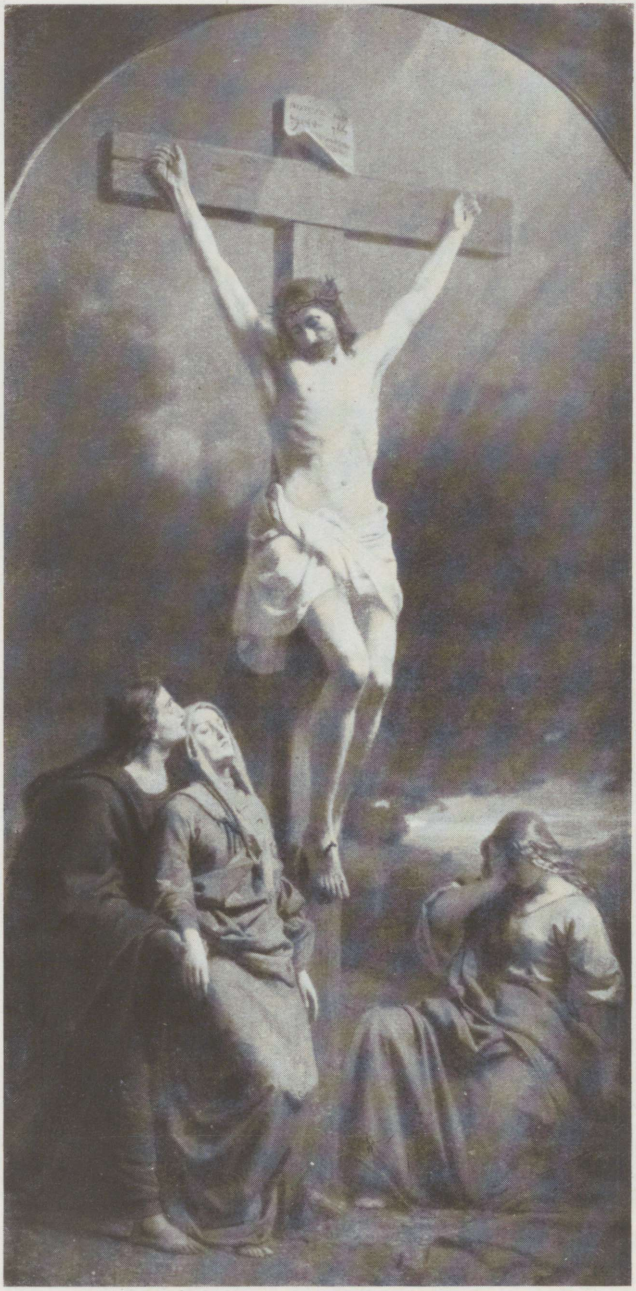
unistused „rahulikust suurusest ja üllast lihtsusest". Davidi antiikainelised maalid (mis meile praegu tunduvad igavatena) omasid tol ajal haruldast stiilikujundavat jõudu ja tema range, lineaar-plastiline käsitlusviis nakatas kõiki Euroopa akadeemiaid. Vene akadeemias püsis see külm antikiseeriv klassitsism akadeemilise õppetöö alusena osalt Köleri ajani: tolle aja rektor Šebujev on järjekindlamaid vene klassitsiste, samuti Köleri õpetaja Markov, teistest tuntumatest akadeemia õpetajatest Bassin.

Kuid klassitsismi piiramatu ainuvalitsus oli Venemaal tol ajal siiski juba möödas. Sajandi esimese veerandi lõpul olid Lääne-Euroopas osalt puhuma hakanud uued tuuled — romantiline maailmavaade hakkas ka kunstis ikka suuremat tähtsust omandama. Umbes a. 1825 astub romantikute esirinda geniaalne Delacroix, kes romantilisele elutundele suursuguseima ja siiraima väljenduse annab. Kuid Delacroix' otsene mõju ei olnud (vähemalt alguses) mitte väga suur ja eriti välismaid haaras tema poolt rajatud liikumine võrdlemisi pikkamööda ja sporaadiliselt. Hoopis suurema tähtsusega olid need kompromissivoolud, mis püsisid veel nii mitmeski suhtes klassitsismi traditsioonide pinnal, kuid lisandasid sellele väiksemal või suuremal määral romantilist tundepaatost, taotelles ühtlasi suuremat värvirikkust ja pühendades rohkem tähelepanu kaasaegse elu kujutamisele. Nii tekib lõhe Euroopa kunstis: ühele poole jääb publiku ja ametlikkude ringide poolt hüljatud ja tihti tagakiusatud iseseisev kunst, teisele poole kompromissi taotlev, traditsioonidele osaliselt truuks jääda püüdev ametlik kunst. Prantsusmaal — moodsa kunsti hällis — on vastuolu nende kahe suuna vahel juba algusest saadik kaunis terav. Teistes Lääne-Euroopa maades annab see lõhenemine end vähem tunda. Mis puutub Venesse, siis ei olnud siin sellest vastuolust XIX saj. kolmanda veerandini kuigi palju märgata, sest siin puudus välismaist sõltumatu iseseisev kunstielu, puudus haritud kunstipublik ja puudusid võimsad kunstnikuisiksused. Teatud piirini võiks opositsiooninähtusina vaadelda vahest Venetsianov'i ja Feodotov'i kunsti; mõlema mõju kaasaeglastele oli aga väga väike. Rahulikult ja pikkamööda, ilma murranguta ja ilma võitluseta hakkab ka Venemaal XIX saj. teisel veerandil antikiseeriva klassitsismi kõrval mõjule pääsema klassitsistlik-romantiline kompromissivool, mille rajajatest on tähtsaim B r ü l l o v.

Karl Brüllov oli rahvuselt itaallane. Ta õige nimi oli Carlo Briullo ja sündinud oli ta Itaalias, kuid asunud juba lapsena elama Venemaale. Ta sai Peterburi akadeemias rangelt-klassitsistliku koolituse ja jääb klassitsismile kogu aeg truuks ses mõttes, et taotleb joonistuse klassilist selgust ja lineaarsust ning vormikäsitluse skulpturaalsust. Kuid välismaareisul puudutavad teda ka romantilise koolkonna puhangud (peale muu Vernet' ja Géricault' loomingu kaudu) ja Brüllovi peaülesandeks saab värvirikkuse ja hele-tumeduse efektide taotlemine. Kui vene klassitsistide (Iva-



J. **Köler:** Herakles toob Kerberos'e manalast. Tallinn, dir. H. Kuusik'u kogu.



J. Köler: Kristus ristil. Tartu, E. R. Muuseum.

nov'i, Jegorov'i, Šebujev'i jt.) maalides valitses tuhm, hallikas-pruunikas koloriit ja igav, monotoonne ning ühtlane valgustus, siis näeb Brüllovi töis tihti kriiskavat värvikirevust ühenduses järskude ja julgete valgustusvõtetega. Seda võib konstateerida tema suurtes kompositsioonides, eesotsas „Pompeji viimsepäevaga", samuti aga ka tema arvukates portreedes (mis muide on parem osa Brüllovi loomingust). Brüllovi kunsti prestiiž ei ole praegu enam kuigi suur. Tema värvide vikerkaareline *charivari* tundub võikana, tema joonistuse libe šikk ja bravuursus iseloomutuna, tema bengaalivalgus veidrana. Brüllovi töis on peaaegu kõik rajatud tehnilisele virtuositeedile, välise efekti taotlusele, sensatsiooni loomisele; neis puuduvad vormide veenvus, sisemine soojus, hingestatus ja siirus. Kuid oma kaasaeglastele (väga suurel määral ka hilisematele põlvedele) näis Brüllovi looming ilmutusena ja vene kunsti arengule avaldas see suurt mõju. Brüllovi tähtsus on selles, et ta galvaniseeris väljasureva klassitsismi ja päästis vähemalt osalt selle põhimõtted, lisades klassitsistlikule kunstikäsitusele osavalt uue elutunde elemente. Nii võttis akadeemia tema vaimustusega vastu ja tegi temast noorte kunstnikkude ebajumala. Brüllovi mõju aluste kunstnikkude arv XIX saj. keskel on väga suur. Baltlastest kuulub tema koolkonda otseselt ülalmainitud Moeller (vt. lk. 54), kes kõigist Brüllovi õpilastest eriti oma noorpõlve töis meistrile kõige lähemal seisis.

Kui Köler akadeemiasse astus, oli Brüllov veel akadeemia professor (a-ni 1849) ja tema mõju oli oma haripunktil. Brüllovi sõiduvette sattus paratamatult väga suurel määral ka Köler. Brüllovi mõju on ilmsesti konstateeritav Köleri lõputöös „Herakles toob Kerberose manalast" (tahv. XX). Kangelane on kujutatud sellel elusuurusena; paremas käes hoiab ta nuia, vasemaga kisub edasi kolmepealist põrgukoera — Kerberost, kelle on toonud välja pildi tagaplaanil kujutatud manalast. See suur maal on puhta klassitsismi ja Brüllovi kunsti võtete süntees. Vormide range skulpturaalsus ja joonistuse puhas selgus on ilmsesti klassitsistliku koolituse vili; kõik selle — nii tahaks oletada — omandas Köler oma otseseilt õpetajailt, eesotsas Markoviga. Puht-brüllovlikkude elementidena selles maalis võib aga vaadelda huvitavat valgustuse ja hele-tumeduse käsitlust ja värviefektide taotlust: figuur on valgustatud ülalt, vasemalt langeva valgusega; teine valgusallikas on punane põrgutuli, mis paistab pildi parempoolsest nurgast ja heidab reflekse kangelase kehale.

See maal ei ole mitte päris ühtlaselt teostatud; Heraklese pea ja keha ülemine osa on väga hoolikalt maalitud, natuke pealiskaudsemalt jalad ja Kerberos. Heraklese tüübi on kunstnik loonud kuulsa Farnese Heraklese järgi. Olgu veel tähendatud, et poosilt meenutab Köleri Herakles kaunis lähedalt Heraklest Canova loodud grupilt „Herakles ja Lichas". Klassitsistliku teooria järgi ei olnud selline antiikkunstiteoste või eeskujulikuks

tunnistatud uuema aja šedöövrite imiteerimine sugugi mitte paheline nähtus, vaid koguni vastupidi — see oli soovitav.

Mõnevõrra hoovab brüllovlikku hõngu vastu ka Köleri autoportreest, mis on maalitud Roomas a. 1859 (joon. 63). Heletumeduse käsitlus — valguse ja varju mäng näol — meenutab kaunis lähedalt mõningaid Brüllovi loodud portreid, näiteks noore Nestor Kukolnik'u portreed Tretjakovi galeriis Moskvas.

Kuid noore eesti meistri kunstilise mina väljakujunemisel oli veel muidki tegureid: Köler võlgneb kindlasti nii mõndagi ka Bruni'le. Feodor (õige nimega Fedele) Bruni oli Brüllovi kõrval tol ajal tooniandvaim meister Venes. Ka tema oli rahvuselt itaallane, kuid sündinud Moskvas. Bruni kunst osutab kokkupuutepunkte Brüllovi loominguga, oma üldilmelt erineb sellest aga oluliselt. Ka Bruni on klassitsistliku koolitusega pseudoromantik ja eklektik ning taotles umbes sama iludusideaali kui Brüllov. Kuid Bruni temperament on teissugune; Bruni on sügavam ja otsekohesem, ta kunst on vabam efektsuse jahist, ta koloriit vabam Brüllovi kirevusest, ta maalimisviis painduvam, pintslitehnika värskem. Sealjuures on Bruni kahepaikne. Ta mütoloogilistest maalidest, näiteks kuulsast „Bakhandist", hoovab vastu spontaansust ja siirast meelelisust (mida pole teatraalsel Brüllovil). Need on Bruni loomingu parem osa. Teisest küljest on Bruni andnud aga ka usulisi maale, millest kuulsaim, kuigi mitte parim on „Vaskmadu"; neis ilmneb teatud määral sugulust saksa natsareenlaste maailmavaate, kunstikäsituse ja tehnikaga. Osalt viitavad need ka *quattrocento* meistrite (Fra Angelico, Signorelli jt.) eeskujudele. Neis maalides valitsevad tõsisem, vagatsev ja pealiskaudne usklikkus ja odav müstitsism; nende tehniline teostamine on tihti teadlikult karge ja diskreetne. Bruni oli peale Šebujevi surma a-st 1855 akadeemia rektor ja omas suurt autoriteetsust. Tema eeskuju oli siiski vähem kaasakiskuv kui Brüllovil just selle tõttu, et ta oli väliselt vähem hiilgav.

Köler on nähtavasti suure huvi ja armastusega süvenenud Bruni kunsti. Igatahes hoovab brunilikku vaimu mõnevõrra vastu tema maalist, mis kujutab Kristust ristil (E. R. Muuseumis) (tahv. XXI). Värvikäsitlus selles maalis on tõsine ja diskreetne, valgustus tagasihoidlikum. Ka Köleri hilisemates usulistes maalides säilib teatav sugulus Bruni stiiliga.

Olgu tähendatud, et maalist „Kristus ristil" on kunstnik loonud mitu teisendit. E. R. Muuseumis säiliv eksemplar on alustatud Pariisis a. 1857, lõpetatud hiljemini Roomas. Selle maali eest sai Köler a. 1861 akadeemiku nimetuse. Pariisis valmis a. 1857—58 sama maali suurem variant, mis praegu säilib altarimaalina Cēsis'e kirikus Lätis. Hiljemini on kunstnik sama kompositsiooni korranud end. Peterburi rootsi koguduse kiriku jaoks, kuna üks eksemplar olevat Viini Stefani kirikus.

1940:0526



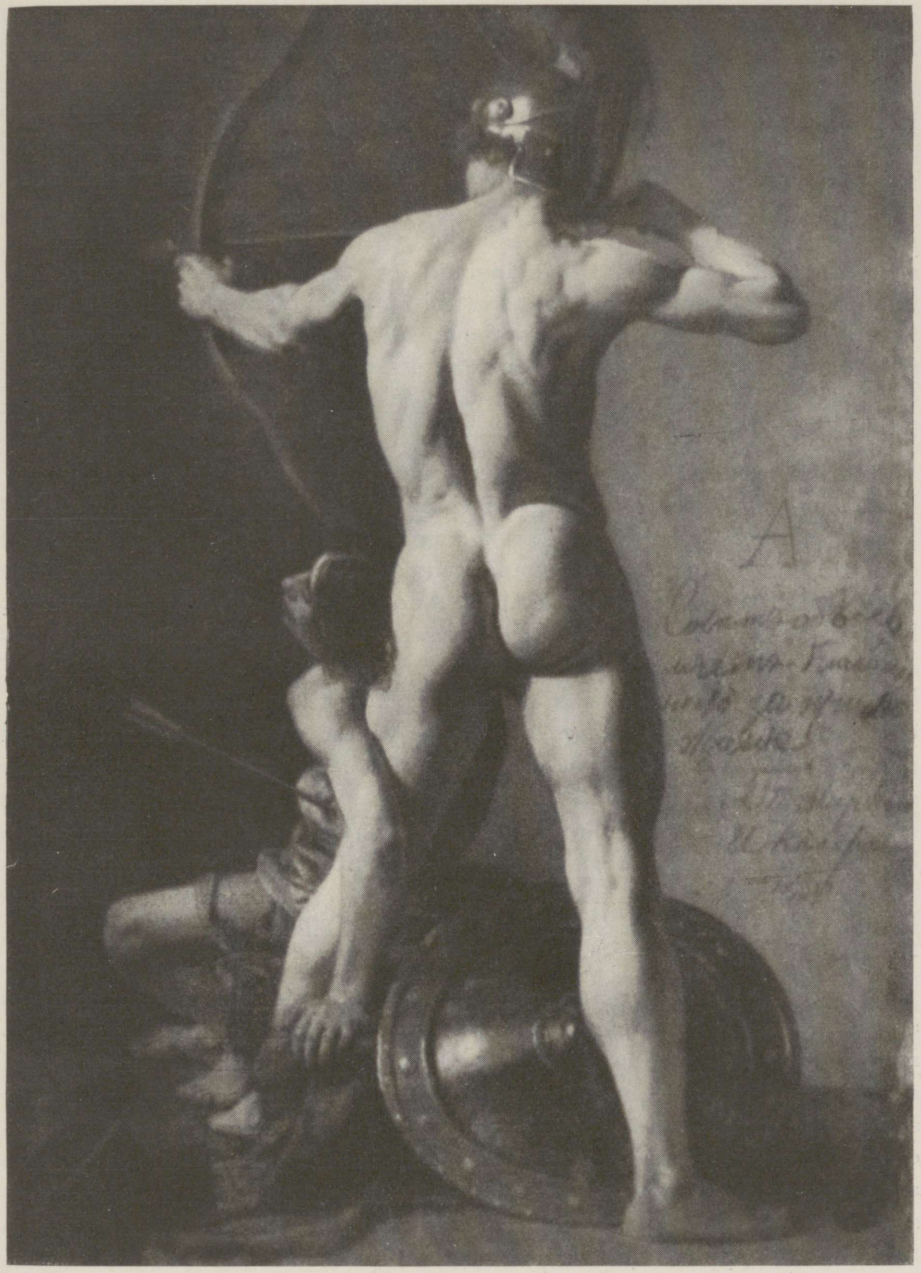
Joon. 63. J. Köler: Kunstniku autoportree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

Köleri joonistis „Kreeka sõdurid võitluses" (Eesti Kunstimuuseumis) (joon. 64) a-st 1855 on tol ajal viljeldud klassitsistliku joonistusmaneeri tüüpiline näide.

Välismaal viibib Köler 5 aastat (1857—1862). Peterburist kevadel lahkudes külastab ta saksa kunstilinnu, rändab siis edasi Hollandisse ja Belgiasse ning siirdub sügisel Pariisi, kuhu jääb üheks talveks. Järgmise aasta (1858) suvel veedab kunstnik kaks kuud Lõuna-Saksa kuurordis Gleisweileris, külastab siis Münchenit ja Šveitsi linnu. Matk jätkub Põhja-Itaalia kaudu Rooma, kuhu Köler jääb neljaks aastaks, tehes vahetevahel väljasõite teistesse Itaalia linnadesse ja kaunimatesse kohtadesse. Kauakestvaim ekskursioon võetakse ette a. 1859 ühes balti-saksa skulptori von Bock'iga Lõuna-Itaaliasse. Pariisis viibimise kohta on vähe andmeid, Itaalia elust-olust jutustab Köler oma autobiograafias veidi üksikasjalisemalt. Roomas sattus eesti meister saksa kunstnikkude ja teadlaste seltskonda, mis käis koos *Café Colonna*'s (venelastega ei tahtnud Köler oma sõnade järgi läbi käia, sest need olevat vähem haritud kui sakslased). *Café Colonna*'s liikusid muuseas Feuerbach ja skulptor Cauer, baltlasi esindasid ülalmainitud von Bock (vt. lk. 50) ja lühemat aega ka Leopold von Pezold (vt. lk. 55). Neist oli Köleril eriti tihe ja sõbralik läbikäimine temaga umbes ühevanuse Bock'iga, kellega ta juba Peterburi akadeemias oli õppinud ühel ajal. Muide olgu tähendatud, et nimekaist saksa kunstnikest viibis tol ajal Roomas ka natsareenlaste juht vana Overbeck, lühemat aega Cornelius, Piloty ja viimase õpilane noor Lenbach.

Itaalias maalis Köler palju maastikuetüüde looduse järgi, samuti itaalia rahvatüüpe. Osa neist on teostatud õlis, osa aga akvarellitehnikas, mida ta siin esmakordselt viljelema hakkas. Akvarelle maalis Köler ühes „kostüümiklassis" — vabaateljees, kus poseerisid rahvariietuses modellid.

Mis puutub Köleri kunstilise ilme arengusse noil välismaal viibimise aastail, Lääne-Euroopa kunstilt saadud elamustesse ja tolle aja meistreilt saadud mõjustusisse, siis jutustab Köler sellest väga vähe ja me võime selle kohta teha ainult oletusi. Pariisis viibis Köler just ajal, mil lõhe iseseisva ja ametliku kunsti vahel oli omandanud lõpliku kuju. Delacroix oli jõudmas oma karjääri lõpule, Barbizoni metsa romantilises vaikuses olid intiimmaastiku meistrid (Corot, Rousseau, Dupré, Daubigny jt.) loonud töid, mis avavad uue lehekülje loodusekäsituses; iseseisva kunsti *enfant terrible* Courbet, kelle võimas ja robustne realism oli marru ajanud kõik „õilsa" kunsti pooldajad, oli loonud suure hulga oma „skandaalsemaist" maalidest („Matus Ornans'is", „Kivilõhkujad", „Suplejad naised", „Preilid Seine'i kaldal", „Ateljee" jt.). Kõik see iseseisvate kunstnikkude looming — niipalju kui Köleril üldse võimalik oli sellega tutvuda — jättis tema muidugi külmaks: liiga sügavale oli temas juurdunud Peterburi akadeemias külgepoogitud „ilu" kultiveerimise (s. t. idealiseerimise) nõue. Loomulikult huvi-



Joon. 64. J. Köler: Kreeka sõdurid võitluses. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

tas Kölerit ainult prantsuse ametlik kunst. Ideaalid, mis valitsesid Peterburi kunstiringes, ei olnud aga siin igatahes enam moes; nimelt oli range, davidlik klassitsism siin oma mõjuvõimu peaaegu täielikult kaotanud. Pariisis domineeris pseudo-romantiline suund, mille rajajaist oli eriti hinnatud ja mõjukas ajaloomaali meister Delaroche. Delaroche'i ja tema arvukate õpilaste ning samasuunaliste kaasaeglaste virtuooslikus, kuid pealiskaudses kunstis on klassitsismi järelmõju väikese tähtsusega; seevastu on nende töis paiguti tunda realistliku käsituse arglikku mõjulepääsu. Köleri kunstilise mina arengus on teatud osa mänginud arvatavasti ka belgia romantilise koolkonna ajaloomaali meistrid, kes tol ajal eriti populaarsed olid ja kellede töid Köler võis näha Euroopa kunstilinnade näitustel. Portreemaalijaist oli Prantsusmaal tol ajal oma kuulsuse tipul Pariisi sakslane, Napoleon III kojamaalija Winterhalter; viimaselt on Köler tõenäoselt tugevaid impulsse saanud, samuti ka maastikumaalijalt Calame'ilt.

Väga tähtsad Köleri kunstiarengus olid neli Itaalias veedetud aastat. Tolleaegne itaalia kunst igatahes ei võinud talle kuigi palju pakkuda. Itaalias oli ammu alanud kunsti täielik langus ja Köleri Itaalias viibimise ajal ei olnud seal ühtegi vähegi silmapaistvat meistrit. 1855. a. maailmanäituse kunstiosakonna arvustuses nimetab E. About Itaaliat „maalikunsti hauaks". Niisama tröostitud on arvustajate otsused Londoni maailmanäituse puhul a. 1862: „Kuulsas Itaalias ja uhkes Hispaanias ei ole enam maalijaid . . ." kirjutab W. Burger. Kui siiski tahaks otsida meistreid, kelledel võiks oletada sugulust Köleri laadiga, siis võiks vahest viidata Itaalias sündinud prantslase Fr. Hayez' ja tema koolkonna meistreile, kes esindavad ligikaudu sama suunda, mis Delaroche oma jüngritega. Mis puutub tol ajal Itaalias teotsenud välismaa kunstnikesse, siis on arusaadav, et tihe läbikäimine saksa kunstnikkude-romantikutega ei võinud olla mõjuta Köleri kunstilise maailmavaate arengule. Küll peab aga tähendama, et Roomas tol ajal viibinud juhtivate saksa meistrite keskel ei ole ühtegi, kellele Köler midagi otseselt võlgneks.

Eriti oluline Köleri kunstilise isiksuse edaspidisele kujunemisele oli aga arvatavasti töötamine ilma järelevalveta ja pedantliku juhatuseta — maastikuetüüdide maalimine vabas looduses ja pitoresksete ning kirevalt riietatud rahvatüüpide maalimine kostüümiklassis. Just see asjaolu ühenduses välismaa moodsate meistrite töilt saadud muljetega ning liikumisega erksate, haritud ja võrdlemisi vabameelsete saksa kunstnikkude ringkonnas aitas tugevasti kaasa vene akadeemias kultiveeritud ideaalide tumestamisele. Klassitsistlik käsitus hakkab nüüd Köleri kunstis taanduma, seevastu tugevneb romantiline noot; tänu otsesele ja süvendatud loodusevaatlusele hakkab esile kerkima koguni teatud realistlik joon. Olid ju realistlikud otsingud ka Itaalias viibivas saksa kunstnikkonnas juba mõnevõrra päeva-



Joon. 65. J. Köler: Itaallanna. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.



Joon. 66. J. Köler: Itaallanna mandoliiniga. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

korral; meenutagem, et a-il 1858/59 Itaalias tekkinud etüüdide järgi maalis noor Lenbach a. 1860 oma julgelt realistliku „Karjapoisi".

Itaalias maalitud suuremaist töist on meile tuntud ülalmainitud „Kristus ristil" ja autoportree, mis aga sisuliselt kuuluvad veel eelmisse, esimesse Peterburi perioodi. Teised viimisteldud maalid, millede arv ei olnud väga suur, on tundmatud. Itaalias loodud arvukatest portree-, figuuri- ja maastikuetüüdidest säilib aga terve rida Eestis (peamiselt Köleri pärijate kogudes). Figuurietüüdidest parim on kahtlemata „Itaalia tütarlaps" pr. A. Puhk'i kogus Tallinnas (tahv. XXII); võib-olla on see huvitavaim ja väärtuslikem Köleri teos üldse. Võluvad on selles teoses nii vaba, julge pintslitehnika kui ka selge ja lihtne koloriit: elevandiluu värvi nüansiga särk ja rätik, punane pihik, tõmmu nägu, tumedad juuksed. „Itaalia tütarlaps" on just neid teoseid, kus realistlik joon kõige julgemini mõjule on pääsenud. Natuke igavam, siledam ja konventsionaalsem on „Itaallanna", mis samuti on A. Puhki kogus (joon. 65).

Itaalias hakkas Köler harrastama suure huvi ja innuga ka akvarellmaali ja saavutas sel alal silmapaistvaid resultaate. Itaalias loodud ja meile tuntud akvarellide hulgas on üks enam-vähem viimisteldud teos, nimelt väike ovaalne „Roomlanna" pr. Puhki kogus (joon. 67). Teised Itaalia perioodi akvarellid on kõik kostüümiklassis tekkinud etüüdid, mis kunstnik maalis tavaliselt kahe tunni kestel. Suurem osa neist on praegu pr. Puhki



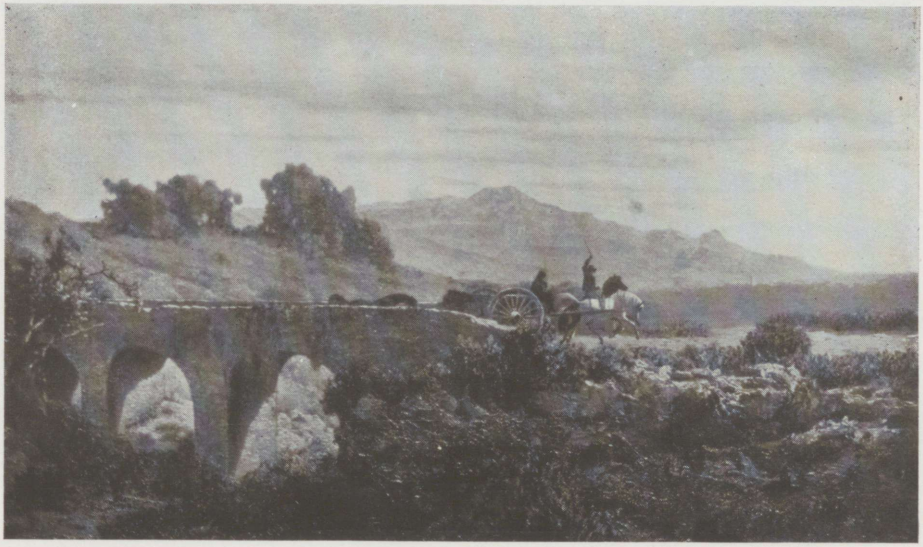
Joon. 67. J. Köler: Roomlanna. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.



J. Köler: Itaalia tütarlaps. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.



a. J. Köler: Itaalia maastik, Olevano. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.



b. J. Köler. Itaalia maastik sillaga. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.

omanduses, kuna üks, nimelt „Itaallanna mandoliiniga" (joon. 66), säilib Eesti Kunstimuuseumis ja üks E. Rahva Muuseumis. Eriti meeldiv on see viimane E. Rahva Muuseumi akvarell „Itaallanna rahvarõivais", mis paelub oma karakterikũllase joonistuse ja detailide pregnantse ning selge käsitlusega (tahv. XXIV).

Köleri akvarellid võiksid praegu tunduda kuivade ja igavatena, sest nüüd moes olev akvarellitehnika on hoopis erinev — vabam ja maalilisem. Köleri sõpradele ja tuttavatele meeldisid tema akvarellid aga väga ja nimelt nende koloriidi elavuse tõttu; arvati, et Köler tarvitab mingisuguseid erilisi värve. Praegu neid akvarelle vaadeldes ja hinnates tuleb muide silmas pidada, et kuna akvarellvärvid pleegivad, on ka Köleri akvarellide koloriit arvatavasti palju oma värskusest kaotanud.

Köler harrastab ka hiljemini agaralt akvarellitehnikat ja akadeemia nõukogu liikmena võitles selle eest, et akadeemias akvarellile rohkem tähelepanu pühendataks. Olgu veel tähendatud, et a. 1874 valis Belgia kuninglik akvarellistide ühing tema oma auliikmeks, mis andis õiguse esineda nimetatud ühingu näitustel. Köleri meisterlikkus akvarelli alal ilmneb reljeefselt, kui võrrelda tema akvarelle ühe kaasaeglase, nimelt balti naiskunstniku Hagen-Schwartz'i akvarellidega. Ka Hagen-Schwartz maalis nimelt Itaalias viibides väikesi akvarell-etüüde itaalia rahvatüüpidega, võibolla samas kostüümiklassis, kus töötas Kölergi (igatahes küll natuke varemini, sest Hagen-Schwartz lahkus Itaaliast teadupärast a. 1854). Mõnd tema etüüdi omavad Tallinna ja Tartu muuseumid. Hagen-Schwartzi etüüdid on hoopis abitumad, joonistuselt ja vormikäsitluselt ilmetud, maalitehnikalt jõuetud, värvidelt tuhmid ja segased.

Itaalias loodud maastikuetüüdidest on autorile teada kolm (kõik pr. A. Puhki omanduses): „Itaalia maastik, Olevano" (tahv. XXIII, *a*), „Itaalia maastik sillaga" (tahv. XXIII, *b*) ja „Itaalia maastik tütarlapsega ojal" (joon. 68). Kõik need on õlimaalid. Neist on vahest kõige huvitavam viimane, mis paelub oma selge ja kõlava värvirikkusega ning mahlaka maalitehnikaga. Sellel maalil kujutatud tütarlapse figuuri on kunstnik hiljemini korranud eraldi ühes maalis, mis praegu on J. Genssi kogus Tallinnas.

1862. a. suvel lahkub Köler Itaaliast, et siirduda tagasi Peterburi. Lahkumise põhjustena toob ta ette rahalisi raskusi, hädist tervist ja koduigatsust. Peterburi jääb Köler elulõpuni, külastades korduvalt kodumaad ja veetes hiljemini tihti suvevaheaegu Krimmis. Elu lõpu poole teostab ta ka veel mõned reisud välismaale (a. 1878, 1886—1889, uuesti a. 1889).

Peterburis oli Köleril alul raskusi, ehkki ta, nagu mainitud, oli aasta enne seda saanud akadeemiku nimetuse ja leidnud sellega lõplikult ametliku tunnustuse. Köleri õpetaja Markov tegi talle ettepaneku tulla abiliseks ühe suure ettevõtte teostamisel. Nimelt oli Moskvas a. 1839 K. Thon'i plaanide järgi hakatud ehitama grandioosset pseudo-vene stiilis Lunastaja kiri-

kut (valminud a. 1883, lõhutud a. 1932) ja Markov oli ülesandeks saanud luua selles kirikus kuplimaal, mis pidi kujutama Kolmainsust. Köler loobus, sest ta teadis, et selle töö juures oleks pearaskus langenud tema õlgadele, kusjuures aga Markov oleks teda kogu aeg tülitanud ja häirinud oma vahelesegamisega; ja kui töö oleks õnnestunud, oleks Markov selle ainuüksi oma teenena esitanud, ebaõnnestumise puhul aga kõik süü Köleri kaela veeretanud. Olgu tähendatud, et Markov sai endale lõppeks abiliseks noore Kramskoi. Köleri viletsuse ajad ei kestnud siiski mitte kaua. Kunstide Edendamise Seltsi liige F. F. Lvov oli kogu aeg tundnud huvi Köleri vastu; Itaalias viibimise ajal oli ta muretsenud Kölerile väikese stipendiumi ja nüüd läks kunstnikul Lvovi kaasabil korda saada õpetajakoht Kunstide Edendamise Seltsi kooli naisklassides. Samal aastal (1862) sai ta keiser Aleksander II tütre (hiljemini Edinburghi hertsogi abikaasa ja end. Rumeenia kuninganna Maria ema) Maria Aleksandrovna joonistuse (natuke hiljem ka maalikunsti) õpetajaks (a-ni 1874). Siitpeale läheb kunstniku väline elukäik tõusuteed. Ta kutsutakse varsti veel ühe teise suurvürstinna, nimelt Anastasia Mihhailovna tunniandjaks ja omandab järgnevate aastate kestel teatud populaarsuse portreemaalijana. A. 1867 saab ta professori tiitli välisminister Gortšakov'i portree eest. See oli aunimetus, millega ei olnud seotud õpetaja amet akadeemias. Köler on siiski teotsenud ka akadeemia õpetajana: juba 1862./63. õppeaastal oli ta kipsiklassis asetäitja õpetaja, saades pool professori palka, ja a-il 1869—1870 toimis ta ajutiselt ja ilma palgata etüüdiklassi juhatajana. A. 1876 kutsuti ta osa võtma akadeemia nõukogu istungitest (hääleõigusega) ja a. 1877 nimetatakse ta akadeemia nõukogu ülemääraliseks palgata liikmeks, mis kohale jääb a-ni 1894. See edu ja tõusu periood Köleri elus kestab natuke üle 20 aasta. Olukord muutub 80-ndatel aastatel, mil ta kunst ikka rohkem poolehoidu kaotama hakkab ja mil õnnetu Kuntagani mõisa skandaal ta majanduslikult ruineerib.

Just tol ajal, mil Köler välismaalt tagasi tuli, oli vene kunstis tekkimas otsustav pööre: uus, realistlik kunstikäsitus oli ka Venemaal hakanud küpsema ja tormise jõuga esile kerkima, endale eluõigust nõudes. Nii tekib vene kunstielus jagunemine kahte leeri. Ühele poole jäävad alalhoidlikud, akadeemia traditsioonidele truud kunstnikud, kes kultiveerivad endist viisi esmajoones ilusat vormi — „suursugust stiili" ja hülgavad looduse ning tõsielu vahetu ja siira kujutuse. Need kunstnikud — klassitsistlik-romantilise koolitusega idealistid — lähtuvad kõik peamiselt Brüllovist, ehkki nende juures ei maksa alati otsida otsest sõltuvust Brüllovi vormikõnest ja maalimisviisist. Siia kuuluvad (kui nimetada mõnd markantsemat isiksust) Flavitski, Gagarin, K. Makovski, Siemiradzki, Bakalovitš, baltlasist Moeller ja Wenig, oma loomingu teatud külgedega koguni Polenov ja Jakobi. Teise suunda kuuluvad realistid, kelle lipukirjaks oli just



J. Köler: Itaallanna rahvarõivais. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 68. J. Köler: Itaalia maastik tütarlapsega ojal. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.

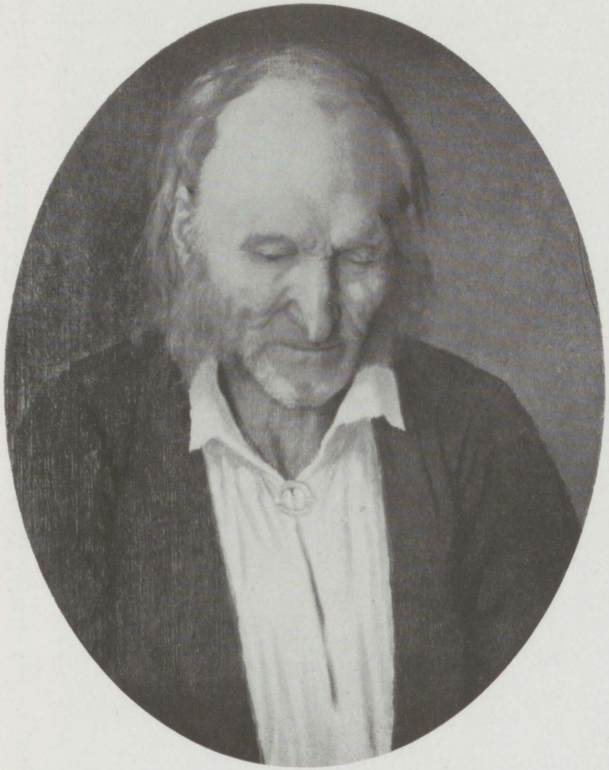
nimelt oma ümbritseva elu idealiseerimata ja minkimata kujutamine. Vormiilu taotlused paistsid neile tähtsusetuina, seda rohkem panid nad aga rõhku jutustavale sisule. Kunstis nägid nad väga suurel määral sõjariista võitluses vene elu pahede vastu. Kunst pidi vene realistide arvates olema õpetlik, paljastav ja piitsutav. Et vene realistid niisiis seadsid kunsti ideede teenistusse, nimetatakse ka nende kunsti i d e e l i s e k s r e a l i s m i k s. Juba a. 1863 oli akadeemiast lahkunud grupp noori kunstnikke protestiks akadeemia lõppvõistluse vananenud tingimuste vastu ja asutanud nn. „Kunstnikkude artelli"; artelli liikmed moodustasid mingi kommuuni, elasid ja töötasid koos. Artell lagunes mõne aasta järel. Ideelise realismi tõsiseks kandjaks ja levitajaks sai aga a. 1870 asutatud Rändnäituste Sõprusühing; selle venekeelse nimetuse järgi — „Tovarištšestvo peredvižnõh võstavok" — on hakatud nimetama vene ideelise realismi esindajaid „peredvižnikuteks". Rändnäituste Ühing seadis endale ülesandeks tutvustada kunstiga ka Vene provintsi, korraldades provintsilinnades kunstinäitusi — seni oli näitusi korraldatud ainult kahes pealinnas.

Peredvižnikuist on suurema populaarsuse omandanud Kramskoi, Gay, Perov, Mjassojedov, Prjanišnikov, Jarošenko, Vereštšagin, V. Makovski; peredvižnikute hulka võib vähemalt tingimisi lugeda ka Repini ja Surikovi.

Köler võttis vene realistide taotluste suhtes algusest saadik täiesti eitava seisukoha. Välismaal viibimine oli muide ka tema silmis tumestanud tunduvalt klassitsismi ideaale ja tugevdanud romantilist kallakut; mõningais väiksemais töis ilmneb arglikult ja diskreetselt koguni realistlik noot. Üldiselt jäi aga Köler oma elu lõpuni truuks idealiseerivale suunale ja eriti oma suuremais maalides seadis ta „ilu" ja „luule" taotluse alati esiplaanile; harva suudab ta loobuda sellest „suhkruveega niisutamisest", mis on nii iseloomulik vene ja osalt ka välismaa pseudoromantikuile ja mida nii ohtralt harrastasid baltlased — Neff, Wenig, Moeller, Hagen-Schwartz jt. Nii jääb ka Köler elu lõpuni brüllovlaseks, kuigi tema varasemate tööde selge ja range, plastilis-lineaarne käsitlusviis pikapeale maad annab lõdvemale, pehmemale (ühtlasi aga ka iseloomutumale) maalimisviisile. Köleri vastuolu realismiga on peale kõige muu seletatav ka sellega, et vene realistide kunst oli tihti tõepoolest labane ja eemaletõukav oma pealetükkiva anekdootlikkusega ja maalilise vormi tooruse ning lohakusega. Püsiva väärtusega töid ei ole realistid (kui välja arvata vahest üksikud suurmeistrid) loonud vist mitte rohkem kui idealistid-brüllovlased.

Aastail, mis järgnevad välismaalt tagasitulekule, maalib Köler rea pilte ja etüüde eesti aineil; enamik neist on tekkinud vist a. 1863. Neist kodumaal loodud töödest on kõige väärtuslikumad k u n s t n i k u i s a j a e m a p o r t r e e d, mis praegu säilivad pr. M. Köhleri kogus (tahv. XXV, *a* ja *b*). Mõlemad on maalitud mahalöödud silmadega. Isa kujutas kunstnik nii sellepärast, et ta isa oli pime; ühtluse mõttes kujutas ta ka ema mahalöödud silmadega. Need kaks portreed on huvitavad selles mõttes, et neis (nagu mõnes Itaalia etüüdiski) esineb kunstnik tubli realistina. Köler maalis need pildid enese jaoks, mitte müügiks, ja võib-olla isegi mitte näitusel väljapanemiseks; nende maalimisel ei tahtnud meister luua „suurt kunsti", ta sihiks oli vaid fikseerida armastatud inimeste näojooned ja teha seda võimalikult loomutruult ning asjalikult. Ja just see naiivne otsekohesus ja idealiseerimise puudumine annavad neile selle sarmi, mida ei ole Köleri suurtel akadeemiliste retseptide järgi maalitud kompositsioonidel ja tähtsate tegelaste portreedel. Hoopis vähem on õnnestunud väike etüüd „Hiiu talumees kirvega" (joon. 69). See kujutab Kassari mõisa kutsarit Villem Tamme, kelle järgi Köler olevat maalinud oma Kristuse pildid. Niisama igav ja loiu vormikõnega on Kujutavate Kunstide Sihtkapitalile kuuluv „Niitja", mis maalitud a. 1868 (joon. 70).

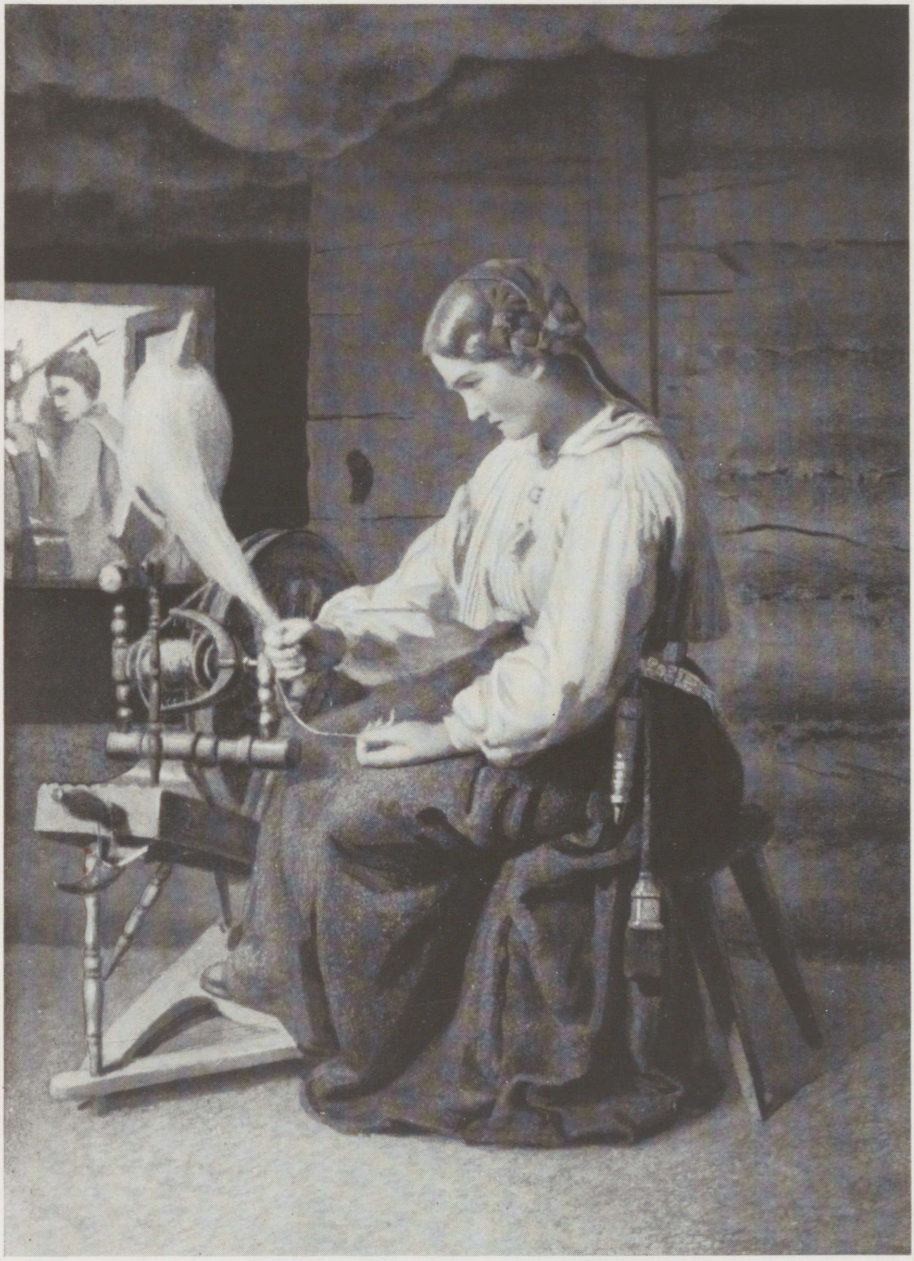
Eesti motiividel on kunstnik loonud ka mõned akvarellid, milledest tuleks esmajoones esile tõsta „Hiiu naist" Eesti Kunstimuuseumis. See kujutab tumeda seelikuga ja helepunase peakattega naist, kes seisab sel-



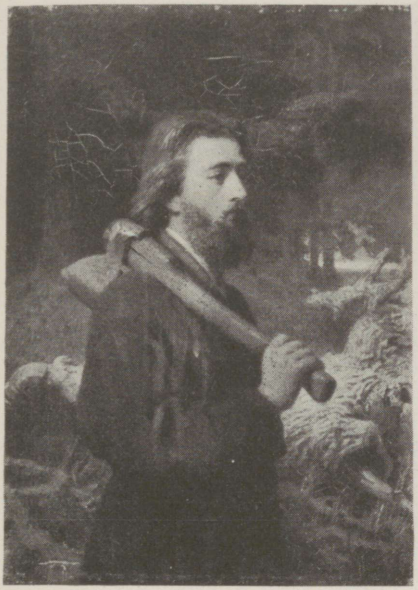
a. J. Köler: Kunstniku isa portree. Pr. M. Köhler'i kogu Nõmmel.



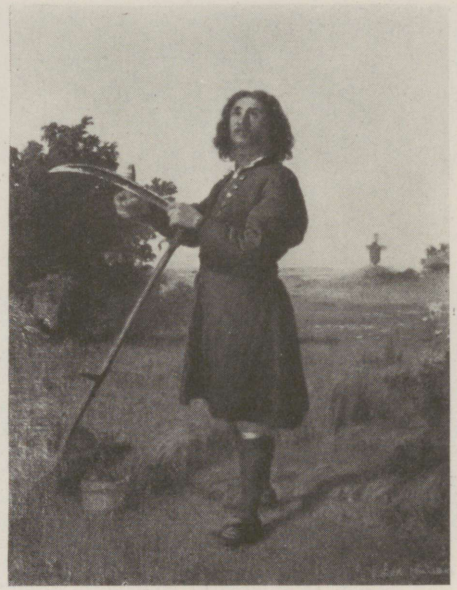
b. J. Köler: Kunstniku ema portree. Pr. M. Köhleri kogu Nõmmel.



J. Köler: Ketraja. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.



Joon. 69. J. Köler: Hiiu talumees kirvega.



Joon. 70. J. Köler: Niitja. Tallinn, Kujutavate Kunstide Sihtkapitali valitsus.

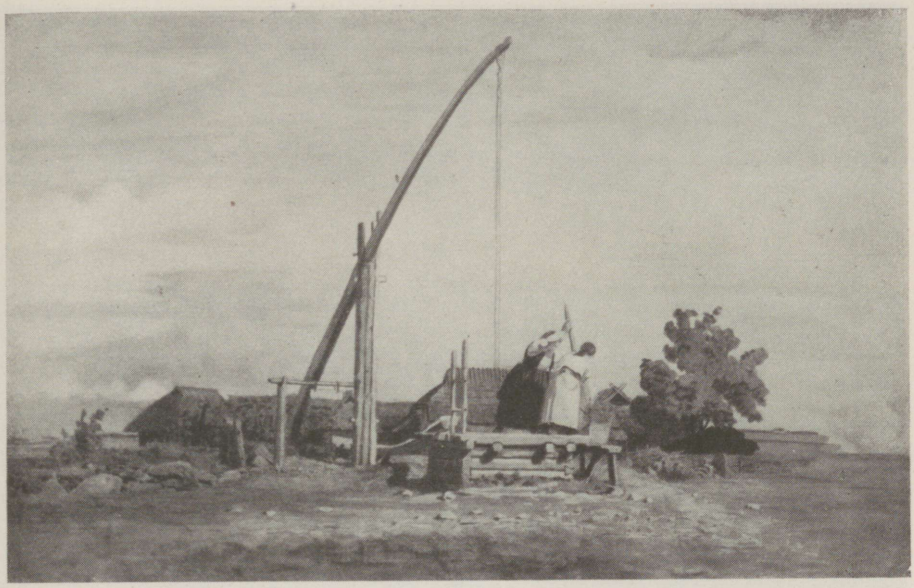
jaga vaatleja poole. See väike etüüd võib esimesel pilgul näida väheütlevana, kuid kuulub ometigi paremate Köleri teoste hulka. Nagu isa ja ema portrees ning mõnes itaalia etüüdis, võluvad ka selles teoses siira ja vahetu realismi jõud, kunstilise vormi selgus ja sisukus. „Kunstniku sünnipaik" (Eesti Kunstimuuseumis) kujutab suitsutaret, kus Köler sündis (joon. 71). Kunstnik on sellele akvarellile andnud kerge anekdoodilise maigu — paremal on kujutatud rebane, kes röövitud kanaga metsa jookseb, kuna talu uksel seisab ehmunud naine. Taevas oma süngete pilvedega ja heleda ribaga horisondil meenutab taevast Kristust ristil kujutaval maalil. „Kunstniku sünnipaik" on kaunis huvitav koloriidilt ja valgusefektidelt, kuid ilmetu ja loid joonistuselt; üldilmelt tundub see teos kaunis kunstlikuna. „Kunstniku sünnipaik" on hoolikalt teostatud maal, samuti nagu ka väike „Ketraja" pr. A. Puhki kogus (tahv. XXVI); tundub aga, et just viimistlemine on röövinud „Ketrajalt" selle värskuse ja julge karakterlikkuse, mis iseloomustab väiksemaid, vahetult ja kiiresti looduse järgi maalitud teoseid. Natuke ebameeldivad on selles akvarellis ka sentimentaalne nüanss ja rõhutatud anekdootlikkus. Muide võrreldes Neffi suhkurmagusate „peisaanidega" *à la* Robert ja Riedel on Köleri „Ketraja" loomulikkuse ja realismi meistriteos. Lõpuks mainitagu Köleri akvarellidest ka väheütlevat, kuigi meeldivalt värsket „Hiiu naised kaevul" (joon. 72).



Joon. 71. J. Köler: Kunstniku sünnipaik. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

Kodumaal viibimine a. 1863 andis Kölerile tõuke ka ühe päevakajalise tähendusega ajaloolise maali loomiseks. Köler oli Eestist kaua ära olnud ja seda nüüd külastades torkasid talle eriti valusalt silma orjastatud eesti rahva viletsus ja mõisnikkude omavoli. Pealegi oli just tol ajal ühenduses maareformi elluviimisega vastuolu parunite ja talupoegade vahel eriti terava kuju omandanud, ning oli tekkinud rahutusi, mis veriselt maha suruti (Mahtra sõda a. 1858). Köler ei olnud võõrsil kaotanud oma rahvustunnet ja tutvumine oma kaasmaalaste õiglusetu olukorraga andis talle tõuke võitluseks eesti rahva olukorra parandamise eest. Kölerist saab tubli isamaalane, kes kõigist rahvuslikest üritusist agaralt osa võtab ja ka teistele õhutust jagab.

Just tiivustatud soovist oma rahvale kasulik olla ja tähelepanu juhtida tema viletsale saatusele, loob Köler a. 1864 oma kurikuulsa kompositsiooni „Nõidusunest ärkamine" (ehk „Eesti legend"), mida praegu tuntakse kahjuks ainult viletsa reproduktsiooni järgi (joon. 73). See maal, mille puhul Köleril oli pikem kirjavahetus Kreutzwaldiga, peab illustreerima järgmist legendi: kui sakslased Eesti vallutasid, armub üks rüütel ilusasse eesti neiusse, ei leia aga vastuarmastust. Ta otsustab siis naise ristida lasta, kuid ristimistoimingu ajal langeb tütarlaps hingetult maha. Rüütel matab ta oma lossikiriku hauakambris. Möödub mitusada aastat ja üks rüütli järeletulija otsustab avada unustatud hauakambri. Astudes hauakambrisse ühes oma pihiisa ja koeraga, leiab ta kirstu, millel lebab luukere raudrüüs. Avanud



Joon. 72. J. Köler: Hiiu naised kaevul.

kirstu, näeb ta selles kauni, kuid hallide juustega noore naise kõdunemata keha. Naise kaelas särab kummaliselt ilus kaelaehe. Taibates, et see on talisman, mis säilitas keha kõdunemise eest (ja mis legendi mõtte kohaselt sümboliseerib m a a d), tahab junkur seda ära võtta. Kuid sel hetkel ärkab surnu oma nõidusunest (või varjusurmast) ja pöördub sajatades röövli poole; järgmisel hetkel varisevad kokku kirst ja seda kaitsev luukere.

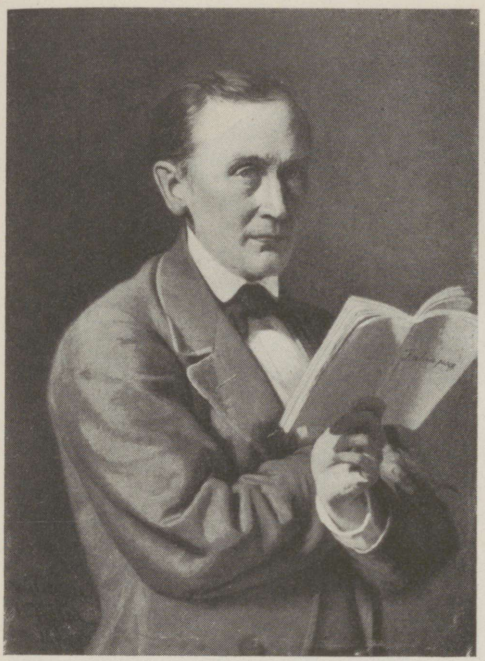
Selle maali esitas Köler vene publikule Peterburi akadeemia kunstinäitusel (vist a. 1865) ja hiljemini ülevenemaalisel vene kunstinäitusel Moskvas a. 1882, kuid balti olukordi mitte tundvale vene haritlaskonnale jäid pildi sisu ja kunstnikku juhtinud siht arusaamatuks. Balti sakslased tutvusid selle maaliga a. 1871. Nimelt korraldati sel aastal juunikuus seoses põllumajandusliku näitusega Riias ka kunstinäitus, mille väljapanekud koosnesid balti erakogudest laenatud vanade meistrite teostest ja kaasaegsete balti meistrite maalidest. Köler saatis sellele näitusele „Kristuse ristil", „Nõidusunest ärkamise" ja mõned väiksemad maalid. „Nõidusunest ärkamine" tekitas siinsete sakslaste keskel kaunis suurt meelepaha. „Rigasche Rundschau" pühendas sellele terve joonealuse, kiites maali kui kunstiteost, kuid arvustades teravalt selle tendentsi. „Nõidusunest ärkamine" olevat hiljemini salapärasel kombel kaduma läinud; on oletatud, et selles kadumisloos on süüdi balti sakslased; see oletus tundub aga vähe tõenäosena.



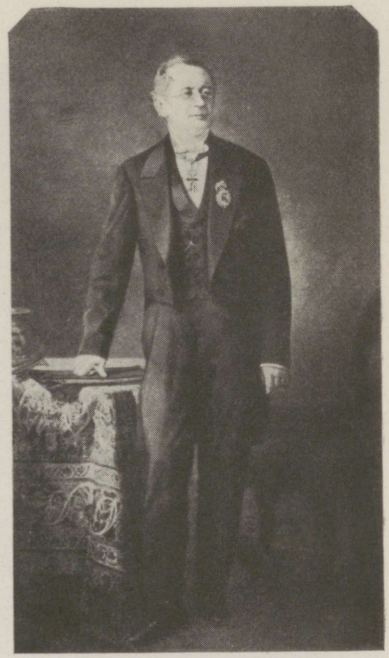
Joon. 73. J. Köler: Nõidusunest ärkamine.

Mis puutub „Nõidusunest ärkamise" stiilisse ja kunstiväärtusse, siis on reproduktsiooni põhjal selle kohta raske midagi kindlat öelda. Kompositsioonilt ja valgustuselt meenutab see igatahes natuke Brüllovi ja tema koolkonna meistrite töid (Brüllovi „Pompeji viimnepäev", Flavitski „Kristlikud martrid Colosseumis"), samuti Köleri kaasõpilase Gay tuntud maali „Püha õhtusöömaaeg" a-st 1863.

Nagu eespool mainitud, omandas Köler välismailt Peterburi tagasi tulles kaunis silmapaistva seisundi portretistina ja nüüd järgneva veerandsajandi kestel viljeleb Köler peamiselt just portreekunsti. Ta portreteeris keisreid (Aleksander II ja Aleksander III) ning nende perekonna liikmeid, kõrgemaid ametnikke ja sõjaväelasi, teadus- ja kunstimaailma esindajaid, seltskonnadaame jne.; ka oma kodumaalasist on ta loonud rea näopilte. Köler eelistab oma portreedes ovaalset formaati, mis aitab vaatleja tähelepanu koondada kujutatud isiku näole. Köleri võimeid portreekunsti alal on praegu raske hinnata, sest Eestis säilib nüüd ainult väike osa tolle ajavahemiku produktsioonist. Otsustades meile tuntud teoste järgi ei puudunud Köleril terav tähelepanuvõime ja karakteri esiletoomise oskus. Ometigi mõjuvad ta portreed igavatena ja stiilitutena, kunstiliselt vormilt loidudena. Ilmne on püüd ilustada ja idealiseerida kujutatavaid isikuid. Kunstniku isi-



Joon. 74. J. Köler: Kreutzwaldi portree. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 75. J. Köler: Gortšakovi portree.

kut meie Köleri portreede taga ei näe ja nii mõnigi neist meenutab suurendatud ja värvitud fotopilti. Portreedes esineb Köler selle idealiseeriva, salongiportree stiili viljelejana, mille tüüpilisim representent sajandi keskel oli eespool-mainitud Winterhalter (vt. lk. 68). Side Brüllovi maneeriga näib neis pärast välismaa reisu tekkinud portreedes kaduvat. Seevastu on neis tunda teatavat sugulust Venemaal teotsenud ungarlase Zichy sileda ja libeda kunstiga. Zichyga oli Köleril kogu aeg intiimne sõprusvahekord. See poolehoid, mille osaliseks Köler portretistina Peterburi seltskonnas sai, ei olnud vist temale kui kunstnikule kasuks. Paratamatult tuli tal arvestada tellijate maitset, mis oli suunatud ilusa, libeda ja magusa laadi poole.

Vanim meile tuntud pärast välismaa reisu tekkinud portreedest on Kreutzwaldi portree Eesti Rahva muuseumis (joon. 74). See on maalitud arvatavasti 1864. a. suvel, mil Köler „Võru laulikut" viimase kodus külastas. See Kreutzwaldi portree on ilmsesti ebaõnnestunud — poos on naiivselt abitu, nägu ilmetult sile; faktuurilt on pilt kohmakas, koloriidilt segane. Kreutzwaldi portree on teadupärast esimene kunstniku teos, kus ta oma signatuurile on lisanud sõna „Wiliandi". Edaspidi esineb see



Joon. 76. J. Köler: Pr. Adajevskaja portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 77. J. Köler: Prof. Reimers'i portree, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 78. J. Köler: Tundmatu daami portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 79. J. Köler: Bunge portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

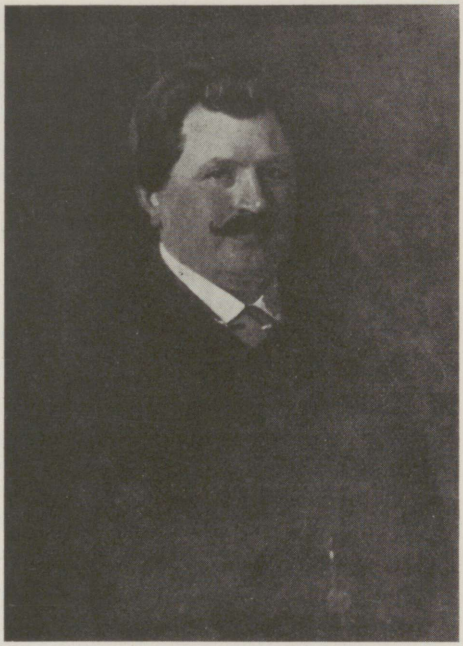
peaaegu kõigil tema suurematel maalidel. Köler hakkas signeerima säärasel kujul sellepärast, et tema nimi võrdlemisi levinud oli (eriti venekeelses transkriptsioonis). Iseloomulik Köleri kui eesti rahvuslase mentaliteedile on sealjuures, et ta ei tarvitanud Viljandi saksakeelset nimetust (Fellin). Umbes samal ajal (1864) tekib ka Neus'i portree, mille kohta praegu puuduvad teated.

A. 1867 maalitud Gortšakov'i portreed, mille eest Köler sai professori tiitli, tuntakse praegu ainult keskpärase reproduktsiooni järgi kunstniku mälestusnäituse kataloogis ja selle kunstiväärtuse üle otsustada on võimatu (joon. 75). Samal a. (1867) on tekkinud kaks meeldivat daamiportreed (praegu pr. M. Köhleri kogus Nõmmel), nimelt pr. M. Jurjevi portree ja ühe tundmatu daami portree. Eestis säilivatest portreedest on siiski vist kõige paremad pr. Adajevskaja portree a. 1868 ja arvatav professor Reimersi portree a-st 1869 (mõlemad Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas). Pr. Adajevskaja portree (joon. 76) meeldib kõigepealt oma poosi loomuliku sundimatusega; maalist hoovab vastu eht-romantilist tundelisust, mis siiski on sentimentaalsusest vaba. Pintslitehnika selles maalis on sulav ja pehme, toonid diskreetsed, vabad sellest läägest magususest, mida näeb nii tihti teistes portreedes. Väga haaravalt on kunstnik osanud nüansseerida ka heletumedust. Teist laadi on Reimers'i portree voorused: selles on tugev realistlik joon (joon. 77). Reimersi maali-



J. Köler: H. Treffneri portree. Tartu, E. R. Muuseum.

des ei ole Köler teda palju katsunud „noorendada" või ilusamaks teha, nagu ta seda teeb üsna tihti isegi vanade meeste portreedes, andes neile õrna näovärvi, katsudes varjata kortse jne. Väga julgelt on kunstnik katsunud esile tuua ka kujutatud isiku sisemist mina. Kahjuks on pildi maaliline teostamine natuke väiklane, fotograafiline.



Joon. 80. J. Köler: G. Sachs'i portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

Reimersi portreele on mõnevõrra lähedane üks tundmatu daami portree a-st 1868 Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas, mis siiski on hoopis iseloomutum ja jõuetum, värvidelt tuhm (joon. 78). Mis puutub a. 1873 valminud minister Bunge portreesse (Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas), siis paistab selles eriti teravalt silma Köleri kunsti peamine ebavoorus — ilusamaks tegemise ja idealiseemise püüe (joon. 79). Veel rohkem on kunstnik ses suhtes patustanud Aleksander III portree puhul (Eesti Kunstimuuseumis), mille ta maalis a. 1882; see portree on arvatavasti originaal, mille järgi Köler maalis hiljemini terve rea nimetatud keisri pilte mitmesugustele asutistele. Ka Hugo Treffneri portrees Eesti Rahva Muuseumis (a-st 1886) on idealiseerimise püüe ilmne, kuid teos tundub siiski võrdlemisi stiilsena (tahv. XXVII). Samal aastal maalitud dr. Karelli portrees (mis tuntud ainult ülesvõtte järgi) kipuvad aksessuaarid ja uhke munder nägu ära varjama. Mis puutub lõppeks Georg Sachs'i portreesse a. 1883 (Eesti Kunstimuuseumis), siis on see hoopis väheütlev ja nähtavasti ruttu ning lohakalt maalitud (joon. 80).

Köler ise luges oma õnnestunumate portreede hulka esmajoones Aleksander II portreed a-st 1873 ja akadeemia presidendi suurvürst Vladimir Aleksandrovitši portreed a-st 1880; mõlemad teosed on autorile tundmatud.

1872. a. sügisel reisib Köler esmakordselt Krimmi. Hiljemini külastab ta seda peaaegu iga aasta. Krimmi ilusa, mägise lõunaranniku motiividel maalib ta alates a. 1875 hulga maastikuetüüde ja mõned viimisteldud

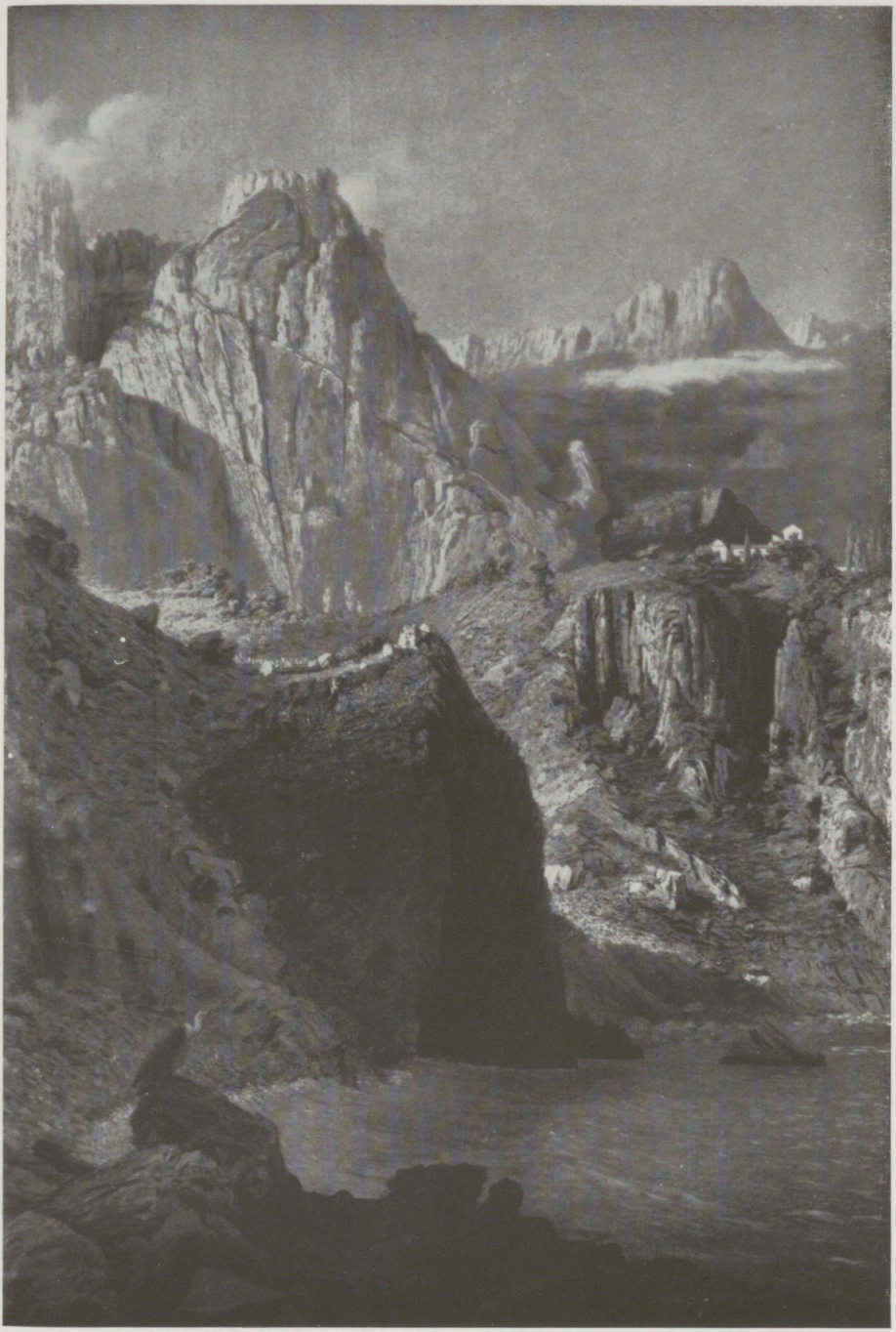
maastikupildid. Neist Krimmi maastikest on terve rida sattunud ka Eestisse. Tähelepanuväärseimad on kaks suuremat maastikukompositsiooni, nimelt „Krimmi maastik Ai-Jurii mõisaga" a-st 1876 (pr. A. Puhki kogus Tallinnas) ja vist umbes samal ajal maalitud „Tatarlanna Mšatka mõisa aias", mis on Eesti Kunstimuuseumi omand (praegu Kadrioru lossis).

„Krimmi maastik Ai-Jurii mõisaga" on Krimmi lõunaranniku grandioosne panoraam (tahv. XXVIII). Esiplaanil on lainetav meri ja süngete varjudega kaetud kaljurüngas, taamal metsikult lõhestatud kaljumäed, mida valgustab loojenev päike. Mere ääres olevale kivirahnule esiplaanil on laskunud valgepäine kotkas. Pildile nime andnud mõis ise ei tule kuigi palju esile; nagu kullipesa asetseb see heleda plekina kaugel, pildi paremal serval kujutatud kaljuplatool. Pilt on maalitud mahedates ja peenelt nüansseeritud kollakas-pruunikates toonides ja on oma kogumõjult ülimal määral romantiline. „Tatarlanna Mšatka mõisa aias" (tahv. XXIX) on mõõtmeilt niisama suur kui eelmine pilt (1,40 m kõrge). See kujutab kirevalt riietatud tatarlannat, kes on ametis vilja korjamisega puult. Taamal kerkivad puude ja põõsaste tihnikust mõisa hooned, mida ümbritsevad saledad küpressid. Otse mõisa taga tõusevad järsud kaljurünkad. Pilt on väga valgus- ja õhuküllane ja paelub huvitavalt käsiteldud valguse ja varju mänguga.

Meie kujutlust Köleri maastikumaali kunstist aitavad täiendada mõned väiksemad tööd: „Mahajäetud vesiveski Krimmis" a-st 1876, „Päikesetõus Krimmis" umbes samast ajast (mõlemad Eesti Kunstimuuseumis), „Krimmi rannamaastik õhtul" (pr. A. Puhki kogus) jt.

Köleri ulatuslikem maastikupilt on „Mšatka mõis Baidari väravatega" a. 1875, mida praegu tuntakse ainult reproduktsiooni järgi pärast kunstniku surma a. 1900 korraldatud näituse kataloogis (joon. 81). See maal on 2,75 m lai ja 1,37 m kõrge. Sellel näeme jällegi Krimmi lõunarannikut metsiku mõisapargiga pildi keskosas; pargi puude tagant kerkivad uduvinasse uppuvad vägevad kaljurünkad. Esiplaanil paremal on kõrge viinapuu, selle all, pilti elustava stafaažina, tatarlanna figuur. Reproduktsiooni järgi otsustades on see pilt väga mõjukalt-dekoratiivne ja seda mõjukust suurendab vist originaalis lõuendi imposantne formaat.

Köleri arengust maastikumaalijana ei ole selget käsitust. Itaalias viibides maalis ta (võib-olla üsna vähesed erandid välja arvatud) loomutruid etüüde looduse järgi. Ajavahemikust 1862—1875 säilib Eestis (kui kõrvale jätta väheütlev „Hiiu naised kaevul") ainult üks väiksem teos, nimelt akvarell „Kunstniku sünnipaik". On teada, et ta a. 1868 hr. Jurjevile ja hr. Semenovile on maalinud mõned maastikupildid, kuid lähemad andmed nende kohta puuduvad. Me vist ei eksi, kui oletame, et põhjamaine loodus Kölerit ei huvitanud ega vaimustanud; see oli talle kui kunstnikule nähtavasti võõras. Sellest tunnistab igatahes ilmsesti ülalmai-



J. Köler: Krimmi maastik Ai-Jurii mõisaga. Pr. A. Puhk'i kogu Tallinnas.



J. Köler: Tatarlanna Mšatka mõisa aias. Tallinn, Kadrioru loss.



Joon. 81. J. Köler: Mšatka mõis Baidari väravatega.

nitud „Kunstniku sünnipaik", mis tundub võrdlemisi ilmetuna. Kölerisse olid sügavalt juurdunud klassitsistlikud teooriad ja ta pidas maalimisväärseks ainult suurejoonelist lõunamaa loodust — seda loodust, millist ta nägi Itaalias ja millise ta nüüd avastas ka Krimmi lõunarannikul. Köler liigub peisažistina veel täitsa vana kooli sõiduvees — maastikupildis on temale peaasjaks masside noobel arhitektoonika, kompositsioonielementide meeldiv mitmekesisus; maastiku motiiv peab oma väliselt struktuurilt alati olema „huvitav" ja „romantiline": kõrged kaljud, mida valgustab loojenev päike, sünged kuristikud, maalilised puugrupid, tormine taevas, äkilised mitmekesised valgustusefektid. Et ka kõige lihtsam, näiliselt vaene ja väheütlev motiiv maaliliselt palju võib pakkuda, kui sellesse süvenetaks, kui püütaks tabada valguse ja atmosfääri võrratut mängu looduses, sellest puudus arusaamine Köleril, nagu paljudel tema kaasaeglastelgi. Alles Barbizoni meistrite looming (mida tol ajal alles vaevalt hindama hakati), eriti aga impressionistide kõike revolutsioneeriv käsitusviis tõi ses suhtes muutuse ja avas lõplikult maastikumaalijate silmad põhjamaade looduse ilule.

Köleri maastikkude stiil näib lähemal analüüsil osutavat tihedat sugulust selle kodanlis-romantilise maastikumaali suunaga, mille hinnatavam meister sajandi keskel oli Šveitsi prantslane Alexandre Calame ja millel oli palju viljelejaid kõigis Euroopa maades. Eriti palju kokkupuutepunkte on Köleril Düsseldorfi maastikukoolkonna meistritega, esmajoones Oswald Achenbach'iga. See pseudo-romantiline suund oli ka Venemaal esile toonud rea meistreid; siia kuuluvad Köleri vanematest ja noorematest kaas-



Joon. 82. J. Köler: Kristus. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 83. J. Köler: „Tulge minu juurde". Tallinn, Kaarli kirik.

aeglastest kuulus meremaalija Aivazovski, edasi Lagorio, Bogoljubov, Meštšerski, Sudkovski jt. Muide, Köleri maastikumaalide iseloom on vist osalt sõltuv ka tolle aja vene maalikunsti tõusva tähe, poolaka Siemiradzki eeskujust.

1870- ja 1880-ndail aastail viljeleb Köler innukalt ka figuuri ja kompositsioonmaali. Rida tolle aja töid säilib Eestis, mõned on tuntud ülesvõtte järgi. A. 1879 valmib Eestis kõige populaarsem Köleri maaliteos — Kristuse poolfiguur („Tulge minu juurde . . .") Kaarli kiriku apsiidvõlvil Tallinnas (joon. 83). See on maalitud freskotehnikas ja on mõõtmeilt suurim Köleri teos. Köler maalis selle kingitusena kogudusele. Selle maali teostamisel olevat Köler kasutanud etüüde, mis ta maalis a. 1863 Hiiu talumehest Tammest (vt. lk. 74). A. 1880 annab ta sama motiivi variandi, maalides Kristuse elusuuruse täisfiguuri lõuendil. Selle originaalmaali asupaik ei ole teada, kuid seda tuntakse reproduktsiooni järgi Köleri näituse kataloogis (a. 1900). Hiljemini loob kunstnik mitu selle maali kordamist, milledest kaks on ka Eestis — üks Eesti Kunstimuuseumis, teine Tartu Peetri kiriku altaril; viimane maal on val-



Joon. 84. J. Köler: Kristus. Tartu, E. R. Muuseum.

minud a. 1897. Eesti Kunstimuuseumis olev variant (joon. 82) erineb natuke kataloogis reprodutseeritud eksemplarist; käte asetus on pisut teissuguне, samuti on näol teist laadi ilme. Selle Kristuse pildi suurem formaalne defekt on see, et jalgade asendiga kujutatud liikumine tundub liiga järsuna ega ole kokkukõlas keha ülemise, rahuliku osaga. E. R. Muuseumis on üks ettevalmistav joonistis nende Kristuse piltide jaoks (joon. 84).

Neis Kristuse piltides püüab Köler uuesti elustada seda natsareenliku nüansiga idealiseerivat klassitsistlikku kirikumaali stiili, mida harrastasid vene akadeemilised meistrid (Bruni, Bassin, Köleri õpetaja Markov jt.) ja mida ta ise oli rakendanud 20 a. varem maalitud pildis „Kristus ristil". See katse on ilmsesti ebaõnnestunud ja need Köleri hilisema aja usulised maalid on kõige igavam osa tema loomingus. Neis puuduvad noorpõlve töö vormikindlus ja stiilsus, nad on väga ilmetud ja verevaesed. Sajandi keskel oli klassitsistlik vormikõne Venemaal veel täiesti enesestmõistetav, see oli senise stiiliarengu loomulik produkt ja seda rakendades toimis kunstnik siiralt, täie sisemise veenvusega. A. 1880 oli aga klassitsistlik ideaal kaotanud oma kandejõu, selle elustamine oli kunstlik üritus ega võinud anda positiivseid resultaate.

Kuivõrra radikaalselt Köleri kui idealisti kunstikäsitus erineb vene peredvižnikute-realistide omast, sellest saab kõige selgema kujutluse, kui võrrelda tema Kristuse pilte kaasaegsete meistrite Kramskoi ja Gay Kristuse kujutustega. Kramskoi Kristuses („Kristus kõrves" a. 1874) ei ole midagi üllast; see on kahtlustes vaevlev vene intelligent, kes ei tea, „kas minna paremale või vasemale poole". Köleri akadeemia kaasõpilase Gay Kristus („Mis on tõde?" a. 1890) on peaaegu eemaletõukav oma naturalismis; see on sassis juustega ja põlevate silmadega, räpastesse kaltsudesse mähitud ärapiinatud revolutsionäär. Köleri Kristus seevastu on suursugune noormees, kelle mantel langeb alla otsitult-elegantseis suurejoonelisis voltides; tal on hoolikalt kammitud lokkis juuksed ja meeldiv lõuahabe, ta nägu on magusalt-ilus ja sile, kuid võrdlemisi ilmetu. Kogu tema figuurist hoovab vastu mingit aristokraatset ja parfümeeritud hõngu. Sügavaid usulisi meeleolusid neis maalides otsida on asjatu.

Köleri piibliainelistest maalidest kõneldes peab veel mainima tema maali „Andke keisrile, mis keisri kohus, ja Jumalale, mis Jumala kohus". See maal kingiti a. 1883 eesti seltside poolt Aleksander III-le tema kroonimise puhul. Raami sellele valmistas noor Amandus Adamson. Maali tuntakse praegu ainult ülesvõtte järgi (joon. 139).

A. 1878 teostab Köler oma teise välismaareisu — Prantsusmaale, Pariisi, kus toimus maailmanäitus [1]. Sellel näitusel esineb ka kunstnik ise

[1] Üks koht C. Blumbergi kirjas Kölerile 18. X 1867 (Eesti Kultuuriloolises Arhiivis) vihjab sellele, nagu oleks Köler ka 1867. a. sügisel (septembris või oktoobris) viibinud välismaal (Berliinis).



J. Köler: Truu valvur. Tallinn, Kadrioru loss.



J. Köler: Eeva enne pattulangemist.

kahe portreega ja ühe suurema kompositsiooniga „Truu valvur", mis praegu on Kadrioru lossis (tahv. XXX). See maal, mis valmis juba a. 1876, kujutab väikest tüdrukut, minister Frederichs'i tütart lamamas kase all; last valvab tohutu bernardiini koer. „Truu valvur" kuulub vastuvaidlematult õnnestunumate Köleri tööde hulka ja on hilisema aja kompositsioonidest kõige huvitavam. A. 1879 loob kunstnik maali „Eeva granaatõunaga" (või „Eeva enne pattulangemist"), mis praegu on tuntud ainult ülesvõtte järgi (tahv. XXXI). Järgmisel aastal (1880) tekib selle maali paarikteos „Eeva peale pattulangemist" (millest pole teateid).

1886. a. detsembris siirdub Köler jälle välismaale, kus veedab üle kahe aasta. Reis läheb Viini kaudu Prantsusmaale — Nizzasse, kuhu kunstnik jääb 1887. a. maikuuni. Siit rändab ta edasi Pariisi ja sügisel Viini. Viinis elab Köler poolteist aastat ja pöördub kodumaale tagasi 1889. a. veebruaris. Välismaal tekivad kaks kõige suuremat kompositsioonmaali: „Lorelei needmine munkade poolt" ja „Kolme keisri kohtumine Skiernewice's". Esimene neist on alustatud Pariisis ja lõpetatud Viinis, teine maalitud Viinis.

„Lorelei needmine munkade poolt" (joon. 85) on mõõtmeilt suurim Köleri maal — 3,95 m kõrge ja 3,45 m lai. Maal on Börsikomitee omand ja deponeeritud Tallinna Kunstimuuseumi. Tõuget selle loomisel sai Köler saksa XIX saj. luuleteostelt, mis käsitlevad Lorelei motiivi. Lorelei kuju lõi Clemens Brentano oma ballaadis „Die Lore Lay" a. 1802. Hiljemini on selle teema motiividel andnud luuleteoseid veel rida teisi poeete, muu seas ka Heinrich Heine. Köleri maal peab illustreerima üht luuletist, mis on ilmunud tundmatult autorilt „Immanueli" varjunime all. Reini jõe kaldal, Bingeni ligidal, kohal, mis vanasti oli hädaohtlik laevasõidule, kerkib 133 m kõrgune järsk kalju. Sellel kaljul olevat asunud veetlev vesinõid Lorelei, kes oma ilu ja imelauluga meelitas laevnikke lähedale; nende tähelepanu pöördus hädaohtlikult kohalt ilusale neitsile ja nad hukkusid. Nüüd otsustavad mungad tõusta kaljutipule, ristimärgiga hävitada nõiduse ja pühitseda selle neetud koha. Ööst tõrvikute valgustusel alustavad nad oma käiku. Juba on nad jõudnud kaljutipule, kus asub Lorelei. Rongkäigu ees sammunud noor munk suure ristiga tõmbub aga viimsel hetkel tagasi: Lorelei võlu hakkab temale mõju avaldama. Kuid vanem munk tema kõrval on Lorelei suunas risti julgelt välja sirutanud ja sellele järgnev kolmas munk õõtsutab viirukilampi. Ahastuses palub Lorelei oma isa — Reini —, et too päästaks tütre ja saadaks oma valged hobused. Isa Rein kuuleb meeltheitva Lorelei palvet; mässavad lained kerkivad, udust tõusevad valged hobused ja Lorelei õed — näkid. Üks neist sirutab oma käed Loreleile, nagu maruhooga haaratakse ta kaasa ja päästetakse munkade käest.

See suur maal on ebaõnnestunumaid Köleri töid; Köler oli asunud



Joon. 85. J. Köler: Lorelei. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

ülesande lahendamisele, mis tema temperamendile ja kalduvustele sugugi ei vastanud. Liialt kipuvad selles esile efektitaotlus, sensatsiooni tekitamise püüe, „kirjanduslikkus". Selle teose loomisel on Köler rohkem kui üheski teises töös püüdnud jäljendada teiste kunstnikkude eeskujusid, ja nimelt kõige halvemaid eeskujusid. Maali keskse tähtsusega figuur — Lorelei — on viletsalt joonistatud ja tundub peaaegu koomilisena; see ebaõnnestunud Lorelei figuur röövib maalilt ka tema sisulise, jutustava mõjukuse.

„Kolme keisri kohtumine Skiernewice's" on mõõtmeilt pisut väiksem kui „Lorelei", nimelt 2,97 m kõrge ja 3,55 m lai. Selle pildi asupaik ei ole teada, ka puuduvad selle reproduktsioonid ja ülesvõtted; kuid selgitavad märkused Köleri Viini näituse kataloogis ja arvustused Viini lehtedes annavad sellest siiski kaudse kujutluse. Köler oli sellel maalil jäädvustanud ühe episoodi uuemast ajaloost, nimelt Aleksander III, Franz Joseph'i ja Wilhelm I kohtumise väikeses Poola linnakeses Skiernewice's Varssavi lähedal 15.—17. septembril 1884. Kolm monarhi olid tulnud kokku ühes oma välisministritega, et ühiselt läbi arutada tolle aja aktuaalsemaid Euroopa poliitilisi probleeme, eriti Balkanimaadesse puutuvaid küsimusi. Pilt kujutas momenti, mil kolm keisrit ühiselt Skiernewice lossist väljuvad, et istuda hobustele ja sõita paraadi vastu võtma. Selle maali loomisel Köler kasutas üht keisrite kohtamise ajal tehtud momentfotot ja nagu ta oma Viini näituse kataloogis toonitab, olevat ta monarhide figuuride maalimisel täpselt jälginud ülesvõtet.

Neis viimatikirjeldatud kompositsioonmaalides („Truu valvur", „Eeva enne pattulangemist", „Lorelei needmine munkade poolt") liigub Köler selle akadeemilis-romantilise maalistiili sõiduvees, mille põhjendajad olid Delaroche, H. Vernet, T. Robert-Fleury jt. ja mida nende arvukad õpilased väga mitmesuguses vaimus edasi arendasid. Köler oli selle kunstiga kontakti astunud juba ammu esimesel välismaareisul. Prantsusmaalt levis see stiil (kas otse või Belgia kaudu) peaaegu kogu Euroopas ja nimelt ka Saksamaal. „Lorelei needmises" tundub olevat sugulust eriti saksa romantilis-realistliku suuna kompositsioonmaali meistrite töödega, esmajoones Hans Makart'i toredate ja dekoratiivselt-efektsete maalidega. Makarti kuulsus oli tol ajal oma haritipul ja tema töödega oli Köleril võimalus tutvuda juba oma välismaareisul a. 1878. Ilmsesti säilib selles maalis aga ka veel side Brüllovi koolkonna traditsioonidega, just nimelt valgustuse efektide käsitluses.

Köleri hilisemate aastakümnete loomingule on kaunis tugevat varju heitnud aga nähtavasti ka poolakas Henryk Siemiradzki (1843—1903), kes õppis Peterburi akadeemias, töötas siis Münchenis Piloty juhatusel ja asus hiljemini Rooma, kus sai tugevaid impulsse Alma Tadema'lt. Siemiradzki tähtsus vene kunsti ajaloos on väga suur: tema oli see meister, kes 1870-ndail aastail peredvižnikute poolt ohustatud akadeemilisele kunstile uut jõudu lisandas. Siemiradzki on osav eklektik ja esineb õieti Brüllovi järglasena; ka tema osa vene kunstiajaloos on mõnevõrra analoogiline Brüllovi osaga sajandi esimesel poolel. Siemiradzki püüdis elustada Brüllovi poolt rajatud klassitsistlik-romantilist iludusideaali vabamal, moderniseeritud, realistlikumal kujul, moodsa kolorismi ja tärkava vabaõhumaali vaimus. Oma maalides taotles ta huvitavaid, varjundirikkaid valgusmõjusid

ja värvide sära ning kõla, mis ühenduses virtuooslikult-kerge ja elegantse pintslitehnikaga ning fantaasiaküllase kompositsiooniviisiga kindlustas kunstnikule tohutu menu. Juba akadeemia lõpetamisel a. 1870 äratas ta Peterburi kunstiringides üldist tähelepanu, a. 1873 loodud „Kristus ja patune naine" aga paisutas ta kuulsuse ülemaailmaliseks.

Köleri areng oli läinud ses suunas, kus klassitsistlik-brüllovliku koolkonna range vormikäsitlus, plastiline varjudega modelleerimine ja selge lineaarsus olid hakanud maad andma lõdvemale, vabamale ja pehmemale laadile. Ka uued koloristlikud otsingud olid teda, alates välismaal viibimise ajaga, mõnevõrra kaasa haaranud. Kõike seda, mida Köler oli taotelnud arglikult ja kobavalt, realiseeris nüüd noor poola meister temperamentse julguse ja mingi enesestmõistetava kergusega. Paratamatult pidi Siemiradzki eeskuju meie kunstniku kaasa haarama. Ometigi ei suutnud Köler Siemiradzki laadi täies ulatuses omandada, selleks oli ta liiga arg, liiga ettevaatlik ja liiga vana. Ka oli see slaaviline bravuursus talle võõras; Köler jääb ikka ja alati kompromissi-inimeseks.

Siemiradzki kunsti vastukajasid võib konstateerida „Truus valvuris"; selle teose koloriidi õhulisus ja valguse ning varju huvitav, mitmekesine mäng meenutavad mõnevõrra poola meistri töid. Mingi siemiradzkilik joon on ka „Eeval granaatõunaga", samuti Köleri mõnel maastikupildil (näiteks „Tatarlanna Mšatka mõisa aias").

Köler oli alates a. 1867 esinenud mõned korrad ka välismaa näitustel (a. 1867 Pariisis, 1872 Londonis, 1878 Pariisis, 1879 Viinis, 1885 Antverpenis). A. 1889 õnnestub tal aga organiseerida oma maalide erinäitust Viinis, Austria Kunstiühingu (Österreichischer Kunstverein) ruumides. Näitus avati 29. septembril ja see kestis kolm nädalat, olles avatud pärast lõunat k. 3—8. Sel näitusel olid välja pandud 16 maali ja nimelt: „Päikese loojaminek Nizzas", „Mahajäetud vesiveski Krimmis", „Tatarlanna Mšatka mõisa aias", „Krimmi maastik Ai-Jurii mõisaga", „Mšatka mõis Baidari väravatega", „Kristus" („Tulge minu juurde"), „Kristus ristil", „Maksuraha" (akvarell), Aleksander II portree, Aleksander III portree, suurvürst Vladimir Aleksandrovitši portree, dr. Karelli portree, „Eeva enne pattulangemist", „Eeva peale pattulangemist", „Lorelei needmine munkade poolt" ja „Kolme keisri kohtumine Skiernewice's". Näituse tõmbenumbrid pidid nähtavasti olema kaks viimatimainitud maali, millede nimetus on kataloogis trükitud rasvaste tähtedega ja mis olid varustatud seletustega. Köler ise viibis näituse ajal Krimmis ja sõitis Viini alles peale näituse lõppu, novembri lõpul, ning veetis seal ainult mõned nädalad.

Praegu on kättesaadavad (Eesti Kultuuriloolises Arhiivis) arvustused, mis ilmusid kaheksas austria ja saksa ajakirjas ning ajalehes; need on: „Zeitschrift für bildende Kunst", „Deutsches Volksblatt", „Gmunder

Wochenblatt", „Wiener Presse", „Wiener Tageblatt", „Breslauer Zeitung", „Fremdenblatt" ja Linz'i „Tagespost". Neist kaheksast arvustusest on üks (nimelt „Deutsches Volksblatt'is" ilmunud arvustus) täitsa mahategev, kuna kõik teised seitse on võrdlemisi heatahtlikud ja pooldavad, osalt kiitvadki, osalt koguni ülistavad. Kõik need seitse arvustajat tõstavad esile Köleri mitmekesisust — portreed, kompositsioonmaali ja maastikku viljelevat ta võrdse eduga. Kõige rohkem etteheiteid tehakse „Kolme keisri kohtumise" puhul, ja nimelt leitakse, et kunstnik asjata olevat liiga truult jäljendanud fotot; figuurid olevat seetõttu puised. Üks arvustaja on pahane, et kunstnik olevat liiga esile tõstnud Vene keisri figuuri, kuna Franz Joseph olevat esitatud vähem meeldivalt. Mõningaid arvustavaid märkusi teevad saksa kriitikud ka „Lorelei" kohta. Erilise kiituse osaliseks saab „Kristus ristil", mis meenutavat vanu meistreid (Van Dyck'i). Väga meeldivad kõigile arvustajaile on Köleri maastikud, samuti „Eeva enne pattulangemist", kuna „Eeva peale pattulangemist" ja portreede puhul arvamused lahku lähevad. Portreedele heidetakse ette liigset idealiseerimist. „Zeitschrift für bildende Kunst" arvustaja heidab Kölerile ette ka puudulikku joonistust.

„Deutsches Volksblatt'i" arvustaja teeb Köleri kunsti pihuks ja põrmuks. Kõige teravamalt arvustab ta „Loreleid" ja „Kolme keisri kohtumist". „Lorelei" olevat kõige närusemat laadi sensatsioonipilt, kõige brutaalsemate efektide maitsetu kuhjamine, kuna „Kolme keisri kohtumine" olevat absurdsuse tipp. Nende kahe maaliga võistlevat maitsetuselt ja abituselt mõned teised. Ainult maastikud leiavad ka selle arvustaja silmis natuke armu, eriti pooldavalt suhtub ta „Krimmi maastikku Ai-Jurii mõisaga".

Kahjuks on praegu raske saada selget käsitust sellest, mil määral mainitud arvustused peegeldavad tolle aja Viini kompetentsemate kunstiringide arvamust. Ei ole teada, kas ka teistes austria (või saksa) ajalehtedes ilmus Köleri näituse arvustusi ja milline oli nende suhtumine.

Järgmisel aastal (1890) esineb Köler veel kaks korda Steiermarki kunstiühingu näitustel Grazis, nimelt 23. novembrist 14. detsembrini kestval näitusel 4 maaliga ja sellele järgneval näitusel (16. detsembrist 1890 11. jaanuarini 1891) 6 maaliga. Grazi „Tagespost" kirjutab Köleri väljapanekute kohta väga pooldavalt.

Aprillikuus a. 1892 korraldab Köler Austriast tagasisaadetud töödest oma erinäituse Riias, Riia Kunstiühingu ruumes. Sel näitusel ei pane ta välja mitte kõiki Viinis olnud töid, vaid ainult üheksa maali; peale muu puudusid sel näitusel ka mõlemad suuremad kompositsioonid.

Nagu me alguses toonitasime, oli Köleri väline elukäik peale Itaaliast tagasitulekut olnud võrdlemisi õnnelik. Kuid 1880-ndail aastail tuleb pööre.

Tolleks ajaks oli realistlik suund ka vene kunstielus jõudnud omandada domineerivat seisundit ja Köleri idealiseeriv-romantilise kunsti prestiiž hakkas närbuma. Kujukalt tunnistavad sellest teravad arvustused, mis said a. 1885 osaks lisaku kiriku mosaiigi jaoks maalitud kartongile „Evangelist Markus". Selle loomisel Köler oli aluseks võtnud ühe Bassini maali, kes omakorda oli lähtunud ühest Brüllovi skitsist. Kahjuks ei ole teada, millega tüli lõppes ja kas Köleri kartongi üldse kasutati mosaiigi teostamisel. Portreemaali alal rajab uue, puht-realistliku käsitlusviisi Kramskoi ja see uus laad leiab palju poolehoidjaid. Täis viha ja kibedust püüab Köler võidelda „burlakkide" kunsti vastu (nii nimetas ta realistlikku suunda — kuulsa Repini maali järgi), kuid asjata; burlakkide maalijad hakkavad ka akadeemia ringides ja kõrgemates sfäärides ikka rohkem sümpaatiaid võitma.

Köleri majanduslikule olukorrale ja tema seltskondlikule positsioonile annab ränga löögi K u n t a g a n i a f ä ä r. Köler oli koos eesti asunikkudega a. 1882 ostnud Krimmis, Simferoopoli maakonnas Kuntagani mõisa. Siia pidid Köleri kavatsuse kohaselt elama asuma eestlased, kel kodumaal elu kitsikuks oli muutunud, eriti külakooliõpetajad-isamaalased, kel tuli kannatada balti parunite tagakiusamiste all. Kuid see üritus ebaõnnestus mitmesugustel põhjustel ja Köler oma kaaslastega sattus juba esimeste väljamaksude puhul rahalistesse raskustesse. Ta püüdis saada laenu Eesti Aleksandrikooli kapitalist, kuid J. Hurda vastuseismisel see ebaõnnestus. Köleri seisukord muutus ikka kriitilisemaks. Et pääseda võlanõudjate käest, sõidabki ta a. 1886 välismaale. Ehkki tal seaduse tähe järgi ei olnud mingit lootust pääseda temal lasuvaist kohustusist, katsub Köler ka välismaal viibides edasi protsessida, kirjutab kaebe- ja selgituskirju tuttavatele võimumeestele (Manasseinile), millega aga ainult naeruvääristab end ja tekitab neis umbusaldust ja pahameelt enda vastu. Meeleheites mõlgutab Köler isegi Ameerikasse väljarändamise mõtet. Kõike energiat kokku võttes loob ta välismaal viibides ülalkirjeldatud kaks suurt maali, et üllatada vene kunstipublikut, tähelepanu endale pöörata ja omandada oma endist seisukohta. Kuid see jõupingutus oli asjatu: need maalid ei leia ostjaid, nagu ei leia ostjaid ka teised suuremad maalid („Kristus ristil", kaks maali Eevaga, „Tulge minu juurde", „Truu valvur", suured Krimmi maastikud jt.). Köleri kunst on vananenud ja moest läinud. Kui hakatakse korraldama Aleksander III muuseumi (praegune Riiklik Vene muuseum) Peterburis, püüab Köler kõik teha, et ülalmainitud suured maalid omandataks selle muuseumi jaoks. Lõpuks läheb korda müüa ainult „Kristus ristil", mis oli välja pandud Aleksander III muuseumis selle avamisest saadik a. 1898 kuni ümberkorraldamiseni pärast oktoobrirevolutsiooni; a. 1934 kingiti see Nõukogude-Vene valitsuse poolt E. Rahva Muuseumile.



Joon. 86. J. Köler: Kapustini portree. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 87. J. Köler: Pr. A. Köhleri portree. Pr. Köhler'i kogu Tallinnas.



Joon. 88. J. Köler: Pr. Varese portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

Oma elu viimse aastakümne veedab Köler avalikust elust tagasi hoidudes kibestunud üksiklasena Peterburis. Enda surmatunnini jätkab ta siiski teotsemist kunstnikuna. Kompositsioonimaale loob ta väga vähe ja needki on, niipalju kui teada, ainult varasemate tööde kordamised. Nii maalib ta a. 1889 ühe Sevastoopoli kiriku jaoks Kristuse poolfiguuri, a. 1897 Tartu Peetri kiriku jaoks juba mainitud (vt. lk. 86) Kristuse täisfiguuri kujutava maali variandi. Ka maastiku viljelemine jääb nüüd tagaplaanile; ainus maastikupilt tollest ajast on „Mšatka mõisa aed", mille praegune asupaik on teadmata.

Köleri peaala on ka nüüd portreemaal. Sel alal püsis tema prestiiž teatud kitsas ringkonnas nähtavasti endisena. Köleri viimase perioodi portreedest on Eestisse sattunud neli viimisteldud teost ja kaks lõpetamata maali. Viimisteldud portreedest on vist meeldivaim kuraator K a p u s t i n i p o r t r e e a. 1892 E. Rahva Muuseumis (joon. 86). Kapustin oli Köleri toetaja ning sõber ja kunstnik on selle portree maalinud nähtavasti erilise hoole ja armastusega. Stiililt ja maalimisviisilt sarnaneb see täitsa vanemate portreemaalidega ega jää neist maha ka kvaliteedilt; mingisugusest vanadusnõrkusest selle puhul vist rääkida ei saa. Üsna huvitavad on ka pr. A. K ö h l e r'i p o r t r e e a-st 1890 (joon. 87) ja dr. H. K ö h l e r i p o r t r e e a. 1891 (mõlemad pr. M. Köhleri kogus Nõmmel). Võrdlemisi väärtuseta teos on pr. V a r e s e p o r t r e e a. 1890 Eesti Kunstimuuseumis (joon. 88); see on värvidelt lääge, maalitud lohakalt ja ruta-

tes. Lõpetamata on jäänud väike lapse portree E. Rahva Muuseumis a. 1894. Eesti Kunstimuuseumis säilib Köleri surma-aastal (1899) alustatud J. Adamsoni portree, mis jäi aga pooleli; selle lõpetas hiljemini päevapiltnik Reismann, maalides fooni ja riided.

Köler suri vana mehena, 73 a. vanuses. Ligi 45 a. oli ta teotsenud kunstnikuna ja ta loomingu ilme oli selle aja kestel teinud läbi nii mõnegi muutuse. Töötades seitse aastat Peterburi akadeemias omandab Köler seal klassitsistliku koolituse kindlad traditsioonid ja võtted, milledele lisandub Brüllovi romantismi sugemeid. Ta noorpõlve kompositsioonmaalid — „Herakles" ja „Kristus ristil" — on kindlasti kõige väärtuslikumad meistri suurtest kompositsioonidest: neis on seda traditsioonikindlat stiilsust, mida leidub veel natuke tolleaegses arhitektuuris ja biedermeieri mööblis. Ei olnud vist juhus, et need mõlemad maalid revolutsioonini rippusid Peterburi muuseumides („Herakles" akadeemia muuseumis, „Kristus ristil" Vene muuseumis) — need on teatud maitse ja teatud stiilisuuna tüüpilised ja küllalt küpsed esindajad. Välismaale sõites satub kunstnik tunduvalt teissugusesse õhkkonda. A. 1860 oli klassitsism Lääne-Euroopa maalikunstis oma prestiiži kaotanud, siin olid päevakorral romantism ja realism; Venemaal omandatud klassitsistliku kunstilaadi edasiarendamiseks puudusid igasugused eeldused. Pealegi algab ka Venemaal varsti klassitsismi täielik lagunemine. Kaotanud klassitsistlikkude traditsioonide kindla pinna, ei suuda ega oska Köler Euroopas valitsema pääsenud maitsesuundade ja tõekspidamiste kaoses orienteeruda; ta jääb jõuetult triivima alalhoidlikkude, romantilis-eklektiliste suundade sõiduvees. Köleril oli tugev maalijaanne; see ilmneb selgesti mõningates vahetult looduse järgi ja ilma pretensioonideta loodud väiksemates õlimaalides ja akvarellides, milledes esineb kaunis tugev realistlik joon. Kuid Köleril puudusid julgus ja tahe seda realistlikku elementi välja arendada; ka ei soodustanud ebakultuurne ümbrus Peterburis, tellijate ja kunstipubliku maitse seda mingil määral.

Köleril oli tema elu keskperioodis vene kunstielus väga tagasihoidlik, kuigi kindel seisukoht teise järgu kunstnikuna. Kuid sajandi viimase veerandi kestel, mil Brüllovi koolkonna prestiiž lõplikult vaibuma hakkas, kustus ka Köleri kahvatu täheke. On asjatu otsida tema nime uuemal ajal (kas Venes või välismail) ilmunud vene kunsti käsiraamatutes. Eesti kunsti ajaloos jääb aga Kölerile alati aukoht, kas või ainult sellepärast, et ta esimesena näitas, mida ka kunsti alal võib korda saata suitsutarest võrsunud talupoiss. Ja oma kaasaeglaste balti meistrite kõrval seisab Köler täitsa üheväärsena. Mis puutub Köleri kunsti rahvusliku omapära küsimusse, siis ei maksaks seda üldse üles tõsta, sest rahvuslikku kunsti loovad ainult suured meistrid ja mitte epigoonid.

MAIBACH.

Ehkki suur hulk Köleri töid on praegusel ajal tundmatud, saab tema kunstist siiski teatava ülevaate. Hoopis halvemas seisukorras on eesti kunsti uurija Köleri noorema kaasaeglase, maastikumaalija Maibachi suhtes. Eluloolised andmed Maibachi kohta on puudulikud ja tema töist on avalikkusele tuntud ainult mõned üksikud, needki enamikus väiksemad ja väheütlevad. Maibachi elulugu ja tema kunstiline looming on probleem, mis alles ootab lahendust. Senituntud tööde järgi otsustades on Maibach kunstnikuna kahepaikne — mõningais töis esineb ta nagu Kölergi pseudoromantilise koolkonna epigoonina, teistes aga on ilmsesti märgata orienteerumise püüdu realismi suunas. Loovkunstnikuna näib Maibach olevat võrdlemisi tähtsusetu.

Karl Ludvig Maibach (Maybach) (1833—1889) sündis Vanamõisas Haljala kihelkonnas, käis Rakvere kreiskoolis ja astus a. 1853 Peterburi akadeemiasse. Siin õppis ta osalt ühel ajal Köleriga, kellega teda ühendasid tihedad sõprussidemed. Akadeemias töötab Maibach a-ni 1859. Maibachi akadeemia õpinguaastaist on teada niipalju, et a. 1858 saab ta väikese hõbeauraha akvarelli eest: „Tallinna Niguliste kiriku sisevaade". Peale akadeemia lõpetamist olevat Maibach siirdunud välismaale — Saksamaale, Sveitsi ja Itaaliasse. Šveitsis olevat ta olnud kontaktis tuntud maastikumaalijate Diday ja Calame'iga. Köler ei unusta oma sõpra ka välismaal; Köleri soovitusel ja eestkostmisel määratakse Maibachile a. 1866 alates iga-aastast rahalist toetust suurvürstinna Jelena Pavlovna poolt. Maibach töötab mõni aeg Münchenis K. Millner'i juhatusel, reisib hiljemini veel mitmel pool Euroopas ja külastab ka Egiptust ning Süüriat. A. 1874 tuleb ta Venemaale tagasi ja asub Peterburi elama. A. 1876 saab ta akadeemialt vabakunstniku nimetuse (neklassnõi hudožnik), mis anti nõrgematele lõpetajatele, nimelt neile, kes ei olnud saanud ühtegi kuldauraha; kuldauraha saajad (näiteks Köler) said „kraadiga kunstniku" (klassnõi hudožnik) nimetuse. Maibach esineb ka akadeemia kunstinäitustel a-il 1875, 1876, 1878 ja 1879.

Maibach oli tihedas suhtlemises Köleriga ja arvatavasti viimase õhutusel saab ka temast eesti patrioot. Kui Köler a-il 1886—1889 välismail viibis, ajas Maibach suure energiaga ja ennastsalgavalt Köleri asju. Köleri ülesandel sõitis ta Krimmi (et korraldada viimase rahalisi asju), ja suri Simferoopoli võõrastemajas 1889. a. jaanuaris (täpne surmadaatum on teadmata).

Vanim praegu tuntud Maibachi teostest on väike maal „Rukkilõikajad" a. 1855 Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas (joon. 89). See on ainuke figuuridega maal Maibachi toodangus, sest hilisemad tööd on kõik eranditult maastikupildid. See kujutab kaht eesti rahvarõivais naist. „Rukkilõikajad" on algaja kunstniku töö ega evi erilist kunstiväärtust, kuid on siiski

huvitav kui teatava suuna kajastus. Rahvarõivastesse riietatud talupoegade kujutamine on maalikunsti haru, mis tärkas alles romantismi ajastul. Selle maalikunsti liigi põhjendajaks tuleb pidada prantsuse meistrit Léopold Robert'i. Robert oli Davidi õpilane ja on vormikäsitluselt veel peaaegu puhas klassitsist. Kuid Robert'i ei huvitanud enam vanad kreeklased ja roomlased; Itaalias viibides võlusid teda itaalia rahvatüübid ja nende maaliline riietus. Neid hakkas ta kujutama oma värvikirevates siledates ja magusalt-ilusates maalides. Robert'i itaallased ei ole muidugi ehtsad Napoli kalurid või Campagna talupojad; need on vaid rahvarõivaisse riietatud antiikkujud. Robert'i võltsid ja lääged maalid ei huvita praegusel ajal kedagi, kuid tol ajal mõjusid ta tööd mingi ilmutusena; Victor Hugo ja Lamartine ülistasid neid oma luuletistes. Robert'il tekkis kogu Euroopas hulk jäljendajaid, kelledest tuntuim on juba mainitud sakslane August Riedel (vt. lk. 54). Ka Balti romantikud (Neff, Moeller, Hagen-Schwartz jt.) püüdsid oma maalides suure innuga jäädvustada Kalaabria röövlitüüpe ning Rooma iludusi ja Köleri loomingus on itaalia etüüdid huvitavamaid peatükke. Itaalias tärganud huvi rahvatüüpide ja -riietuse vastu kandub üle ka kunstnikkude kodumaa rahvatüüpidele. Agaralt on sellist rahvariiete kujutamist viljelnud hulk baltlasi. Seda üldist moodi kaasa tehes loob noor Maibach ka oma väikese žanripildi.



Joon. 89. K. Maibach: Rukkilõikajad. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

Mis puutub Maibachi maastikkudesse, siis on praegu täitsa võimatu kindlaks teha nende stiili arengut. Üldiselt näib Maibach olevat kaunis väikese andega ja võrdlemisi iseseisvuseta epigoon, kes ei olnud võimeline mingit omapärast joont välja kujundama ja kes eluaeg abitult sõltus võõrastest eeskujudest. Nagu juba alguses toonitatud, võib Maibachi produktsiooni jagada kahte gruppi: ühte kuuluksid romantilised ideaalmaastikud, teise vahetult looduse järgi maalitud, realistliku kallakuga peisaažid.

Sügava pitsati Maibachi kunstile on vajutanud prantsuse-šveitsi maastikumaalijate Diday ja eriti Calame'i mõju. Mõlema kuulsus on nüüd juba ammu vaibunud, kuid omal ajal olid nad väga hinnatud meistrid ja suure koolkonna juhid. Nad viljelesid seda kodanlikku pseudo-romantilist ja dekoratiivset maastikumaali stiili, mis oli nii väga levinud XIX saj. keskel ja veel teisel poolel. François Diday, kes õppis alul Genfi joonistuskoolis ja

hiljemini Gros' ateljees Pariisis, pühendas end Šveitsi mäestiku looduse kujutamisele. Ta lõi suure hulga maastikupilte, milledes tema kaasaeglased kiitsid eriti sügav-romantilist käsitust, kompositsiooni suurejooneliselt-dekoratiivset ülesehitust, hoolikat maalimisviisi ja värviefektide loomutruudust. See kaasaeglaste otsus on ammu ümber hinnatud; praeguse aja kunstiarmastajale tunduvad Diday kompositsioonid teatraalsetena, ta maalitehnika väiklasena, ta plekise läikega värvid külmade ja läägetena.

Diday ületas kuulsuselt ja mõjult tema õpilane Alexandre Calame, kes oma õpetaja poolt rajatud stiilisuunda veel järjekindlamalt edasi arendas, kõiki võimalusi ära kasutades. Calame oli noorpõlves kauplusesell. Oma kunstnikukarjääri alustas ta sellega, et koloreeris vabadel tundidel Šveitsi vaateid, mida müüs välismaa turistidele. Peale lühikest õppeaega Diday juures reisis ta välismail (Prantsusmaal, Itaalias, Saksamaal, Hollandis) ja lõi ka mõned maalid Itaalia ja Prantsusmaa vaadetega. Kuid oma erialaks valis ka tema Šveitsi mägimaastiku ja Sveitsi järvede kujutamise. Oma maalides taotles Calame alati grandioosset suurejoonelisust ja dramaatilisust; kord kujutab ta majesteetlikke lumiseid mäeharju, mida valgustab loojenev päike, kuna esiplaan upub romantilisse udusse, kord näeb ta piltides mäejõgesid, mis metsiku hooga edasi tormavad, kaasa viies puid ja põõsaid, kord vägevaid puugruppe, mis õõtsuvad tormi käes, siis jälle süngeid varemeid sügava kuristiku kaldal või safiirsinise järve ääres jne. Pearõhku paneb ta oma maalides dekoratiivsele mõjule ja sensatsioonilisele efektsusele. Kahjuks puuduvad ta piltides tundesoojus ja sisemine elu. „Calame'i maalid on väiklaselt nähtud grandioossed looduse stsenaariumid" (R. Muther). Calame oli esmajoones illuminaator — joonistaja, kes oma piltides kontuurid asjalikult ja väiklase hoolega ette joonistas ja siis värviga kattis. Koloristimeelt tal ei olnud, ta värvid on kirjud ja segased. Väga võõrana tundub praegusel ajal ka tema maalide liialt toonitatud romantiline meeleolu. Eri ilme Calame'i maalidele annab valguse ja varju jaotus, mis on peaaegu alati korduv: ülal valgus, keskel tumedus, esiplaanil jälle valgus.

Calame'i mõju levimisele aitasid tublisti kaasa tema ofordid (mis kordavad tema maalide motiive), veel rohkem aga litograafiate seeriad, näit. puude gruppide joonistised. Neid kasutati nimelt väga palju tolle aja kunstikoolides (eriti Saksamaal) joonistamise eeskujuna; neid lasti õpilastel lihtsalt kopeerida!

Calame'i kuulsus oli oma haripunktile jõudnud a. 1855, mil Pariisis korraldati tema tööde suurem näitus. Alates selle ajaga hakkab Prantsusmaal tema täht langema. „*Un Calame, deux Calame, que de calamités!*" (üks Calame, kaks Calame'i, kui palju õnnetusi) — nii käis suust suhu teravmeelsele sõnademängule rajatud ütlus tema iga-aastaste väljapanekute kohta Pariisi Salongis. Konservatiivsel ja provintsliku kunstieluga Saksamaal



Joon. 90. K. Maibach: Mägimaastik lossivaremetega. J. Sihveri kogu Tallinnas.

püsis Calame'i prestiiž veel kaua; tema maalide väiklane, viimisteldud siledus ja korrektsus vastas ju nii väga saksa maitsele.

Calame'i kaudset mõju võib konstateerida natuke juba Köleri loomingus. Otseselt on Calame'i eeskujudest sõltuv aga Maibach mõningates oma maalides. Siia kuuluvad kõigepealt kaks viimisteldud maali, üks dir. J. Sihveri kogus Tallinnas, teine Chr. Jürgensoni kogus sealsamas. Sihveri kogus säiliv „Mägimaastik lossivaremetega" (joon. 90) on signeeritud ja kannab aastaarvu 1885. Pildi paremal poolel kaljurünkal on kujutatud lossivaremed, mida valgustab loojenev päike; esiplaanil on põõsastega kaetud küngas, mille taga avaneb vaade tumedale, varjudega kaetud orule; tagaplaanil kerkivad kaljumäed, mida õhtupäike värvib roosaks. See pilt on maalitud täitsa Calame'i retseptide järgi nii motiivi, kompositsiooni, valgusefektide kui ka värvikäsitluse mõttes. Ta tundub ülimal määral kunstlikuna ja eriti magusad ning lääged värvid (roosa, lilla, kahvatu-kollane, õrnsinine) mõjuvad ebameeldivaina.

Jürgensoni omanduses olev „Jõemaastik" on mõõtmeilt tunduvalt suurem eelmisest; ka see on signeeritud ja dateeritud (1888). Kujutatud on sel mingi jõemaastik õhtul. Pahemal on tume puude grupp, mille ees on kalur paadiga, paremal mingi loss ja majade grupp; nende kohal kerkivad kaljumäed, mida loojenev päike roosatab. Taevas on osaliselt kae-



Joon. 91. K. Maibach: Pühajärve kallas. J. Sihveri kogu Tallinnas.

tud sinakas-hallide pilvedega. See suurem maal ei ole parem eespool-kirjeldatud pildist, pigemini halvem, sest pintslitehnika on siin segasem ja abitum. Ka see tundub väga kunstlikuna. Kunstnik on need pildid kombineerinud kas oma vanemate jooniste või ka lihtsalt ülesvõtete ja reproduktsioonide järgi.

Sääraseid maale on kunstnik loonud arvatavasti väga palju, sest need leidsid head vastuvõttu tolle aja publiku poolt ja kindlustasid kunstnikule teatava sissetuleku. Need pseudo-romantilised, ateljees kombineeritud maalid esindavad aga ainult ühte külge Maibachi loomingus. Maibach elas ju ajastul, mil realistlik looduskäsitus kunstis ikka tooniandvamaks muutus; paratamatult alistus ka tema mõnevõrra neile uutele vooludele. Realistlikud kalduvused ilmnevad eriti markantselt mõnedes kodumaa motiividel loodud maastikes. Parem säärastest on „Pühajärve kallas" J. Sihveri kogus Tallinnas (joon. 91). See tunnistab kunstniku süvendatud loodusevaatluse võimest ja on eriti meeldiv oma koloriidi diskreetsuse tõttu, esinedes ses mõttes kaunis terava kontrastina ülalkirjeldatud kahele ideaalmaastikule. Selles domineerivad rohekas-hallid ja sinakad toonid, taevas on natuke kahvatu-kollast. Kellegi Üts'i kirjast Kölerile 20. veebruarist 1890 (Eesti Kultuuriloolises Arhiivis) selgub, et Maibach suvitas 1887. a. suvel Püha-



Joon. 92. K. Maibach: Maastik tammega. Tartu, E. R. Muuseum.

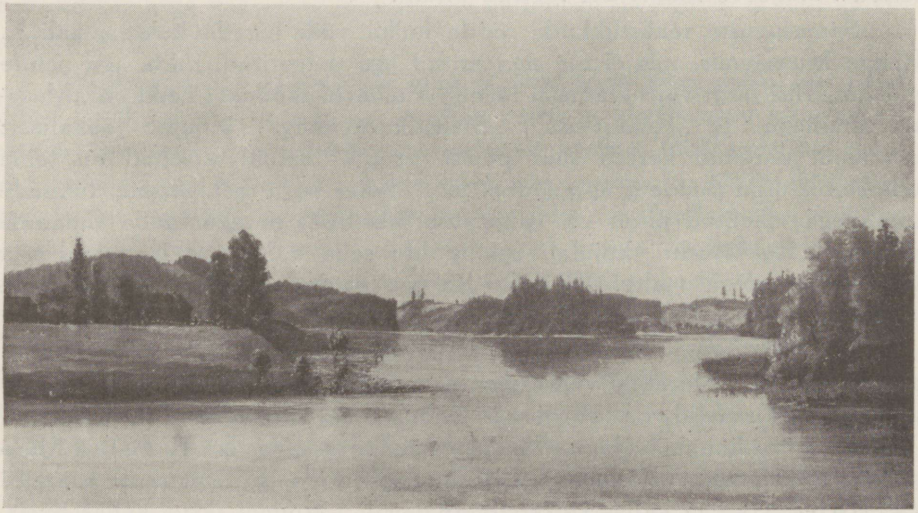
järvel. Võib-olla on „Pühajärve kallas" tekkinud sel aastal, samuti nagu teised Pühajärve motiividel loodud pildid.

Samasuguste realistlikkude tööde hulka võib lugeda kahte maali E. Rahva Muuseumis, mis ei ole signeeritud ega dateeritud, mida aga nende maalimisviisi järgi võib kindlasti lugeda Maibachi töödeks; need on „Maastik tammega" ja „Rukkivedu". „Maastik tammega" kujutab jõekallast; esiplaanil paremal kerkib suur puude grupp, taamal vasemal on teine udusse mähitud puude grupp (joon. 92). Selles väga diskreetsete, tuhmide toonidega maalitud pildis on valgustuse käsitluses natuke tunda Calame'i võtteid. „Rukkivedu" kujutab rukkipõldu selle vahel lookleva teega ja üksikute puudega (tahv. XXXII). Ka see on koloriidilt tagasihoidlik ja tõsine.

Siin-kirjeldatud viis maastikumaali on autorile tuntud Maibachi teoseist ainukesed suurema väärtusega ja viimisteldud pildid. Kõik teised teadaolevad maalid on võrdlemisi viletsad ja ilmetud. Siia kuuluvad „Vaade Võru linnale" (joon. 93) ja „Pühajärve maastik" E. Rahva Muuseumis (joon. 94), „Rakvere lossi varemed", „Vaade Krestovski saarelt" (a. 1878), „Neeva kallas Durnovo suvilaga", „Bodeni järve kallas Šveitsis" (?) Eesti Kunstimuuseumis, „Peterburi vaade kuuvalgel ööl" J. Sih-



Joon. 93. K. Maibach: Vaade Võru linnale. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 94. K. Maibach: Pühajärve maastik. Tartu, E. R. Muuseum.



K. Maibach: Rukkivedu. Tartu, E. R. Muuseum.

veri kogus Tallinnas. Kui mainida veel lõpetamata jäänud maali „Hiietamm Pühajärve kaldal" (A. Sihveri kogus) ja teist lõpetamata maali „Vaade Pühajärve mõisa rõdult" (J. Sihveri kogus), siis oleksid loendatud kõik autorile tuntud maalid.

Edaspidi tuleb ehk veel rohkemgi avalikuks Maibachi pilte ja osutub võimalikuks määrata täpsemalt tema kunstiarengu piirjooni. Kas see aga tema kunsti ümber hindama sunnib, on küsitav. Maibach on ja jääb vist ka edaspidi meie kunstiajaloos teise järgu tähtsusega kujuks.

WEIZENBERG.

Köler ja Maibach esinevad eesti maalikoolkonna põhjendajatena või vähemalt teerajajatena. Skulptuuri alal mängib säärase eelkäija osa Weizenberg, kes oli veidi noorem kui need kaks maalijat ja kuulub umbes samasugusesse idealiseerivasse suunda nagu nemad.

Weizenbergi tööd, mis on sattunud Eestisse, ei ole väga arvukad ja eriti viimisteldud marmorteoseid on Eestis vähe. Suurem Weizenbergi teoste kogu on Eesti Kunstimuuseumis; selle ostis Tallinna linnavalitsus kunstnikult a. 1913. Õnnelikul kombel on aga praegu kättesaadavad head ülesvõtted peaaegu kõigist Weizenbergi tähtsamatest töödest; osa neist on valmistatud marmor-eksemplaride järgi, osa kipsmudelite järgi. Weizenbergi loomingu analüüsimisel ja hindamisel teeb raskusi just asjaolu, et ei ole võimalik tutvuda kõigi paremate marmororiginaalidega ega ka nende ülesvõtetega.

August Weizenberg (1837—1921) sündis Võrumaal Erastvere vallas, kus ta isa oli alul kõrtsmik, hiljemini ostis väikese koha ja teotses ühtlasi kingsepana. Weizenbergi noorpõlv oli veel raskem ja vaevalisem kui Köleri noorpõlv, sest ta kaotas oma isa 9 a. vanusena. Weizenberg õpib 3 aastat Kanepi kihelkonnakoolis, toimib siis karjusena ja sulasena ja läheb lõppeks a. 1853 tisler Hektori juurde tisleriametit õppima. Hektori töökojas, alul Karstemõisas, hiljemini Eeksis, töötab Weizenberg õpipoisina viis aastat. Õppeaja möödudes teotseb ta neli aastat tislerina Erastvere mõisas. Siin sobib tal tutvus riigisakslasest mõisavalitseja Karnbach'iga (Kornbach?), kes õpetab Weizenbergile saksa keelt ja jutustab talle välismaa elust-olust. Läbikäimine Karnbachiga äratab noores tisleris igatsuse täiendada oma haridust ja õppida mingit muud ametit. Mida nimelt, seda ei tea ta isegi kindlasti. Kunstile ta nähtavasti veel palju ei mõtle, sest tema ümbruskonnas ei ole midagi, mis võiks ergutada ja kasvatada kunstihuvi. Loomupärast kunstiannet tal nähtavasti ei olnud, või oli seda väga vähe, ja ses suhtes erineb ta sootuks Kölerist. Ta katsub ka õppida joonistust kellegi kooliõpetaja Tannebergi juures, kuid asi ei edene kuigi

palju. Reisuhimu ja edasiõppimise soov hakkavad temas aga ikka konkreetsemat kuju omandama. Ja saanud 25 a. vanuseks (a. 1862), otsustab ta lahkuda Erastverest ning siirduda Saksamaale ühes Karnbachiga, kes tahtis koju sõita abielluma.

1862. a. suvel sõidabki Weizenberg Saksamaale, kus ta endale ülalpidamist teenib tislerina, alul Frankfurtis Oderi ääres, hiljemini Berliinis tisler Schirmeri juures. Schirmeri töökojas töötades hakkab noor tisler Berliini akadeemia õhtukursustel joonistust õppima, sest joonistamise oskus oli tarvilik peentisleri ametis. Hiljemini töötab ta ühes kipsornamentide valamise töökojas. Seni oli Weizenberg ebamääraselt unistanud mehaaniku, inseneri või leiduri kutsest; alles nüüd hakkab tal tärkama tõsisem huvi kunsti vastu, mida aitasid loomulikult kasvatada ka Berliini muuseumid ja mälestised. Weizenbergil küpseb kindel otsus, pühendada end täitsa kunstile ja alustada süstemaatilisi õpinguid Berliini akadeemias. Selle kavatsuse teostab Weizenberg 1863. a. sügisel, mil ta, vaatamata tema vanusele, võetakse Berliini akadeemiasse vastu immatrikuleeritud õpilasena.

Berliini akadeemias õpib Weizenberg kaks talve (1863—1865) professorite Holbein'i ja Heinrich Fischer'i, hiljemini E. Daege juhatusel. Õppimine ei lähe kuigi edukalt, professorid ei ole temaga sugugi rahul. Õppimist takistab muidugi ka rahapuudus; suvel on ta sunnitud endist viisi käsitöölisena ülalpidamist teenima. Weizenberg palub toetust Vene saadikult, kes teatab, et abirahasid kunstiõpilastele võib anda ainult Peterburi akadeemia. Weizenberg kirjutab sinna ja saab vastuse, et abirahasid välismaal õppijatele ei anta. Weizenberg otsustab nüüd sõita Peterburi ja jätkata õppimist sealses akadeemias. Teel Vene pealinna külastab ta ka kodukohta ja astub kontakti Erastvere mõisasakstega. Need tutvustavad kunstihimulist noormeest Kooraste mõisa omanikule parun Ungern-Sternberg'ile, kellelt Weizenberg saab soovituskirja Peterburi akadeemia professorile, tuntud skulptorile Bock'ile. Teise soovituskirja saab ta Kreutzwaldilt Kölerile esitamiseks.

Elu Peterburis, kus Weizenberg veedab ligi 5 aastat, osutus ainelisest küljest lahedamaks, sest Erastvere mõisa omaniku soovitusel hakkab Weizenberg saama Villebois' legaadist stipendiumi — 200 rubla aastas; seda stipendiumi kasutab Weizenberg kuus aastat. Kuid õpingud ja kunstiline teotsemine ei lähe mitte päris ladusalt. Akadeemia täisõiguslikuks õpilaseks Weizenbergi ei võeta, Bock'i eestkostmisel võimaldatakse temale vaid töötamine viimase ateljees. Kahjuks ei ole vahekord õpetajaga kuigi hea, samuti nagu ka vahekord Köleriga. Vastastikusest mittearusaamisest areneb lõppeks täielik tüli ja koguni vihavaen ja oma elu lõpuni süüdistab Weizenberg Bocki ja Kölerit enese tagakiusamises. Tõsi näib olevat, et vahekorra halvenemises kodumaalastega ja üldse edu puuduses Peterburis olid süüdi Weizenbergi taktipuudus, jonnakus, liialdatud iseteadlikkus ja

oma võimete ülehindamine. Peterburis teotsemist takistas muide ka vene keele mittemõistmine. 1870. a. suvel lahkub Weizenberg Peterburist, kus ta olukord oli muutunud väljakannatamatuks. Mõned kuud veedab ta Eestis ja sõidab siis uuesti Saksamaale.

Mis puutub Peterburis loodud töödesse, siis on need autorile tundmatud. Tähtsamad neist olid „Samuel", „Paris", „Palvetaja", „Poisike", Shakespeare'i, Aleksander II, selle abikaasa ja kindral Polovtsev'i kahe tütre rinnakujud.

Saksamaale jõudes katsub Weizenberg alul õnne Berliinis, kus aga Saksa-Prantsuse sõja tõttu võimalused väga piiratud on, peatub mõni aeg Nürnbergis ja asub siis Müncheni (1870. a. novembris). Münchenis jätkab ta 1870./71. a. talvel oma õpinguid M. Widnmann'i juures akadeemias, töötades siin ühel ajal eespool-mainitud baltlase Villebois'ga (vt. lk. 50). Kunstielu Münchenis oli intensiivne ja ergutust pakkuv, töö akadeemias edeneb hästi, ka läheb tal korda mõnda oma töist müüa. Ta saab ikka veel Villebois' stipendiumi, kuid töötab siiski rahateenimise otstarbel käsitöölisena. Münchenis modelleerib Weizenberg ka oma esimesed suuremad tööd, nimelt „Tütarlapse kaebuse", „Noormehe oja ääres" ja „Hamleti". Hiljemini kantakse need üle marmorisse.

A. 1873 korraldati Viinis maailmanäitus, ja Weizenbergil õnnestub sellel välja panna oma äsjavalminud kujud „Tütarlapse kaebus" ja „Noormees oja ääres". Weizenberg kavatseb jääda Viini ja hakkab otsima tööd, mida aga ei leia. Villebois' stipendiumi ta enam ei saa ja ta elu muutub äärmiselt raskeks. Nüüd otsustab Weizenberg õnne katsuda Itaalias, Roomas. 1873. a. septembris leiamegi ta juba Igaveses linnas. Weizenbergil ei olnud kavatsust siin kauem peatuda, sest alul ei meeldinud talle Roomas sugugi. Ka tegi raskusi keelte mittemõistmine: Weizenberg ei osanud ei itaalia keelt ega ka siin abikeelena levinud prantsuse keelt; ta on sunnitud liikuma ainult kitsas sakslaste ringkonnas. Kuid varsti kohastub ta Rooma oludega ja kiindub lõppeks sügavalt Itaalia pealinnasse. 17 a. kestel (kuni a. 1890) jääb Rooma tema peaasupaigaks, kust ta teeb lühemaid või pikemaid reise Venemaale või teistesse Euroopa maadesse. Siin kujuneb ta ilme lõplikult välja ja siin loob ta kõik oma paremad tööd.

Weizenbergi nimetatakse tavaliselt klassitsistiks. Selline Weizenbergi kunsti iseloomustamine on aga ainult osaliselt õige. Tõsi küll, Weizenberg ise pidas end klassitsistiks ja vormikujundamisel, eriti alasti kehade modelleerimisel, püüab ta üldiselt kinni pidada klassitsistlikkudest ilureeglitest; tema teoreetiline ideaal oli alati Thorvaldseni looming. Kuid klassitsistlikku kaanonit rakendab ta mehaaniliselt ja jäljendab klassitsistlikke eeskujusid loiult, ilma sügavama sisemise veendumuseta, nii nagu teised tema kaasaeglased imiteerisid barokki, gootikat või renessanssi. Selle ebamääraste klassitsistliku põhjaga seltsib tema kunstis pealegi väga mitmesuguseid

muid sugemeid, mis lõpptulemusena annavad tema loomingule puht-eklektilise üldilme. Paratamatult on ta sunnitud tegema kompromissi realistlikele kunstiprintsiipidele; klassitsistlikku vormiideaali rakendab ta tihti puhtrealistliku programmi teostamisel ja püüab klassitsismi võtteid kokkukõlastada romantilise tundelisusega ning realistliku looduskäsitusega. Selle tagajärjel tekib tihti raskesti talutav, maitsetu heterogeensete elementide popurrii.

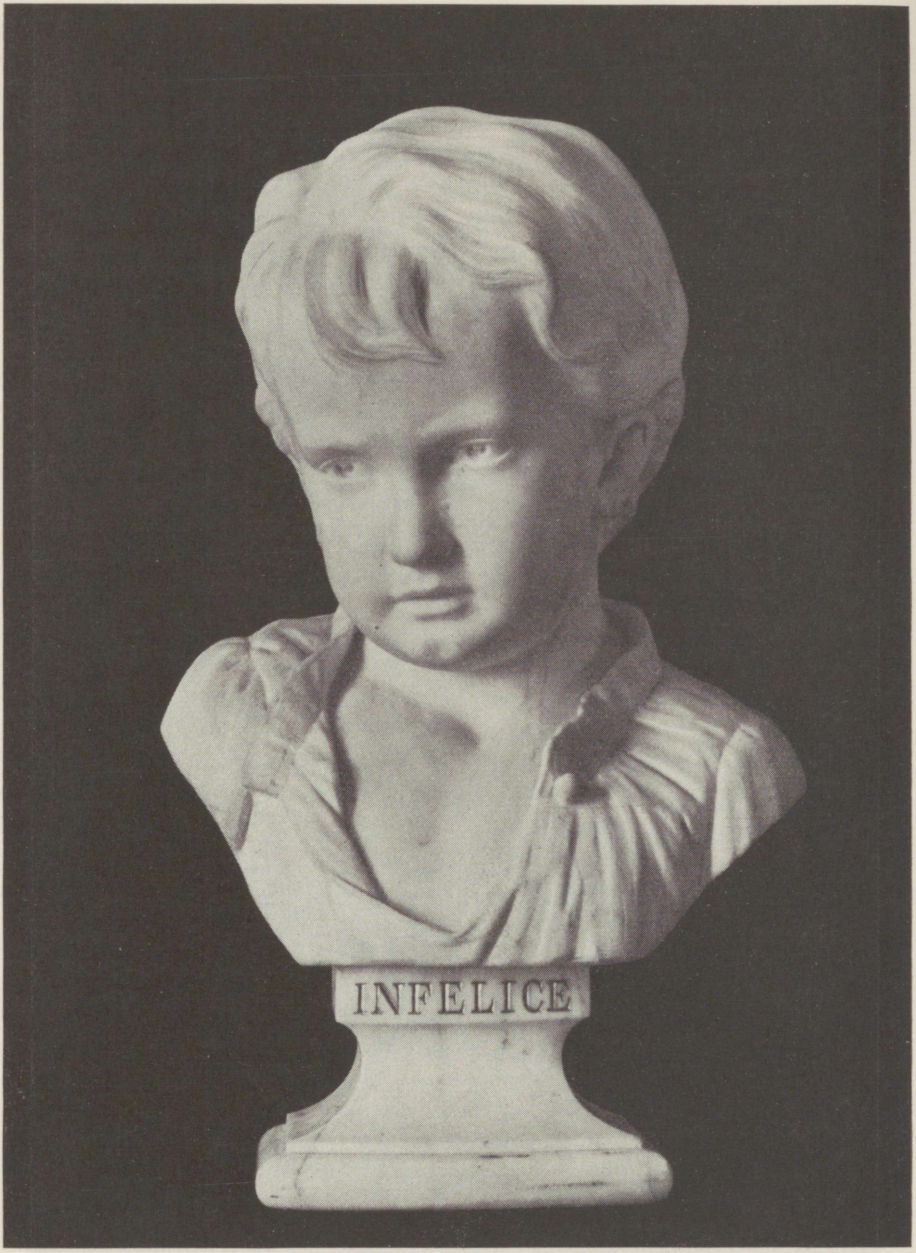
Kui Weizenberg Saksamaal oma kunstiõpinguid alustas, valitses saksa skulptuuris langus; aastakümned XIX saj. keskel on saksa skulptuuris ilmetu ülemineku ajajärk. Saksa skulptuur oli provintslikult maha jäänud; tol ajal ei olnud Saksamaal ühtegi originaalset kunstnikuisiksust (kui välja arvata a. 1861 surnud Rietschel), vaid hulk keskpäraseid epigoone, kes abitult olid takerduma jäänud klassilise antiigi, Thorvaldseni ja saksa klassitsismi suurmeistrite — Rauchi ja Schwanthaleri — eeskujude armetul imiteerimisel. Laostava elemendina olid sellesse tardunud hilisklassitsismi vormimaailma tunginud väikekodanlik-romantiline sentimentaalsus ja lääge „Gemütlichkeit", paiguti siiski juba ka end arglikult ja häbelikult varjata püüdev realism.

Berliini akadeemia õpetajatest, kellede juhatusel Weizenberg töötas, oli Daege Davidi õpilase Wach'i jünger, H. Fischer Rauch'i imiteerija (Holbein on praegu täitsa unustatud). Need meistrid sisendasid noorele eesti skulptorile kõikumatu usu klassilise ideaali ainuõigustatusse. Seda usku aitas kõvendada töötamine Peterburis Bocki juures ja Münchenis Schwanthaleri imiteerija Widnmann'i juhatusel. Mingit muutust ses suhtes ei suutnud tuua ka Itaaliasse asumine. Just vastupidi — võib oletada, et Roomas viibimine ainult süvendas Weizenbergi teoreetilist kiindumist klassilisse ideaali. Rooma on ju nii rikkalik antiikse kunsti teoste suhtes, millede imetlemist talle õpetati saksa ja vene akadeemiates.

Roomas töötab Weizenberg alul abilisena K. Caueri töökojas. Cauer, kellega ka Köler oma Itaalias viibimisel läbi käis, omas Roomas ateljeed, kus ta hulga abilistega valmistas tellimise peale kõiki võimalikke skulptuurtöid. Kodumaalaste, balti sakslaste kaasabil õnnestub aga Weizenbergil varsti iseseisvalt tööle hakata; nimelt külastab Roomat Erastvere mõisa omaniku vend parun Ungern-Sternberg ja selle eestkostmisel annab Vene saadik Roomas parun Uexkull Weizenbergile suurema toetussumma — 1000 liiri, millega kunstnik üürib endale ateljee. Siin modelleerib ta „Ophelia" väikeses formaadis, rinnakuju „*Romana*" (Roomlanna) ning kaks lapsepead „*Felice*" (Õnnelik) ja „*Infelice*" (Õnnetu). Viimased kolm teost raiub ta ka marmorisse. „*Romana*" on noore roomlanna kergelt idealiseeritud kujutus (joon. 95). Klassitsistlikku joont ei ole selles palju tunda; kaasaegne soeng ja riietus ei oleks klassitsistlikku stiliseerimist ka palju võimaldanud. Lapsepeadest on autorile tuntud „*Infelice*", mis säilib E. Rahva Muuseumis (joon. 96); see on võrdlemisi väheütlev ja ilmetu sentimentaalne teos. A. 1874 loob Weizenberg saksa kunstniku Spangen-



Joon. 95. A. Weizenberg: *Romana.*



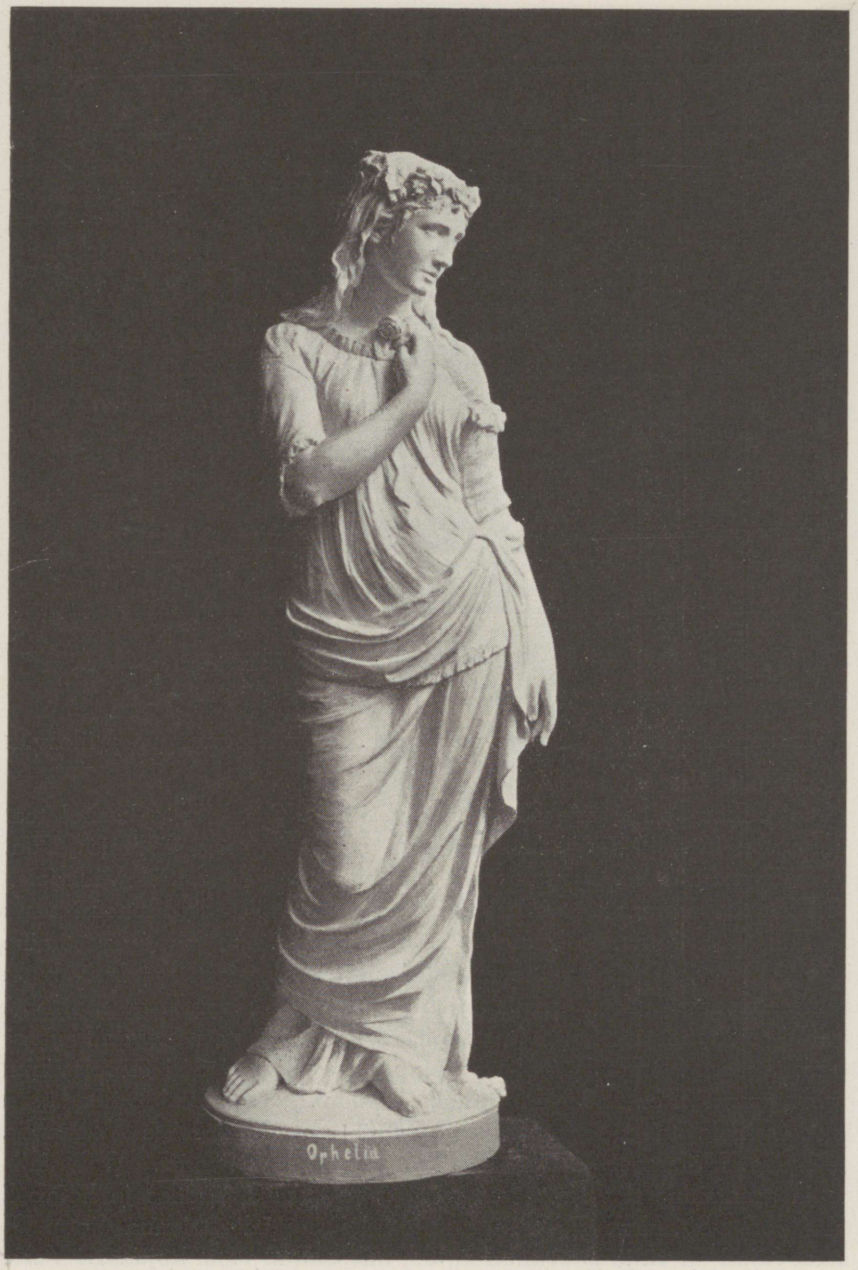
Joon. 96. A. Weizenberg: *Infelice*.



Joon. 97. A. Weizenberg: Halastaja Samaaria mees.

berg'i hauamonumendi ühel Rooma surnuaial, millest puuduvad ülesvõtted ja lähemad andmed.

Weizenberg oli vahepeal suutnud võita balti sakslaste keskel teatud populaarsuse ja neilt järgneb nüüd rida mitmesuguseid tellimisi. Tuntud Tartu haigemaja asutaja krahvinna Mellin (kelle ülesandel Villebois oli loonud Tartu Toomemäel ülesseatud „Isa Reini") tellib kunstnikult reljeefi „Halastaja Samaaria mees" (joon. 97). See on teadupärast ainuke Weizenbergi reljeef (kui mitte arvestada reljeefportreid) ja kuulub tema nõrgemate teoste hulka. Proua Richteri ülesandel raiub ta marmorisse „Hamleti" vähendatud kujul ja valmistab ka parun von Maydell'i ja selle abikaasa büstid. Nende kõrval on valminud veel rida teisi teoseid, nimelt marmorfiguurid „Peeter I" ja „Ophelia". Viimane teos kuulub ühes „Hamletiga" (millele ta moodustab *pendant*'i) populaarsemate Weizenbergi tööde hulka. Mõlemast on kunstnik loonud mitu kordamist. „Ophelia" on nõtke ja graatsiline tütarlaps, kes seisab kurvalt mõtiskelles ja hoiab lille rinnal (joon. 98). H a m l e t on kujutatud surnuaial viibivana (joon. 99). Hauakaevajad on välja kaevanud kolba, mis osutub vana kojanarri Yorick'i omaks; Hamlet on selle üles tõstnud ja, haaratuna sügavast melanhooliast, küsib:



Joon. 98. A. Weizenberg: Ophelia.



Joon. 99. A. Weizenberg: Hamlet.

„Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment?"

(Kus on nüüd su pilked? su hüpped? su laulud? su lõbususe välgatused?)

Mõlemad figuurid on tulvil romantilist tundepaatost. Spetsiifilist klassitsistlikku on neis kaunis vähe, eriti aga Hamletis. Vaatamata vormikäsitluse ilmetusele kuuluvad need mõlemad maitserikkamate Weizenbergi teoste hulka.

Mis puutub Peeter I kujusse ja Maydellide büstidesse, siis on need autorile tundmatud.

Weizenberg oli veetnud Roomas juba kolm aastat. Nüüd tekib tal kavatsus sõita kodumaale ja Vene pealinna, et näidata seal oma töid, hankida toetust ja uusi ülesandeid. 1876. a. kevadel saadabki ta oma kujud ees ja sõidab ise järele. Tallinnas tutvub ta Nikolai Koch'iga, kellele tema tööd väga meeldivad ja kes temale annab suure ülesande — valmistada neli kuju Kochide perekonna hauakabelis Kosel. Tallinnast siirdub Weizenberg Peterburisse, kus esineb oma töödega Kunstide Edendamise Seltsi ruumis korraldatud näitusel. Koch on talle kaasa andnud soovitusi Peterburi sakslastele ja Weizenbergil õnnestub siin müüa mõned tööd, nimelt „Ophelia" ja eespool-mainitud *„Felice"* ja *„Infelice"*. Nende ostja dr. Lingen tellib ühtlasi marmorist eksemplari „Noormehest oja ääres".

Lootusrikkalt ja täis tööindu ruttab kunstnik 1876. a. sügisel Varssavi ja Viini kaudu Rooma, kus algab palavikuline teotsemine. Järgneva kahe talve kestel täidab Weizenberg Kochi ja Lingeni tellimised ning raiub marmorisse ka oma kuulsama ja menukama kuju — „Hamleti". Kochile valmistatud neli kuju olid kolmveerand-elusuurused ja pidid kujutama „Ema armastust", „Lapse armastust", „Surematust ja Usku" ning „Lootust". Neist on kõige õnnestunum „Ema armastus" — noor naine, kes hoiab süles lapsukest (joon. 100). See on lihtne, elav ja loomulik, intiimse žanripärase maiguga kompositsioon. Hoopis igavam ja kohmakam on „Lapse armastus" — noor tütarlaps lihtsas kerges riietuses, kes on istunud ema hauale ja kaunistab ema medaljoni pärjaga (joon. 101). „Surematust" kehastab noor naine kerges rüüs ja õlgadele visatud mantliga; paremas käes hoiab kõrgel tõrvikut, vasemas palmioksa (joon. 102). „Usk ja Lootus" on paljastatud torsoga noormees, kes parema käega hoiab rinnal risti ja vasemaga toetub ankrule (joon. 103). Hiljemini (arvatavasti umbes a. 1880) loob ta viimase kuju variandi, mis asetseb kunstniku vennapoja haual Narva surnuaial. Selles Narva variandis on paremas käes olev rist asendatud raamatuga.

„Noormees oja ääres", mis oli modelleeritud kipsis juba Müncheni ajal, peab illustreerima üht Schilleri samanimelist luuletist („Der Jüngling am Bache"): noormees istub oja kaldal, punub pärga ja vaatab, kuidas lai-



Joon. 100. A. Weizenberg: Ema armastus.



Joon. 101. A. Weizenberg: Lapse armastus.

ned allikasse visatud lilled ruttu minema viivad; kurvastusega mõtleb ta oma närtsivale noorusele ja kutsub igatsevalt oma kaugel viibivat armsamat (tahv. XXXIII). Hiljemini on Weizenberg seda tööd korranud. Selle teose paarikuna oli ta Müncheni ajal modelleerinud „Tütarlapse kaebuse", mille ta vist nüüd, ühel ajal „Noormehega allikal" (või mõni aasta hiljem), samuti marmorisse üle kandis (tahv. XXXIV). Ka selle loomisel inspireerus ta Schilleri luuletisest („Des Mädchens Klage"), mis lõpeb sõnadega:

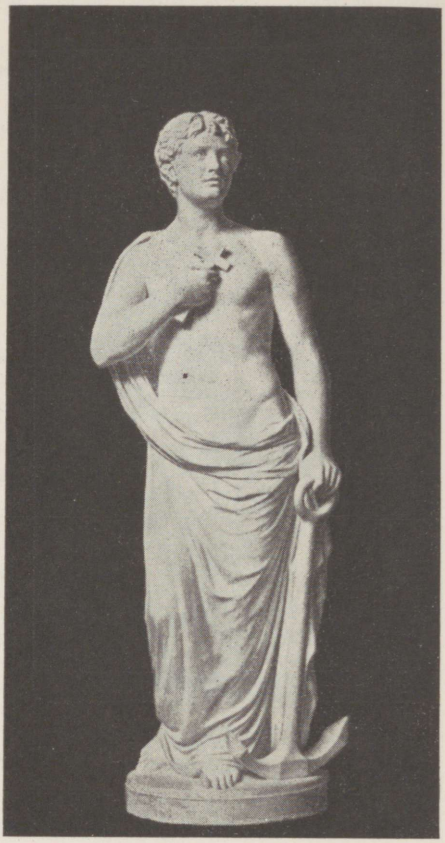
Das süsseste Glück für die trauernde Brust
Nach der schönen Liebe verschwundener Lust
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.

(Pärast kauni armastusõnne kadu
on leinava südame suurimaks õnneks
armastuse valu ja kaebus.)

Tütarlaps istub ülespoole suunatud pilguga, käsi südamel, ja nutab taga oma armsama surma. Ta keha ülaosa on paljastatud, jalgu katab



Joon. 102. A. Weizenberg: Surematus.



Joon. 103. A. Weizenberg: Usk ja Lootus.

kerge rüü. „Tütarlapse kaebuse" loomisel on Weizenberg nähtavasti inspireerunud Lorelei figuurist Schwanthaleri „Lorelei kaevult" Münchenis. Need mõlemad teosed on Weizenbergi eklektilise stiili tüüpilisemaid näiteid. Oma tundesisult on nad puhtromantilise vaimu väljendus. Klassitsistlik nüanss pääseb mõjule vaid alasti kehaosade modelleeringus; selles väldib Weizenberg Thorvaldseni eeskujul lihalikkust ja individuaalset joont, püüdes lihtsustava sileduse ja stiliseerimise abil toonitada vormipuhtust. Juuste ja riietuse väljatöötamises ei ole klassitsistlikke stiilivõtteid kuigi palju toonitatud.

A. 1878 korraldati Pariisis maailmanäitus, kuhu Weizenberg saadab „Hamleti". Nii esinevad sel näitusel kaks eestlast, sest teadupärast pani seal ka Köler mõned oma tööd välja (vt. lk. 89). Weizenberg sõidab ka ise Pariisi, kus tal tekib tüli Vene osakonna komissari professor Bogolju-

boviga oma töö ebasoodsa asetuse pärast. „Hamletil" on siiski menu; üks saksa ajaleht, nimelt „Leipziger Illustrierte Zeitung", avaldab pooldava kirjutise, tuues ära teose reproduktsiooni, ja keegi San Galli omandab ta võrdlemisi suure summa — 15 000 frangi eest.

Kunstnik ise oli vahepeal Tallinna sõitnud, kus korraldas oma töödest väikese näituse Provintsiaalmuuseumi ruumides. Sel näitusel pani ta välja „Halastaja Samaaria mehe", „Ophelia", „*Romana*" ja veel mõned väiksemad tööd. Menu sel näitusel ei olnud ja Tallinna arvustajad tegid Weizenbergi maha. Weizenbergil õnnestus siiski müüa mõni töö, ka sai ta tellimise Girard'ilt — valmistada Girardi, tema abikaasa ja vanemate büstid marmorist. Kunstnik külastab ka Tartut, kus modelleerib e m a b ü s t i; sellest teosest loob ta hiljemini mitu marmoreksemplari, milledest üks kingiti eesti seltside poolt a. 1896 keiser Nikolai II-le tema kroonimise puhul, kuna üks säilib praegu Tallinna muuseumis ja üks on Korknobeli kogus Tartus. Weizenberg käib ka Peterburis, kuid sel reisul pole mingisuguseid tagajärgi — tellimisi ta siin ei saa; Peterburi reis süvendab ta vastuolu Köleri ja Bockiga. Kuid kunstniku tuju on siiski lootusrikas, tänu ülalmainitud tellimistele Tallinnas ja tänu nüüd saabunud teatele, et „Hamlet" on Pariisis müüdud. Üliõnnelikuna alustab Weizenberg tagasisõitu Rooma.

Tiivustatuna „Hamletile" Pariisis osaks saanud menust, alustab Weizenberg Roomas eriti hoogsat ja suurejoonelist teotsemist. Järgnevad 12 aastat on kõige produktiivsem ajajärk kunstniku loomingus. Innuga töötades modelleerib ta üksteise järel rea töid. Marmorist valmivad a-il 1878—1880 paarikteosed „Tasadus" („*Modestia*") ja „Edevus" („*Vanità*"), kipsist modelleeritakse „Kristus" ja „Barrabas", „*Russia*", „Lady Macbeth", „*Filia Hevae*" (Eeva tütar). Osa neist kantakse varsti ka marmorisse, nimelt „Kristus", „Barrabas" ja „*Filia Hevae*", samuti tekib uus, suurem „Ophelia" marmorvariant.

Siinloendatud teoste hulgas on nii õnnestunud kui ka äärmiselt ebaõnnestunud teoseid. Viimaste hulka kuuluvad esmajoones „Tasadus" ja „Edevus". Weizenberg oli mõttekunstnik *par excellence* ja püüdis ikka oma töile anda õpetlikku sisu. Seepärast armastab ta nii väga vastuolulise laadiga paarikteoseid. „Tasadus", mis praegu säilib Eesti Kunstimuuseumis, peab olema tagasihoidlikkuse kehastus (joon. 104). See on noor naine, riietatud lihtsasse tolle aja moe kohasesse kleiti, mille peale on heidetud suurrätik; ta juuksed on põimitud patsidesse, mis sõlmitud lihtsalt pea ümber, kuna jalad on paljad. Weizenberg on seda kuju tugevasti idealiseerinud ja sellega hävitanud tema elulisuse ja kunstilise mõjuvuse; naise kaasaegne ja nii väikekodanlik proosaline riietus ei oleks säärast idealiseerimist sugugi lubanud. E d e v u s e kehastaja on tüse, paksude õõtsuvate puusadega naine, kes seisab koketeerivas poosis ja naerab väljakutsuvjulgelt ja edevalt (joon. 105). Vastandina tasadust kehastavale naisele on



Joon. 104. A. Weizenberg: Tasadus.



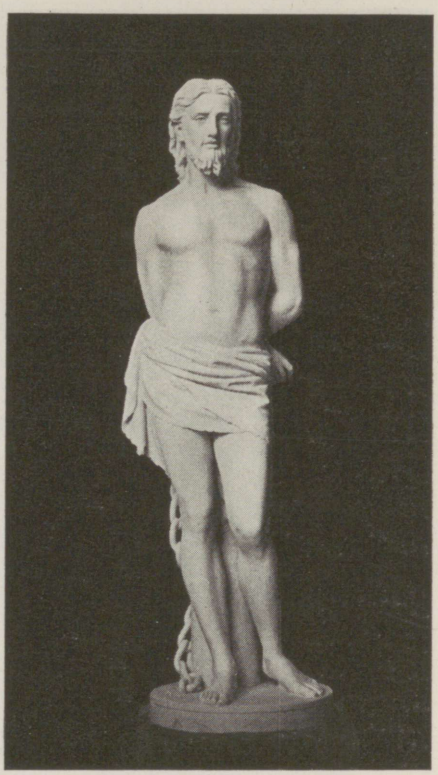
Joon. 105. A. Weizenberg: Edevus.

ta riietatud lühikeste käiste ja rikkalikkude volangidega tolleaegsesse ballikleiti; parema käega kergitab ta oma kleiti, vasemas hoiab lillekimpu.

Samasuguste vastandlikkude omaduste kehastajaina kujutab kunstnik Kristust ja Barrabast. „Barrabas" on jõhker ja toores röövel ning mässaja (joon. 106), Kristus õilsuse ja suursugususe kehastis (joon. 107). „Kristus", nagu enamik Weizenbergi idealiseeritud alastifiguure, on võrdlemisi meeldiv. „Barrabas" kuulub nagu „Edevuski" sääraste tööde hulka, kus realistlik joon on kaunis suurel määral mõjule pääsenud. Kunstnik on nähtavasti teadlikult ja sihilikult nendes ideekohaselt vulgaarsetes karakterfiguurides rakendanud realistlikku vormikõnet. Kuid sääraste karakterkujude loomine käib kunstnikul ilmsesti üle jõu; nii „Edevus" kui ka „Barrabas" kuuluvad nende Weizenbergi teoste hulka, kus maitsepuudus eriti valusalt silma torkab. Mõlemad kujud, eriti aga „Edevus", mõjuvad peaaegu karrikatuuridena.



Joon. 106. A. Weizenberg: Barrabas.



Joon. 107. A. Weizenberg: Kristus.

Väljakannatamatult maitsetud ja vulgaarsed on ka „*Russia*" figuurid, milledest siin reprodutseerime ühe variandi (joon. 108). Venemaad kehastav olend on labane külanaine, ehtne „Matrena" tohutu paksude puusadega, kes hoiab paremas käes mõõka ja vasemaga toetub kilbi najale. Antiiksete ideaalkujude eeskujul on Weizenberg tugevasti toonitanud vastuolu nõjajala ja jõudejala vahel, mis daami puusade imposantsed volüümid eriti markantselt mõjule laseb pääseda. Kummaliselt naiivne oli Weizenbergi lootus sääraste teostega vene publiku seas läbi lüüa! Kvaliteedilt niisama madal on „Lady Macbeth", millest kunstnik hiljemini loob ka marmorvariandi (joon. 109).

Kõige rohkem õnnestuvad kunstnikul alastifiguurid, eriti naisefiguurid, sest nendes oli kõige sobivam rakendada stiliseeriva ja ilutseva idealiseerimise võtteid. Sellest tunnistab ilmsesti „*Filia Hevae*" (joon. 110). Need alastifiguurid on ühtlasi see kategooria Weizenbergi teostest, kus



Joon. 108. A. Weizenberg: *Russia.*



Joon. 109. A. Weizenberg: Lady Macbeth.

klassitsistlik vaim kõige järjekindlamalt mõjule on pääsenud; peaaegu kõigist neist hoovab vastu Thorvaldseni hõngu. „*Filia Hevae*" loomisel on ta nii mõneski suhtes silmas pidanud kuulsa taani meistri „Veenust". Teisest küljest meenutab see teos osalt ka Praxitelese „Hermest".

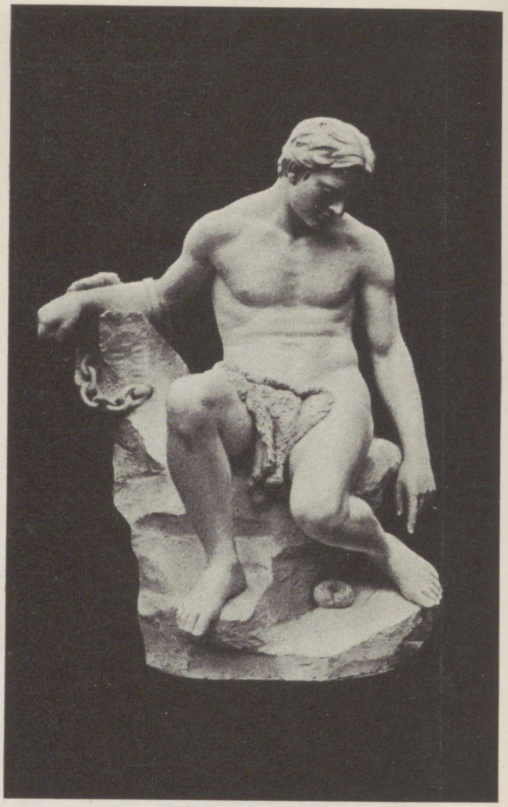
Neil aastail modelleerib Weizenberg ka need teosed, mis on erilise populaarsuse omandanud Eestis, nimelt eesti mütoloogia kangelaste kujud: „Linda", „Kalevipoja", „Koidu", „Hämariku" ja „Vanemuise". Neist kannab ta hiljemini marmorisse „Koidu", „Hämariku" ja „Linda". „Koit" on alasti noormees, kes seisab liikuvas, energilises poosis; ta on tõstnud tervituseks vasema käe ja paremaga hoiab kõrgel tõrvikut (joon. 111); „Hämarik" on noor naine, kelle nõtkes poosis on tunda väsimust; ta on langetanud pea ja hoiab selle kohal paremat kätt; vasemas on kustunud tõrvik (tahv. XXXV). „Hämariku" kohta on täielikult maksev see, mis ütlesime ülalpool „*Filia Hevae*" kohta — klassitsistlik idealiseerimine on



Joon. 110. A. Weizenberg: *Filia Hevae.*



Joon. 111. A. Weizenberg: Koit.



Joon. 112. A. Weizenberg: Kalevipoeg.

siin andnud tunnustusväärseid resultaate. Hoopis vähem rahuldab „Koit"; vormikäsitluse pehme siledus röövib sellelt figuurilt jõu ja karakterlikkuse, mida tahaks näha noorel atleedil. Sümpaatsemalt mõjub „Kalevipoeg", keda kunstnik on kujutanud ahelaisse köidetuna põrguväravas; siin on meister energilisemalt, kindlamalt ning julgemalt toonitanud muskulatuuri, mis annab figuurile loomulikuma ja elavama üldilme (joon. 112). Muide ei tohi unustada, et „Kalevipoeg" on ainult kavandlik kipsmudel, mitte viimisteldud marmorteos. Hiljemini, juba Venemaal elades, loob kunstnik veel ühe teise Kalevipoja variandi, kus kangelane on kujutatud püstiseisvana, nui käes.

Puhtromantilise vaimu väljendus on „Linda" ja „Vanemuine". Eesti muinaskangelase ema on väsinuna istunud kivile, mida kannab poja hauale, ja on kurbuses vajunud mõtisklustesse (tahv. XXXVI). Klassitsistlikku on

selles teoses hoopis vähe (kui välja arvata vahest paljastatud ihupartiid); õlalt juhuslikult allakukkunud rüü, sellele maaliliselt asetatud hundinahk, väljatöötamata kaelakee, rüüd kooshoidev vöö ja riietuse voldistik — kõik see on käsiteldud võrdlemisi siiras ja realistlikus vormikõnes; detailid „Linda" kujus omavad seda loomulikkust ja uskumapanevust, mida näeb Weizenbergi teostes harva. „Linda" vooruste hulka kuulub ka see, et kunstnik pole selles taotelnud eriti suurt „sügavust" ega programmilikkust. „Linda" kohta öeldu kehtib ka „Vanemuise" kohta, milles siiski on natuke rohkem segavat teatraalsust (tahv. XXXVII). Hiljemini, juba Peterburis elades, loob Weizenberg veel ühe „Vanemuise" variandi, mis on aga hoopis nõrgem siin reprodutseeritust; selles hilisemas variandis on parema käe asetus teissugune.

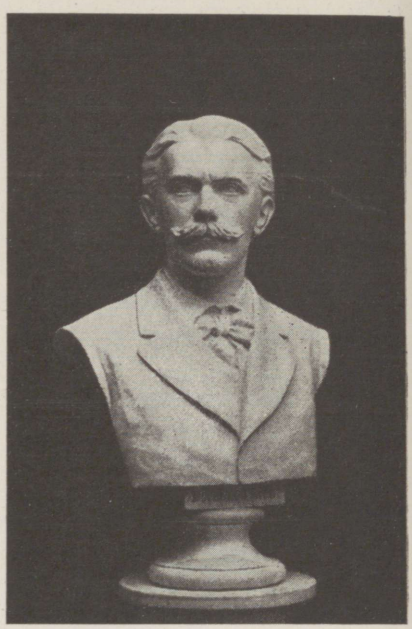
Jõulises teotsemises mööduvad kaks aastat. Kuid õnn, mis näis kunstnikule naeratavat, pöörab talle uuesti selja. Ta suured tööd, mille modelleerimisel ja marmorisse raiumisel on tehtud suuri kulusid, leiavad väga visalt ostjaid; uute tööde tellijaid ei tule üldse. Kunstnikul õnnestub müüa peamiselt vaid büste, harva ka mõni suurem töö. Nii tellitakse üks „Hamleti" kordamine vähendatud kujul ja Tallinna Provintsiaalmuuseum tellib „Linda" kuju marmorist; Melbourne'is korraldatud näitusel ostetakse talt „Noormees oja kaldal". Nende müükide ja tellimiste sissetulekuist ei piisa selleks, et kunstnik muretult saaks elada ja teotseda. Ta on end liiga suurejooneliselt sisse seadnud, teinud suuri kulutusi ja võlgu ning nende tasumine muutub ikka raskemaks. Weizenbergil ei olnud nähtavasti palju praktilist taipu ja mis peaasi — ta usk enesesse ja oma võimetesse oli liiga suur. Nähtavasti just selle tõttu tekkis tal teistega alalõpmata konflikte ja arusaamatusi.

A. 1880 saadab Weizenberg Londoni näitusele „Tütarlapse kaebuse" ja sõidab ka ise Inglismaa pealinna, lootes hankida siin tellimisi. Kuid see lootus luhtub — „Tütarlapse kaebus" jääb müümata ja tellimistest ei ole juttugi. Londonist siirdub Weizenberg Tallinna, kuhu parajasti oli jõudnud ka „Linda" kuju, mis nüüd Provintsiaalmuuseumis üles seatakse. Uuesti külastab ta ka Peterburit, kuid lootus siin tellimisi hankida või midagi müüa osutub asjatuks. Pettunult lahkub ta Vene pealinnast, peatub mõned päevad Tartus ja sõidab oktoobrikuus 1880 uuesti tagasi Rooma.

Siin algab murerikas elu ja võlgade probleemiga maadlemine. Kunstniku energiat ja loomislusti ei ole aga viletsus ning mure põrmugi halvanud, üksteise järel valmivad uued kipsmudelid ja kantakse endisi marmorisse. Sel neljandal Itaalias viibimisel loob Weizenberg „Romeo ja Giulietta", mis on tõenäoselt ainuke kunstniku loodud grupp, kui mitte lugeda Kochile a. 1877 raiutud „Emaarmastust". See teos tunnistab eriti selgelt Weizenbergi võimete kitsast ulatusest. Võib kindlasti väita: mida lihtsam sisult ja vormilt oli üks või teine ülesanne, mida „programmivaesem", seda



Joon. 113. A. Weizenberg: Romeo ja Giulietta.



Joon. 114. A. Weizenberg: Schweinfurti büst.

paremini õnnestub see Weizenbergil. Meid ei rahulda Weizenbergi teosed, milledes ta on tahtnud olla sügav, huvitav, ja milledega ta on tahtnud palju väljendada. Hoopis üle jõu käib kunstnikule grupi komponeerimine. Tõepoolest on raske ette kujutada midagi kohmakamat, puisemat ja naiivsemat, kui see rumalas poosis istuv daam ja uimaselt sellele nõjatuv mees (joon. 113).

Noil aastail tekib ka see töö, mida autor loeb kõige paremaks Weizenbergi tööks. See on A g r i p p i n a figuur, mille hiljemini loodud marmoreksemplar a. 1901 osteti Ermitaažile (tahv. XXXVIII). Agrippina (nn. vanem Agrippina), kes oli kuulsa rooma väepealiku, germaanlaste võitja Germanicus'e abikaasa, seisab urni kõrval, milles on tema varalangenud mehe põrm; ta on langetanud pea, millel on suursuguselt äraseletatud kurbuse ilme. Naise keha kattev riietus oma rikkaliku voldistikuga on teostatud väga maitsekalt ja loomulikult; klassitsistlikkude eeskujude jäljendamine on märgatav. Noore naise pea ja soeng on inspireeritud antiiksetest naisepeadest. Teine väga õnnestanud kuju sellest ajavahemikust on „Eeva", mis on õieti „*Filia Hevae*" ja „Hämariku" variant ja ühes nendega on nauditavamaid Weizenbergi töid (joon. 115 ja 116).





Joon. 115 ja 116. A. Weizenberg: Eeva.

Ka „Eeva" raius Weizenberg hiljemini (enne 1889) marmorisse. Nüüd loob Weizenberg ka mõned büstid, nimelt Riia sakslase Schweinfurt'i (joon. 114) ja tema venna portreebüstid, mis on teostatud mitte väga julges, kuid kaunis selges ja karakteriküllases laadis ja vabana mehaanilisest idealiseerimisest.

Arvatavasti modelleerib Weizenberg a-il 1880—1882 seeria neljast lapsefiguurist, mis peavad kehastama nelja aastaaega. „Kevad" on väike poisike, kes näib välja tulevat suure õie nupust, rõõmsalt naeratades hoiab ta pea kohal lillevanikut (joon. 117). „Suvi" on sama puto, kes on rukist lõiganud, nüüd aga maha on istunud puhkama; vasemas käes hoiab ta sirpi, parema on asetanud kaitseks silmade ette, et vaadata, missuguseks kujuneb ilm (joon. 118). „Sügis" on istunud viinamarjakobarate keskele ja tõstab kõrgele veinikarika (joon. 119). „Talve" personifitseerib puto, kes lõvinahale magama on heitnud (joon. 120). Kõigist neljast



Joon. 117. A. Weizenberg: Kevad.



Joon. 118. A. Weizenberg: Suvi.

figuurist on kõige väärtuslikum ja huvitavam „Talv". Seda on kunstnik hiljemini mitu korda korranud; üks variant asetati hiljemini Tartu Maarja kiriku surnuaiale kunstniku õepoja hauale.

A. 1882 on Weizenbergi elus süngeim ja traagilisim aasta, mil ta läbi elab suurima pettumuse. See pettumus oli ebaõnnestunud osavõtmine Aleksander II monumendi kavandi võistlusest. Märtsikuus 1881 oli Aleksander II langenud revolutsionääri käe läbi. Tema mälestuseks taheti püstitada Moskva Kremlis suur monument. Võistlusest osavõtjatele määrati neli auhinda: esimene auhind 6000 rubla, teine — 4000, kolmas — 3000, neljas — 2000.

Sellest võistlusest otsustab osa võtta ka Weizenberg; ta on kindel, et talle määratakse üks neist auhindadest, võib-olla õnnestub tal saada esimene auhind! Suure innu ja vaimustusega asub ta tööle. Varsti valmivad kaks mudelit. Üks neist, keisri seisva figuuriga, pidi saama 20 meetrit kõrge (joon. 121). Monumendi alumine osa on neljatahuline, servistatud nurkadega. Iga nelja nurga külge liituvad postamendid ratsafiguuridega. Need neli figuuri kujutavad Aleksander II aja tähtsamaid sõjapealikuid: Kaukaasia vallutajat Barjatinski't, Krimmi sõja juhte Nahhimov'it ja Totleben'it ning Türgi sõja kangelast Skobelev'i. Postamentide vahel olid kolmel küljel nišid „Venemaa", Aleksander Nevski ja Vladimiri kujudega;



Joon. 119. A. Weizenberg: Sügis.



Joon. 120. A. Weizenberg: Talv.

neljandal küljel oli uks trepile, mille kaudu võis tõusta alaosa kroonivale platvormile. Alaosa teise korra külgedel (ühel kõrgusel ratsafiguuridega) oli neli reljeefi, mis pühendatud keisri valitsusaja tähtsamate sündmuste ülistusele. Esimene reljeef pidi kandma nimetust „Sõjast rahusse"; see pidi kujutama keisri valitsuse algust, mil lõpetati Krimmi sõda ja talupoeg jälle rahulikult oma põldu harima võis hakata. Teine reljeef oli „Aleksander, meie päästja"; see kujutas priiuse kuulutust. Kolmas reljeef kujutas Kaukaasia sõja lõppu — pärismaalaste alistumist; „Meie alistume valgele keisrile" oli selle nimetus. Neljas reljeef — „Gortšakov Berliini kongressil" — pidi ülistama vene diplomaatia saavutisi. Selle neljatahulise alaosa ülemist serva kaunistas balustraad kandelaabrite ja vene kotkastega; selle peal kerkis ümmargune osa, mille ülaserva palistas *mâchicoulis'* motiiv ja millel seisis kolossaalne keisri kuju kroonimismantlis, krooni, valitsuskepi ja munaga. Keisri kuju oli asetatud madalale alusele, mida ümbritsesid Vene alamad mitmesugustes riietes. See monument pidi tehtama graniidist, pronksist ja marmorist. Weizenbergi valmistatud mudel oli ligi kaks meetrit kõrge.

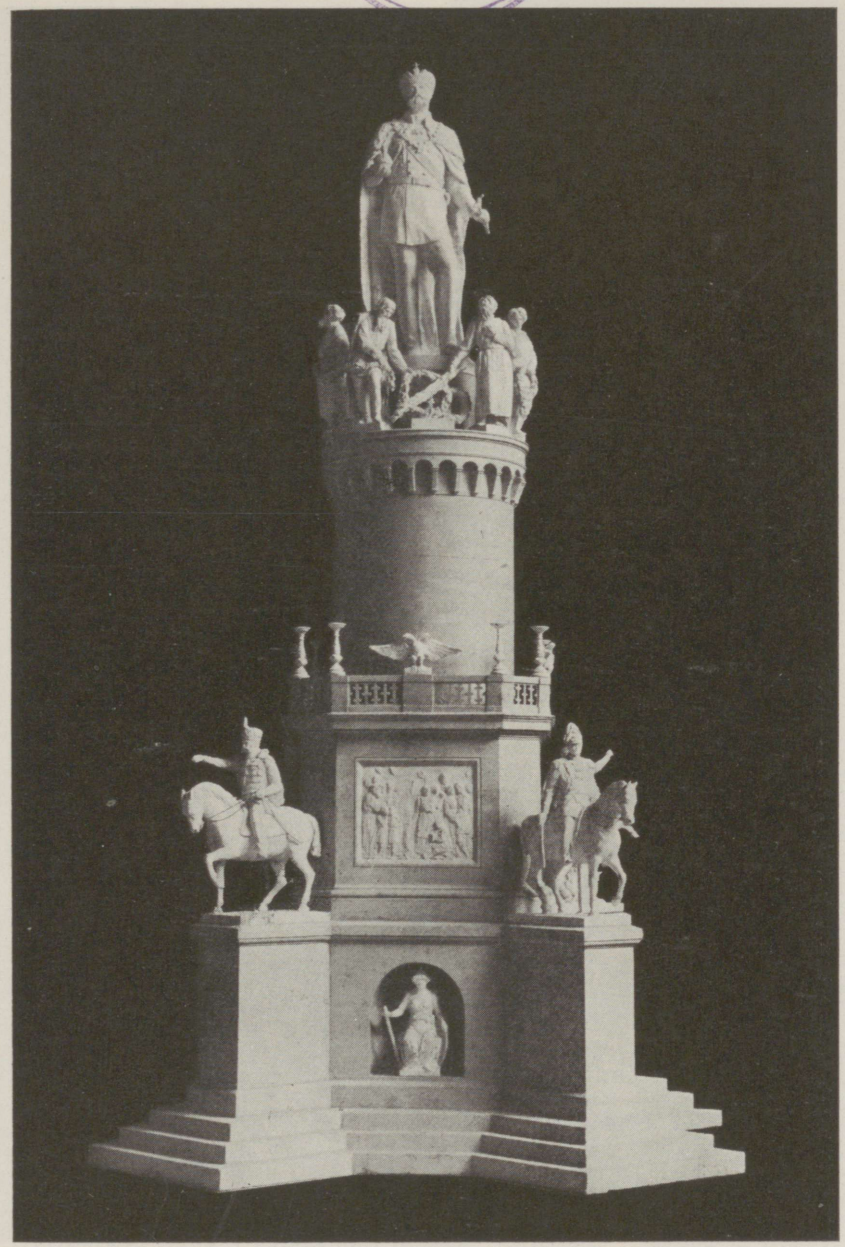
See Aleksander II monumendi kavand, oma üldilmelt võrdlemisi rahulik ja tasakaalukas, tundub siiski lähemal vaatlusel kainena, kohmakana ja igavana; üksikud elemendid ei ole küllalt tihedalt ja orgaaniliselt

üksteisega seotud. Stiilivõtetelt kuulub Weizenbergi kavand sellesse saksa monumendiplastika suunda, mille põhjendajaks tuleb pidada Rauch'i. Otseselt on kunstnik selle teose komponeerimisel nähtavasti mõnevõrra eeskujuks võtnud Zumbusch'i loodud Maria Theresia monumenti Viinis. See monument avati küll alles a. 1889, kuid Zumbusch töötas selle kallal 15 aastat ja Weizenbergil on oletatavasti võimalik olnud tutvuda selle kavanditega. Zumbuschil esinevad baroksed elemendid väga tagasihoidlikul kujul, Weizenberg on neid hoopis vältinud. Zumbusch'ilt, kes oli Schwanthaleri õpilane ja teotses a-ni 1873 Münchenis, on Weizenberg laenanud veel muudki: Viinis oleva Beethoveni monumendi peafiguur on eeskujuks olnud eesti meistri mõningatele istefiguuridele, kuna sama monumendi soklil istuv inglifiguur pärjaga on Weizenbergile inspireerinud „Lootuse" kuju (joon. 127).

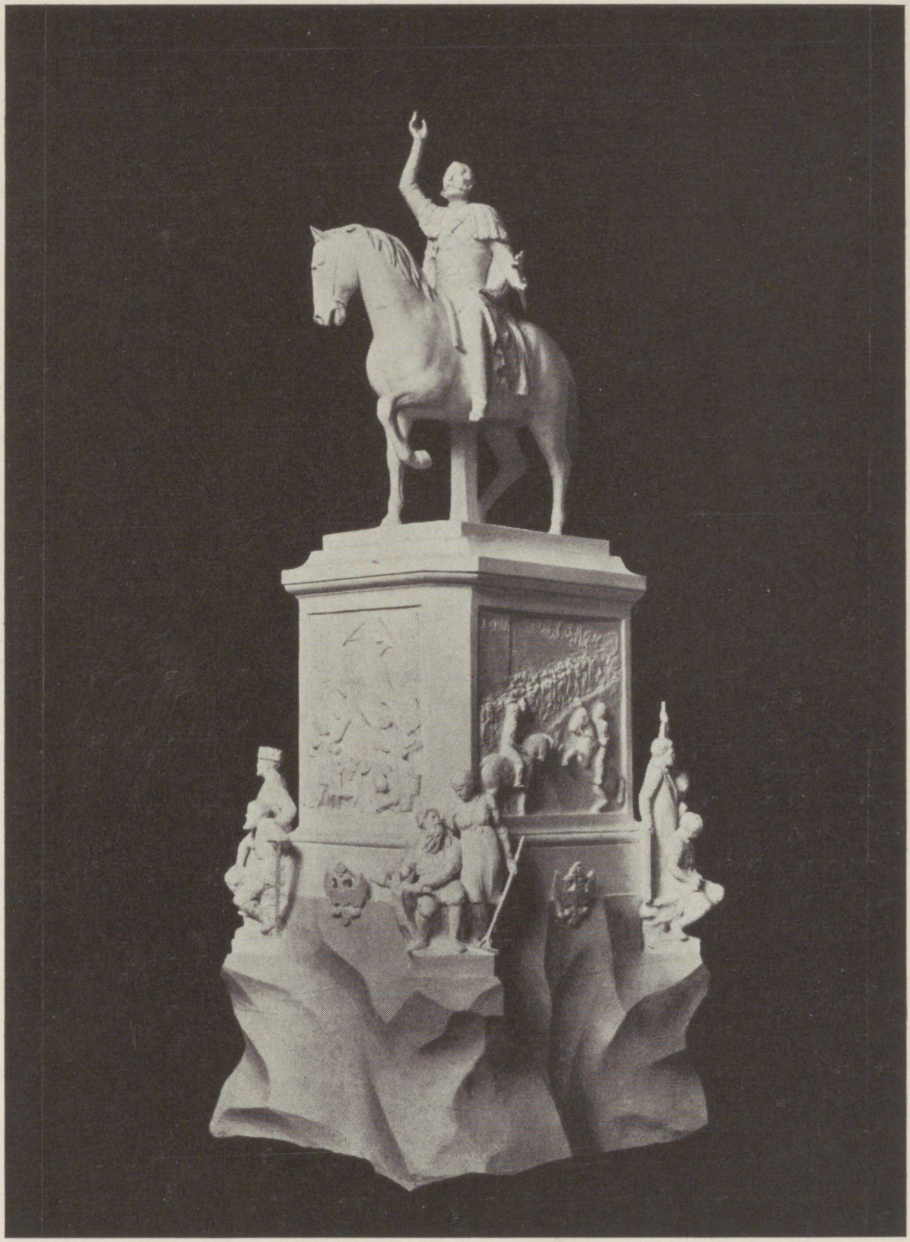
Vahest veel huvitavam on t e i n e Aleksander II monumendi kavand (joon. 122). See koosneb kaljudele asetatud neljatahulisest sokkelehitisest, millel seisab keisri ratsafiguur. Sokli iga nurga juures on grupid, mis kujutavad allegooriliselt põllumajandust, kaubandust, tööstust ja teadust. Sokli külgi kaunistavad reljeefid keisri valitsusaja sündmuste kujutusega. Ka selles kavandis ei ole midagi originaalset, kuigi ei leidu teost, mida Weizenberg otseselt oleks jäljendanud. Kaudselt tundub selle üldilmes igatahes mõnevõrra sarnasust Rauchi Friedrich II monumendiga Berliinis. Muide Weizenbergi kavand kannatab sama puuduse all, mis nii valusalt torkab silma Rauchi teoses — figuur on liiga väike, võrreldes sokkelehitisega. Olgu tähendatud, et hiljemini loob kunstnik veel mõned Aleksander II monumendi variandid, mis on aga hoopis lihtsad.

1882. a. sügisel saadab Weizenberg oma kavandid Moskvasse ja sõidab ka ise kohale. Esimene hoop tabab kunstnikku kavandite väljapakkimisel; reisul olid mudelid tugevasti kannatanud ja üks oli purunenud väikesteks tükkideks. Suure vaevaga parandab kunstnik mudelid ära ja seab nad üles näitusruumis — äsjavalminud Ajaloolise Muuseumi saalis. Viimaks saab teatavaks žürii otsus — Weizenbergile pole määratud auhinda. Kunstnik on meeleheitel, ta mõtleb isegi enesetapmisele. Ta seisukord on väljapääsematu — kavandi valmistamine ja transportimine, reis Moskvasse, kuid kestnud viibimine Moskvas olid neelanud suured summad; hotelli üürgi on maksmata, kunstnik ei pääse Moskvast äragi.

Oma läbikukkumises süüdistab Weizenberg žüriid sihilikkuses ja erapoolikuses. Kui tahetakse olukorda õieti hinnata, tuleb kõigepealt silmas pidada, et Weizenbergi kavandid olid tolle aja maitsele vastuvõtmatud juba oma v a n a m o e l i s u s e pärast. Tol ajal oli ka Venemaal üldise poolehoiu omandanud pateetiline ja dünaamiline uus-barokne stiil, mille tüüpilisemad esindajad olid Mikešin ja selle abiline Opekušin; Weizenbergi rahulikud, igavavõitu ning kained, „väheütlevad" kavandid pidid



Joon. 121. A. Weizenberg: Aleksander II monumendi kavand.



Joon. 122. A. Weizenberg: Aleksander II monumendi kavand.



Joon. 123. A. Weizenberg: Peeter I.



Joon. 124. A. Weizenberg: Marusja.

pidid paratamatult varju jääma uue suuna ülevoolavalt-toredate, maaliliste ja rikkalikkude teoste kõrval. Olgu tähendatud, et Aleksander II monument püstitati hiljemini ühe arhitekti kavandi järgi; see koosnes mingist pseudovene stiilis sammaskäigust, mille keskel seisis ülalmainitud Opekušini loodud keisri seisev kuju. See monument, mis valmis a. 1898, kõrvaldati peale Oktoobrirevolutsiooni.

Ebaõnnestumine Moskva võistlusel tähistab Weizenbergi elus lõpliku allamineku algust. Nii selle kui ka järgnevate ebaõnnestumiste põhjus ei olnud mitte teiste vaen ega sihilikkus, vaid asjaolu, et Weizenbergi kunst oli lõplikult kaotanud kõlapinna publiku keskel, kes üha rohkem orienteerus uue, realistlik-maalilise suuna poole. Weizenbergi kunst hakkab näima anakronismina kõigile, isegi konservatiivsuse kehastajatele — balti sakslastele, kes olid seni tema truud pooldajad ja toetajad.

Oma sunniviisilise paarikuulise Moskvas viibimise kestel modelleerib Weizenberg mõned väiksemad teosed: „Moskva", „Minin ja Požarski", „Aleksander Nevski", „Peeter I" (joon. 123) jm. Ta esitab osa oma töödest ka ühel kunstinäitusel, kus leiab ostja marmorist „Marusja'le"

(joon. 124). „Peeter I" ei ole muud midagi kui „Linda" ja analoogiliste istuvate kujude variant. „Marusja" on ilmetu ja väheütlev büst.

Novembris õnnestub Weizenbergil lahkuda Moskvast ja siirduda Peterburi, kus on sunnitud veetma kaks talve (1882—1884). Professor Laveretski vastutulekul osutub tal võimalikuks kasutada töötamiseks akadeemia ateljeed. (Hiljemini läheb ta muidugi Laveretskiga tülli!) Peterburis modelleerib ta veel ühe „*Russia*" variandi ja „Russalka", mille hiljemini kannab marmorisse. See „Russalka" on veidramaid ja maitsetumaid Weizenbergi teoseid (joon. 125). On raske kujutella midagi naiivsemat, kui kohmakas okslik puutüvi, millel istub näkineitsi. Võikalt mõjub kontrast „Russalka" sileda, mingilt antiikselt „Veenuselt" laenatud keha ja tema vulgaarse, vene külatüdruku näo vahel. See töö on tüüpilisemaid näiteid traagilisest vastuolust, mis punase joonena läbib Weizenbergi loomingut ja mis tekib sellest, et kunstnik püüab iganenud klassitsistlikku vormikõnet ühendada võimsalt domineerima pääsenud realismi looduskäsitusega ja rakendada klassitsismi võtteid realistliku temaatika juures.

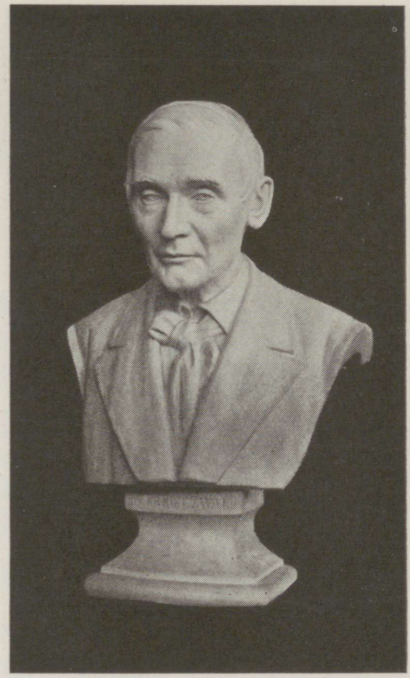
Peterburis koostab Weizenberg albumi oma tööde ülesvõtetest ja esitab selle isiklikult akadeemia presidendile suurvürst Vladimir Aleksandrovitšile, lootuses müüa mõni teos või saada tellimine. See lootus osutub aga asjatuks — suurvürst ei osta ega telli midagi. Selles järjekorralises ebaõnnestumises süüdistab Weizenberg jälle Bocki ja Kölerit! Väikeseks tröösti ks on üks müük Helsingis — nimelt ostab Helsingi Kunstide Edendamise Selts juba varemini Helsingi näitusele saadetud Wiedemanni ja Kreutzwaldi büstid. Wiedemanni büst on autorile tundmatu; K r e u t z w a l d i b ü s t, millest on mitu kordamist, on võrdlemisi loomutruu, kuigi natuke loiu ja banaalse vormikäsitlusega (joon. 126). Peterburis esitab Weizenberg Kunstinäituste majas mõned varem-valminud tööd „*Filia Hevae*", „Ophelia", „Talv" jt., milledest õnnestub müüa viimane. Hiljemini leidub ostja ka „*Filia Hevae*'le" ja „Opheliale". Weizenberg on saanud suurema summa ja tal osutub võimalikuks lahkuda Venemaalt, kus oli veedetud kaks rahutut ja kurba talve.

Juunis 1884 on Weizenberg jälle Roomas ja tema ateljees Via degli Incurabili'l algab hoogus tegevus. Weizenberg teeb alul mõned koopiad ühe inglase ülesandel (hilisantiiksest „Gladiaatorist", Michelangelo „Moosesest") ja raiub veel ühe Hamleti teisendi. Uutest töödest kantakse marmorisse juba ennem modelleeritud „Hämarik" ja „Russalka"; tõenäoselt valmib nüüd ka „Koidu" marmoreksemplar ja üks „*Russia*" variant.

Need tööd saadab kunstnik nüüd Peterburisse akadeemia näitusele ja sõidab ka ise Vene pealinna (a. 1885). Kuid tema töödest ei osteta mitte ühtegi; talle määratakse vaid väike abiraha (300 rubla). Viljatult kiratsedes veedab kunstnik jälle ühe talve Peterburis. Siit siirdub ta Tallinna, kus tal õnnestub saada mõned tellimised. Nimelt tellitakse talt kaks Thor-



Joon. 125. A. Weizenberg: Russalka.



Joon. 126. A. Weizenberg: Kreutzwaldi büst.

valdseni „Kristuse" marmorkoopiat; ühe tellib keegi Schubert oma perekonna hauale Haljalas, teise väiksema R. Koch.

Nende tellimiste teostamiseks sõidab kunstnik tagasi Rooma (1886. a. juunis). Roomas valmib järgneva talve kestel veel teisigi töid: „Kristuse" marmorfiguur, üks uus „Hamleti" variant ja mõned Rooma keisrite rinnakujude koopiad. Võib-olla nüüd, võib-olla natuke varem on loonud kunstnik kahe tundmatu daami büstid (tahv. XXXIX ja XL), mis on kvaliteedilt võrdsed ja mida võib lugeda Weizenbergi väheste šedöövrite hulka. Kunstnik on ka nüüd kujutatavaid isikuid natuke idealiseerinud, kuid see ei ole neilt röövinud karakteriküllust; need büstid kuuluvad just selliste Weizenbergi teoste hulka, milledes ta võrdlemisi julgelt ja ühtlasi kaunis suure maitsega on suutnud toonitada ning esile tõsta individuaalseid jooni. Ka nende tehniline teostus, detailide väljatöötamine, on maitsekas ja meisterlik. Kindlasti enne a. 1887 on valminud ka „Lootuse" mudel — naine, kes vasemas, langetatud käes hoiab üht pärga ja paremaga tõstab kõrgele teist pärga (joon. 127). Nagu mainitud (vt. lk. 128), on Weizenberg selle kuju loomisel mõnevõrra eeskujuks võtnud üht



Joon. 127. A. Weizenberg: Lootus.



Joon. 128. A. Weizenberg: Kaitseingel.

figuuri Beethoveni monumendi soklilt Viinis, mille autor on Zumbusch. „Lootus" on keskpärasemaid Weizenbergi töid; voldistiku käsitlus on ülimal määral skemaatiline ja puine. Sellest figuurist loob Weizenberg ühe variandi, milles on käte asetus natuke erinev (joon. 129). Kas nüüd või natuke hiljemini modelleerib Weizenberg k a i t s e i n g l i figuuri, kes paremas käes hoiab palmioksa (igavese rahu sümbolina), teise on kaitsevalt välja sirutanud sambajätku kohal, millel on naise medaljong (joon. 128). See teos kuulub Weizenbergi õnnestunumate teoste hulka. Viimati-mainitud kolmest figuurist loob kunstnik hiljemini variante, milledega kaunistab mõned hauad.

Järgmise aasta suvel on Weizenberg jälle kodumaal, kus korraldab mõningatest äsjavalminud töödest näituse Börsisaalis Tallinnas (juunis ja juulis). Sel näitusel ei ole peaaegu mingit menu ja müüa õnnestub vaid üks töö; peale selle saab ta väikese tellimise — valmistada üks „Talve" kordamine. Tallinnast viib kunstnik oma näituse Tartu, kus paneb välja



A. Weizenberg: Tundmatu daami büst.



A. Weizenberg: Tundmatu daami büst.



Joon. 129. A. Weizenberg: Lootus.

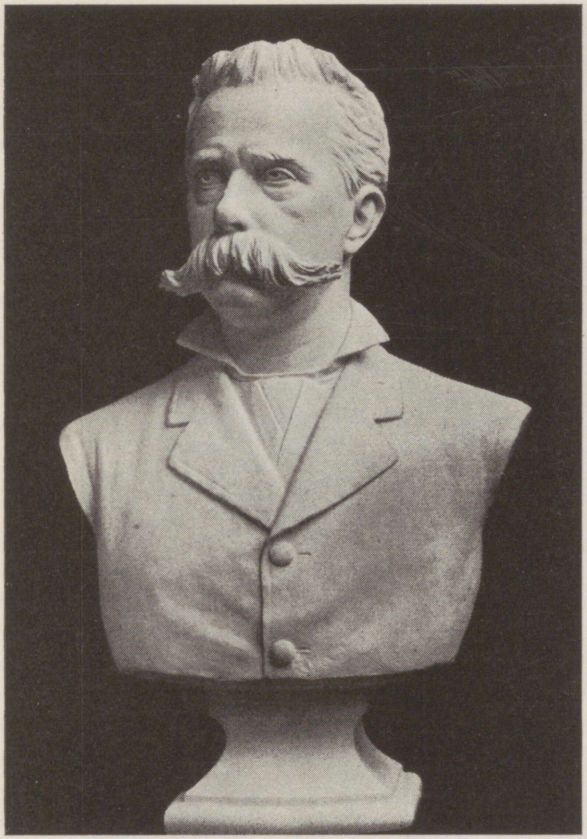
„Hamleti", „Ophelia", „Tasaduse", „Edevuse", „Talve", Rooma keisrite rinnakujud ja oma tööde päevapildid. Tartust sõidab Weizenberg oma töödega Peterburi ja korraldab ka siin näituse, kus esitab peale muude ka rea oma vanemaid, ennem Peterburi jäänud töid. Menu ei ole ka siin suur, sest ostja leidub ainult ühele noorpõlve teosele — nimelt „*Romana*'le". Tõenäoselt valitakse Weizenberg nüüd akadeemia „vabaks liikmeks" („volnõi soobštšnik"); igatahes nimetatakse teda nii ühes ametlikus kirjas a-st 1901. Veel neljandas kohas korraldab Weizenberg oma teoste näituse, nimelt Riias, Kunstimuuseumi hoones. Siin saab ta veidi suurema menu osaliseks; Riia oli ju balti saksluse kants ja ainult nende konservatiivsete baltlaste hulgas võis Weizenberg siiski veel leida pooldajaid. Kunstnikul õnnestub müüa „Edevus", „Hamleti" viies variant ja „Hämarik", mille ostab Riia Kunstide Edendamise Selts. Kunstnik saab kokku kena summa nende müükide eest ja tal osutub võimalikuks tagasi pöörduda Rooma.

Nüüd järgnevad kolm aastat Igaveses linnas on Weizenbergi elus viimne katse end kunstnikuna maksma panna ja haljale oksale jõuda. Ta on juba 50 a. vana, kuid oma naiivset optimismi ja usku enda võimetesse ei ole ta kaotanud. Hakkas lähenema Pariisi maailmanäituse aasta (1889) ja seal tahab esineda ka Weizenberg. Oli ju Pariis see koht, kus kunstnikule tema elu suurim menu oli osaks saanud („Hamleti" müük a. 1878); vahest õnnestub ka seekord? Kunstnik kannab marmorisse rea vareminimodelleeritud töid („Eeva" ja „Agrippina"), loob „Marusja" teisendi ja kaks naisebüsti: „Reaal" (*Reale*), mis peab kujutama praktiliselt ellu suhtuvat, elurõõmsat tüüpi, ja „Ideaal" (*Ideale*), mis on idealistliku, unistaja ja voorusliku tüübi kehastus (joon. 130). Need viis tööd saadab meister Pariisi ja sõidab sinna ka ise. Kuid oodatud menu jääb saavutamata — Weizenbergi töid ei panda tähele ja temalt ei osteta midagi! See läbikukkumine Pariisis on rängemaid hoope kunstniku elus; Weizenbergi enese sõnade järgi oli see võrdne ebaõnnestumisega Moskva võistlusel. Läbikukkumises Pariisis süüdistab kunstnik Vene osakonna korraldajaid, kes (jällegi sihilikult!) olevat tema väikesemõõtmelised marmortööd kinni matnud vene skulptorite suurte kipskujudega.

Rängalt pettunud kunstnik sõidab tagasi Rooma. Ta püüab siiski veel edasi töötada, et välja rabelda üha kasvavast viletsusest. Arvatavasti nüüd loob ta Itaalia kuninga Umberto ja Itaalia kuninganna rinnakujud. Neist on autorile tuntud ülesvõtte järgi U m b e r t o b ü s t, mis on kindlasti huvitavamaid Weizenbergi töid, teostatud julgelt ja karakteriküllaselt täiesti realistlikus vaimus (joon. 131). Mõni aasta varem oli ta modelleerinud „*Roma*" figuuri, nüüd kordab ta sama teose kolossaalsetes mõõtmetes (ligi neli meetrit) ja kingib selle Rooma linnavalitsusele (joon. 132).



Joon. 130. A. Weizenberg: Ideaal.



Joon. 131. A. Weizenberg: Itaalia kuninga Umberto I büst.



Joon. 132. A. Weizenberg: *Roma*.

See ülimal määral puine ja šablooniline teos ei ole muud midagi kui „Lootuse" (joon. 127) teisiti riietatud variant.

Kunstniku materiaalne olukord on aga muutunud väljapääsematuks. Tellimisi ei tule, vanu töid ei osta keegi ja võlad on kasvanud tohutu suureks: ainuüksi oma abilistele-töölistele võlgneb ta 17 000 liiri. Juba hõljub ta pea kohal oksjoni kummitus, millest aga õnnestub hädavaevalt pääseda. Igasugused lootused end Roomas vee peal hoida on kadunud ja Weizenbergil ei jää muud üle kui lahkuda siit Venemaale. Lahkumine omandab peaaegu põgenemise ilme. Maha jääb hulk töid, mis hiljemini vähehaaval järele saadetakse. Tasuda jäävad suured võlad, mis veel aastakümneid mürgistavad kunstniku olemasolu.

Tagasiteel Venemaale teeb kunstnik katse esineda ühel kunstinäitu-

sel Münchenis, kuid ta töid ei võeta vastu; tal õnnestub aga panna neid välja näitustel Breemenis ja hiljemini Hamburgis. Hamburgist sõidab Weizenberg Kopenhaageni, et külastada Thorvaldseni muuseumi, ja siis Riia ning Tartu kaudu Peterburi, kuhu jõuab 1890. a. sügisel. Peterburi jääb kunstniku elukohaks 24 a. kestel, kuni a. 1914. Oma elu viimsed aastad veedab rauk kunstnik Tallinnas.

Viimased 31 Peterburis ja Tallinnas veedetud aastat on kauakestev kurb järelmäng traagiliselt pingutavaile võitlusaastaile kunstniku elu keskperioodis. Midagi väärtuslikku uut ta enam ei suuda luua; ta produktsioon noil aastail koosneb väiksematest töödest, mitmesugustest monumendikavanditest, vanade tööde kordamisest ja portreebüstidest.

Kunstniku esimeseks mureks Peterburi jõudes oli Itaaliasse jäänud tööde tagasisaatmise korraldamine. Osa töist jõuab järele juba samal aastal, teine osa saabub järgnevate aastate kestel. Kuid kunstnik on sunnitud jätma Itaaliasse nii mõnegi töö, sest transpordikulude kandmine kipub üle jõu käima; Rooma jäi rida kipskujusid ja üks marmorfiguur, nimelt „Lady Macbeth". A. 1891 esitab kunstnik mõned päralejõudnud tööd akadeemia kunstinäitusel. Ka järgmisel aastal õnnestub Weizenbergil oma töid akadeemia näitusele välja panna, kuid a. 1893 ei pääse ta enam näitusele; siitpeale jäävadki akadeemia näituste uksed temale suletuks. A. 1893 esineb ta „väljaheidetute" näitusel; sel näitusel õnnestub tal müüa kaks marmortööd. Kunstniku olukord on peaaegu väljapääsematult raske, sest Itaalias tehtud võlad röövivad kõik kunstniku sissetulekud, mis niikuinii on tähtsusetud. Väikeseks trööstiks noil aastail on kunstniku „Hämariku" premeerimine Chicago maailmanäitusel a. 1893 (kus see oli välja pandud „Phryne" nimetuse all). Samal aastal korraldab Weizenberg Tallinna Provintsiaalmuuseumis mõningate oma tööde näituse; osa neist, nimelt „Koit" ja „Hämarik" (mõlemad marmorist) ning „Vanemuise" ja „Kalevipoja" (kipsist), ostab Provintsiaalmuuseum 2000 rubla eest.

A. 1894, priiuse 75 a. juubeli puhul, teeb Weizenberg ettepaneku, et eesti seltskond püstitaks Tartus tema kavandi järgi monumendi Aleksander I-le, kuid see idee ei leia pooldamist. Hiljemini astub ta agaralt samme, et Nikolai II-le kingitaks eesti seltside poolt tema laulatuse puhul Weizenbergi tehtud keisrinna büst; ka sellest ei tule midagi välja. Kaks aastat hiljem (1896) õnnestub Weizenbergil siiski läbi viia ühe oma teose kinkimine keisrile; nimelt kingivad eesti seltsid Nikolaile tema kroonimise puhul Weizenbergi ema marmorbüsti kui „Eesti ema" kehastaja.

A. 1900 näib kunstnikule naeratavat suur õnn. Mõjukate tuttavate kaasabil läheb tal korda toimetada Tsarskoje Selo suurde lossi keisri ja keisrinna büstid. Nimelt pidi keiser külastama seda suurt (tavaliselt tühjana seisvat) lossi ja tema tähelepanu oleks siis juhitud Weizenbergi teostele. Kärsitult ootab Weizenberg seda otsustavat momenti. Viimaks saa-



Joon. 133. A. Weizenberg: Aleksander I monumendi kavand.



Joon. 134. A. Weizenberg: A. Puškini monumendi kavand.

bub teade — keiser on lossis käinud ja vaadelnud Weizenbergi töid, kuid osta neid ei soovi. See ebaõnnestumine oli Weizenbergi enese sõnade järgi Aleksander II monumendi võistlusel läbikukkumise ja 1889. a. Pariisi maailmanäitusel varjujäämise kõrval kolmas raskeim löök tema elus. Järgmisel aastal õnnestub tal siiski müüa keisrikoja ministeeriumile (Ermitaažis väljapanemiseks) Roomas loodud „Agrippina".

A. 1913 omandas Tallinna linnavalitsus Weizenbergilt suurema kipsteoste kogu ja mõned marmorkujud. Rauk kunstnik asub ka ise järgmisel aastal Tallinna elama, kus tolleaegne linnapea hangib talle linna kunsti-

väärtuste järelevaataja koha. Eesti vabariigi algaastail omandas Vabariigi Valitsus temalt veel rea teoseid, mis ühes linnavalitsuse poolt ostetutega koondati Eesti Kunstimuuseumi. Oma tööde keskel Kadrioru lossi kõrvalhoones veedab rauk kunstnik oma viimsed eluaastad.

Nagu tähendatud, ei loo Weizenberg peale Itaaliast tagasitulemist kuigi palju uut, ja seegi, mis ta loob, on vähehuvitav. Noil aastail valmistab kunstnik kõigepealt rea h a u a m o n u m e n t e, mis aga enamikus on vanemate tööde kordamised. A. 1892 tellib keegi Rosenberg Viljandi kalmistule marmorist „Lootuse" figuuri (joon. 129), mis seatakse üles a. 1893. Teise „Lootuse" variandi (joon. 127) laseb G. Schernikan asetada umbes 1894 või 1895 oma abikaasa hauale Smolenski kalmistule Peterburis. Sama kuju pronksist kordamise asetas kunstnik hiljemini oma vanemate ja õdede-vendade matusepaigale Kanepi kalmistul. Umbes samal ajal (arvatavasti 1897) tekib ka Weizenbergi kahe õe abikaasade (Passi ja Jungbergi) pronks-hauamonument Tartu Maarja kalmistul „Kaitseingli" (joon. 128) kujuga; samale matusepaigale asetati ka kunstniku enda põrm. Viljandi kalmistule valmistab kunstnik veel ühe tiibadega pronksinglifiguuri, Tartu Maarja kalmistule Jannseni marmorbüsti, Ülikooli koguduse kalmistule dr. M. Veske pronksbüsti. Rööbiti nendega valmib rida monumente Peterburi kalmistute jaoks (Hartoch'i, König'i, Hau, Landsberg'i, Pilatski tellimisel).

Venemaal viibides loob kunstnik ka hulga m o n u m e n d i k a v a n d e i d; osa neist tekib võistluste jaoks. Ühtegi neist ei teostata ja ühegi eest ei saa kunstnik auhinda. Nii tekivad Aleksander I (joon. 133), Aleksander II ja Aleksander III, Maria Feodorovna, Rubinsteini, Puškini (joon. 134), Volkovi, Katariina I, Peeter I, K. E. v. Baer'i jt. monumendi kavandid. Kõik need on ülimal määral trafaretsed ja igavad.

Nende kõrval tekib rida mitmesuguseid kipskujusid: „Estonia" — naine, kes hoiab ühes käes labidat, teisega toetub rehale, „Juta" (joon. 136), „Vanemuine" (varemini-loodud kuju variant), püstiseisev „Kalevipoeg" (joon. 137), „Tatjana", „Väsinud rändaja" jt. Neist väärib kõige rohkem tähelepanu viimane teos (joon. 135), mis on huvitav ses mõttes, et kunstnik siin on täies ulatuses püüdnud rakendada puht-realistlikku vormikõnet; oma käsituselt ja stiililt meenutab see vene tolle aja realistide — Posen'i, Beklemišev'i, Bernstamm'i, Günzburg'i jt. töid.

Arvukalt produtseerib Weizenberg noil aastail mitmesuguseid portreebüste; see näib olevat üks kunstniku tähtsamaid tuluallikaid. Üldse on Weizenberg valmistanud üle 100 isiku büstid. Peale muude loob Weizenberg ka terve rea eesti tegelaste büste: Veske, Jannseni, Hermanni, Kuhlbarsi, Hurda (joon. 138) jt.

Weizenbergi produktsioon on kaunis suur, kuid kunstiväärtusega tööde

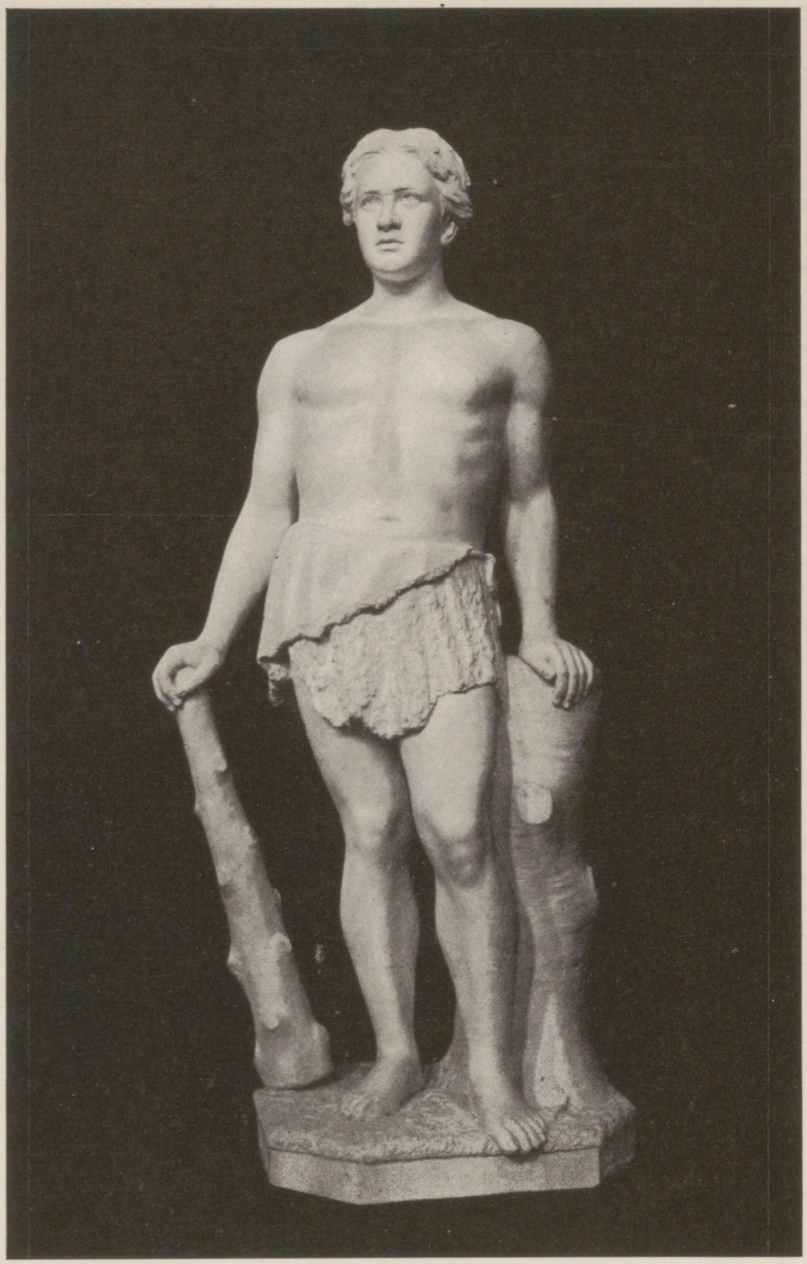


Joon. 135. A. Weizenberg: Väsinud rändaja.

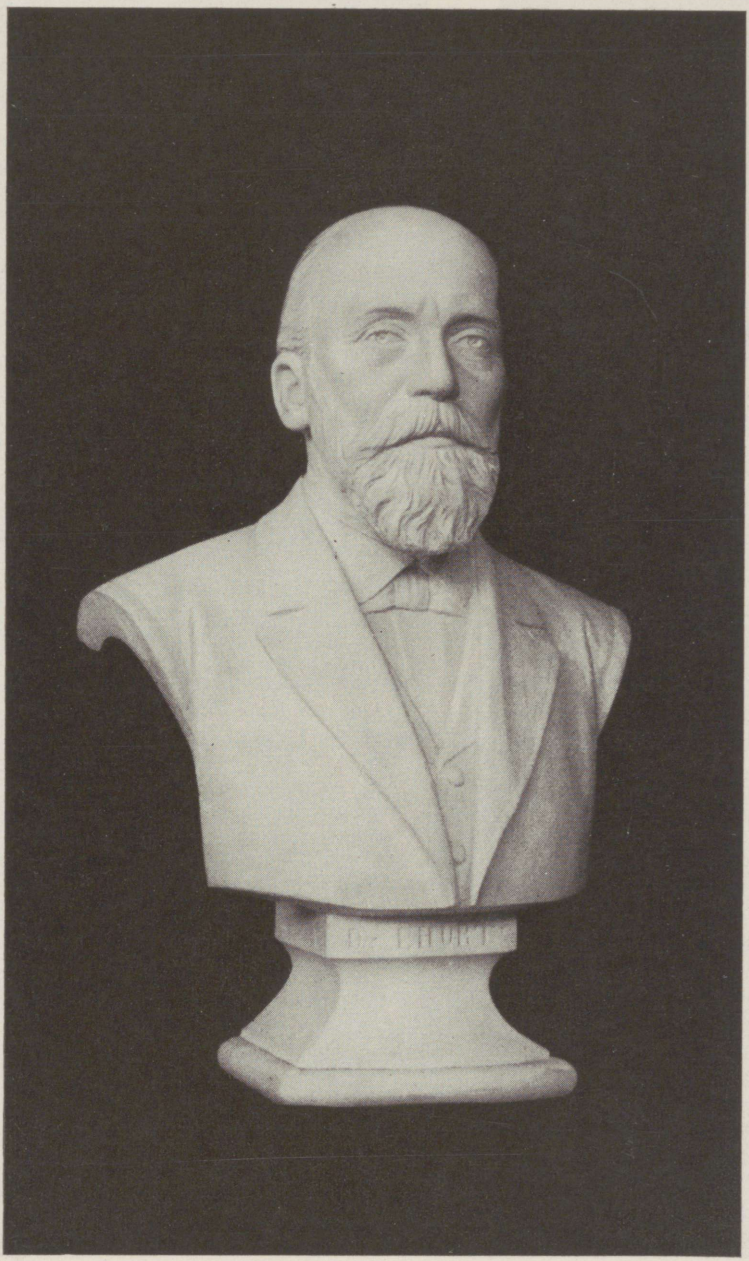


Joon. 136. A. Weizenberg: Juta.

arv väike. Asjaolu, mis Weizenbergi juures eriti teravalt silma torkab, on kunstniku fantaasiavaesus. Enamik Weizenbergi töödest ei ole muud kui paari-kolme motiivi variandid. Peaaegu kõigis istuvates figuurides („Linda", „Vanemuine", Peeter I, K. E. v. Baer, „Kalevipoeg") on jalgade asetus umbes samasugune ja mõnes ka terve poos. Riietades „*Filia Hevae*" (joon. 110) ja vahetades parema poole vasemaga, saab kunstnik „Edevuse" (joon. 105), „Eevast" (joon. 115 ja 116) saab külgede vahetusega „Hämarik" (tahv. XXXV), riietatud „Hämarikust" „Ophelia" (joon. 98). Ka „Koit" (joon. 111) ei ole õieti muud midagi kui mehefiguuri ülekantud „Eeva"; teisest küljest ei erine ka „Kristus" (joon. 107) kuigi palju „Koidust". „*Roma*" (joon. 132) on väga lähedane „Lootusele" ülestõstetud pärjaga (joon. 127), mille külgi ära vahetades kunstnik saab „Lootuse" langetatud pärjaga (joon. 129). Aleksander I-lt (joon. 133) mundrit seljast võttes teeb kunstnik temast püstiseisva Kalevipoja (joon. 137), „Sügisest" (joon. 119) saab daamiriietuses „Giulietta" (joon. 113), Puškinist (joon. 134) „Juta" (joon. 136) jne.



Joon. 137. A. Weizenberg: Kalevipoeg.



Joon. 138. A. Weizenberg: J. Hurda büst.

On ju tõsi, et terve klassitsistlik kunst rajanes õieti väga suurel määral imiteerimise põhimõttel. Iseseisva temperamendiga kunstnikud suutsid siiski isegi sääraste kammitsatesse surutud väljendusvõimaluste juures luua isikupärase ilmega töid; selleks ei piisanud Weizenbergi annet.

Kuid oleks täitsa ebaõiglane hinnata nii Weizenbergi kui ka Köleri loomingut ainult puht-esteetilisest seisukohast. Nende peamine tähtsus on selles, et nad on pioneerid, teerajajad, konkistadoorid. Nemad raiusid maha põlist metsa, et rajada põllumaad, millele järgnevad generatsioonid võisid külvata viljakandvat seemet, nemad kandsid kokku kive alusmüüri jaoks, millele nüüd püstitatakse eesti rahvusliku kunsti tempel.

JAKOBSON.

Eesti kunsti teerajajate hulka kuulub ka puulõikaja Jakobson. Eduard Magnus Jakobson (1847—1908?) sündis Tormas tuntud poliitikategelase Carl Robert Jakobsoni vennana. Alghariduse sai Jakobson Torma kihelkonnakoolis; hiljemini õppis ta Stieglitz'i kunstikoolis Peterburis, mille kursust aga ei lõpetanud. Jakobson teotses mõni aeg Peterburis ksülograafina ja asutas siis Riias klišeede valmistamise töökoja. Juba noorpõlves oli ta astunud baptisti usku; hiljemini rändas ta korduvalt mööda Venemaad, levitades usulist kirjandust ja pidades usulise sisuga ettekandeid. Oma elu viimsed aastad veetis Jakobson Tallinnas, kus ta samuti agaralt osa võttis baptisti usu levitamisest.

Kunstnikuna tuntakse Jakobsoni ainult puulõigete valmistajana. Nendega varustas ta oma venna raamatuid („Kooli lugemise raamat" 3 jagu, „Teadus ja seadus põllul" jt.) ning enda koostatud õpetliku ja vaimuliku sisuga teoseid („Laste sõber", „Siioni sõnumetooja leht" jt.); tema valmistas ka „Sakala" nimepildi. Kõigi nende puulõigete kunstiline väärtus on väike.

III PEATÜKK.

REALISMI AJAJÄRK EESTI KUNSTIS.

Kölerit, Maibachi ja Weizenbergi võib vaadelda romantilise suuna esindajatena eesti kunstis. Tõsi küll, kõigi kolme loomingus oli mitmesuguseid muidki elemente: Weizenbergi kunstil on tugev klassitsistlik värving, Köleril ja eriti Maibachil on märgatav kallak realismi, mis muide ei puudu ka Weizenbergil. Ometigi on kõigil kolmel romantiline käsitus domineeriv ja just see annab nende kunstile oma eriilme. Võttes aluseks Köleri, Maibachi ja Weizenbergi küpse loomingu aastaid võiks seda romantilist ajajärku Eestis piiritella aastatega 1860—1890.

Umbes a. 1890 kerkib esile uus sugupõlv, mis on juba romantismi järelmõjudest vaba. Selle sugupõlve juures on täielikult mõjule pääsenud realistlik kunstikäsitus, mis eriti tänu G. Courbet' loomingule Lääne-Euroopas, alates sajandi keskpaigaga, ikka võimsamalt levima oli hakanud ja peale a. 1870 juba ametliku tunnustuse leidnud ning akadeemiate õpingute aluseks saanud. Realistliku perioodi kestuse aega eesti kunstis aastaarvuga fikseerida on raske, sest selle meistrite tegevus on jätkunud meie päevini. Tingimisi võiks realismi lõppjärku tähistada vahest a-ga 1910, mil „Noor-Eesti" sugupõlv eesti kunsti elus kandvat osa hakkas etendama.

Realistliku suuna tuntumad meistrid on skulptor Adamson ja maalijad Paul Raud ning Grenzstein. Sisuliselt kuuluvad sellesse perioodi ka mõned väiksema tähtsusega kunstnikud — Hirv, Paul Sepp, Hans Kuusik, kes aga on alulmainitud meistritest tunduvalt nooremad ja kellede küps tegevus algab õieti alles „Noor-Eesti" ajastul. Ühenduses realistide grupiga on käsiteldud ka Ants Laikmaa loomingut, kes siia kuulub aga ainult oma kunsti teatud külgedega ja kel väga palju ühist on „Noor-Eesti" ajastu taotlustega. Ehkki Paul Raua kaksikvend Kristjan Raud oma noorpõlve töis ka lähenes realistlikule käsitusele, ei saa teda kuidagi kõrvutada realistidega, sest tema hilisema aja looming on arenenud realismile diametraalselt vastupidises suunas.

ADAMSON.

Eesti realistide sugupõlve vanem meister on skulptor Adamson. Amandus Adamson (1855—1929) sündis Paldiski lähedal merimehe pojana. Ka tema noorusaeg oli vaevarikas, sest kunstniku isa siirdus Ameerikasse mõni aasta peale Amanduse sündimist, jättes perekonna saatuse hoolde. Seitsmeaastasena pääseb Adamson Tallinna Toompea vaestekooli. Juba varakult tulevad avalikuks poisi tugevad kunstilised kalduvused; vaestekoolis viibides valmistab ta puunikerdusi, milledega varsti teenib koguni mõne kopika raha. Neljateistkümneaastasena sõidab ta salaja laevaruumis Peterburi, et astuda kunstideakadeemiasse. See katse ebaõnnestub ja Adamson on sunnitud tagasi pöörduma vaestekooli, kus saab rängalt karistada omavolilise koolist lahkumise pärast. Alles a. 1874, olles üheksateistkümneaastane, osutub Adamsonil mõningate lahkete tuttavate kaasabil ja toetusel võimalikuks pääseda lõpuks Peterburi ja astuda akadeemiasse õpilaseks.

Kui Adamson Peterburi akadeemias oma õpinguid alustas, oli vene skulptuuris realistlik suund Martos'e (vt. lk. 48) ja teiste poolt rajatud klassitsismi kõrvale surunud. Realistlikud taotlused olid kaunis tugevad juba Clodt'il (vt. lk. 49). Esimene järjekindlaim realistliku suuna meister on F. Kamenski, kes alates juba umbes a. 1865 hakkab rakendama skulptuuris ideelise realismi põhimõtteid. A. 1870 loob Antokolski oma „Joann Julma", mille edu publiku ja ametlikkude ringide seas tähistab vene skulptuuris realistliku maailmavaate lõplikku võitu idealiseeriva suuna üle. Monumendiplastikas rajab samal ajal uue, maalilis-barokse käsitlusviisi Mikešin.

Adamson oli akadeemias juba eespool-mainitud (vt. lk. 49) Bock'i õpilane. Bock, itaalia koolitusega eklektik-klassitsist, võis Adamsonile õpetada arvatavasti vist ainult skulptuuri tehnilisi võtteid, kuid vaevalt suutis ta sisendada noorele meistrile sügavat lugupidamist nende ideaalide vastu, mida ta ise oli kummardanud. Muide on teada, et Bock oli väga salliv ega püüdnudki oma kunstikäsitust vägivaldselt õpilastele peale suruda. Tuleb oletada, et juba akadeemias haaras Adamsoni kaasa võimsalt paisuva realistliku suuna laine, millele meister oma pika elu lõpuni nii vankumatult ja ühekülgselt truuks jäi.

Akadeemias valminud teostest on praegu säilinud ainult mõned väikese kipsreljeefi fragmendid, mis kujutavad putosid. Teised tolle aja teosed on tuntud ainult nimede järgi; need on „Kleopatra sõidab vastu Antoniusele" a-st 1875 (reljeef), „Puujalaga kerjus", „Herakles" a-st 1875 (terrakota), „Aurora" a-st 1876 (pirnipuust), „Džigitt" a-st 1877, „Kentauros Nessos" (vahast), suurvürstide Kirill Vladimirovitši ja Boris Vladi-

mirovitši büstid terrakotast (kõik a-st 1878) ja „Ristija Johannes" a-st 1879 (samuti terrakotast); viimane kuju oli akadeemia lõputöö.

Adamsoni elukäik peale akadeemia lõpetamist a. 1879 on võrdlemisi õnnelik ja edukas. Ta omandab teatud populaarsuse Peterburi seltskonnas ja tal ei puudu tellimised. A. 1884 saab ta pealegi Stieglitz'i kunstikooli skulptuuriõpetajaks. Innukalt teotsedes loob ta hulga mitmesuguseid suuremaid ja väiksemaid skulptuure ning dekoratiivse iseloomuga töid: „Bakhant ja faun" a. 1879 (vahast), rikkalikult nikerdatud raam Köleri maalile „Andke keisrile . . ." (vt. lk. 88) a. 1882, dekoratiivsed tööd krahv Apraksini lossis (a. 1883), pirnipuust reljeefid „Kaana pulmad" ja „5000 söötmine" (a. 1884), dekoratiivseid töid Brusnitski majas, pirnipuust medaljon „Taavet", „Luule ja Kunst", samuti pirnipuust (mõlemad a. 1885), Aleksander III medaljon pirnipuust (a. 1886). Enamik tolle aja töist on pirnipuust, mis materjali vastu ta algusest saadik suurt huvi tundis; puunikerdus muide jääb elulõpuni kunstniku lemmikalaks ja selles tehnikas saavutab ta ka kõige tunnustusväärsemaid resultaate.

Siinloendatud töödest on praegu foto põhjal tuntud ainult r a a m K ö l e r i m a a l i l e (joon. 139). Kunstnik on siin rikkalikku hilisbaroksesse ornamentikasse põiminud mõned figuraalsed kujutised, millede teemaks on „Headuse triumf kurja üle". Vasemal näeb püha Miikaeli võitluses põrguvürstiga, paremal püha Jüri võitluses lohega; ülal on Kristuse figuur lapse ja naise vahel, all näeb patuseid, keda piinavad paharetid.

Aleksander III medaljon-portree eest saab kunstnik suurema honorari, 1000 rubla, ja tal avaneb võimalus teostada kõikide noorte kunstnikkude unistus — sõita välismaale. Sõidu sihtkoha suhtes ei võinud Adamsonil tekkida kõhklemist: Pariis oli juba mõne aja eest saanud kogu maailma kunstihuviliste magnetpooluseks ja lõplikult tumestanud Igavese Rooma kuulsuse. Seine'i linna siirdub ka noor eesti skulptor. Esimene peatus Pariisis on lühike. Adamsonile antakse lootust, et ta võib saada õpetajaks ühes vabaakadeemias. Adamson võtab ettepaneku vastu ja sõidab tagasi Peterburi, kus korraldab oma asjad pikema äraolemise hõlbustamise mõttes ja on varsti uuesti Prantsusmaa pealinnas. Koha saamisest ei tule aga midagi välja ja Adamson, kes kõik oma lootused sellele oli rajanud, satub kriitilisse olukorda. Kuid Adamson ei kuulu nende hulka, kes end eluraskustest painutada lasevad. Julgelt sukeldub ta miljonilinnas võitlusse oma olemasolu ja oma kunstilise mina maksmapanemise eest. Ja edu ei jää tulemata. Tema esimene Pariisis loodud töö „Tervitus kodumaalt", mille ta esitab Pariisi vene kunstnikkude näitusel, saab menu osaliseks ja sellele leidub ka ostja.

Need viis aastat, mis Adamson veetis Pariisis (1886—1891), on väga suure tähtsusega tema kunsti ilme väljakujunemisel. Et seda tähtsust



Joon. 139. A. Adamson: Raam J. Köler'i maaliga („Andke keisrile . . .").

õieti hinnata, tuleb meenutada olukorda, mis valitses Venes skulptuuri alal. On üldiselt tuntud tõde, et kui Venemaal arhitektuuri ja maalikunsti alal juba vanema ajaga alates on loodud kaunis palju väärtuslikku ja omapärast, on venelaste saavutised plastika alal tähtsusetud. Nagu venelastel, nii näib ka teistel slaavi rahvastel puuduvat skulptuurianne. Skulptuuri arenguks Venes puudusid muide ka vajalikud eeldused, sest Venemaal ei olnud plastikaks sobivat kivi. Ja kui Lääne-Euroopas XVIII saj. lõpuni kirik oli tähtsamaid skulptuuri tellijaid, suhtusid Venes kiriklikud ringid algusest saadik skulptuurisse äärmiselt vaenulikult; seetõttu ei saa vene skulptuurist enne Peeter I peaaegu üldse rääkida. Ka pärast Peeter I ei ole venelased andnud ühtki skulptorit, kes kaugeltki läheneks säärastele meistritele, nagu seda olid arhitektuuris Zahharov ja Voronihhin, maalikunstis Levitski, Brüllov, Surikov, Levitan, Serov. Sajandi esimesel poolel oli Martose ja Hallbergi ümber koondunud rida meistreid, keda võiks vaadelda mingi koolkonnana. Ometigi on nii nende kahe juhtiva meistri kui ka nende järglaste looming üllatavalt vaene kujundusliku sisu ja kunstiliste ideede mõttes ning tihti abitu ja kohmakas tehnikalt; vene klassitsistide kunst on Canova ja Thorvaldsen'i loomingu kahvatu ja verevaene vastukaja. Ja klassitsismi lagunemisega sajandi teisel poolel pääseb valitsema täielik kaos ja peata olek. Ainult sellega on seletatav, et võidi suurmeistriteks tembeldada naiivne Antokolski ja tühine Mikešin (kes muide ei olnudki skulptor, vaid ainult monumentide joonistaja!).

Nii on selge, et Peterburis õppimine ja teotsemine ei võinud olla eriti arendav ja ergutust pakkuv. Silmas tuleb pidada ka seda, et Vene muuseumid, mis olid tulvil maalikunsti šedöövreid, olid väga vaesed skulptuuri meistriteoste suhtes.

Sootuks teissugune oli olukord Prantsusmaal. Alates romaani ajastuga oli siin üks andekas skulptorite generatsioon järgnenud teisele. Sajandite kestel oli Prantsusmaa olnud korduvalt tooniandev skulptuuri alal ja alates XIX sajandi keskpaigaga, s. t. klassitsismi hääbumisega oli Prantsusmaa võtnud enda kätte juhtiva osa maailma plastika arengus. Siit lähtusid kõik uued ideed, siin käisid õppimas ning teotsemas teiste maade silmapaistvamad meistrid ja Pariisi kunstinäitused olid kogu maailma kunsti paremiku demonstratsioonid; Prantsuse muuseumid olid tulvil oma ja välismaa šedöövreid, Prantsuse linnade väljakutel kerkisid lõpmatud hulgad monumente ja Pariisi ateljeedes kihas palavikuline tegevus uute otsingute suunas.

Kui Adamson Pariisi sõitis, oli siin realistlik ja maaliline uusbarokne suund oma arengu kulminatsioonipunktile jõudnud. Klassitsismi kammitsatest hakkas prantsuse skulptuur vabanema juba Rude'i, David d'Angers'i ja Barye tegevusega sajandi esimesel poolel. Need meistrid olid esimestena hüljanud klassitsismi ühekülgse vormikaanoni ja looduse vahetu kujutuse

ka skulptuuris põhimõtteks teinud. Romantiline tundepaatos asendab nende töödes klassitsismi külma ilutsemise, liikumise ja jõuavalduste energiline kujutus tõrjub välja klassitsismi tardunud ning puise poseerimise. Kuid üksikvormi käsitluses jäävad need meistrid veel kaunis suurel määral klassitsismi kammitsatesse. Lõpliku hoobi klassitsismi prestiižile annab see generatsioon, kes esile kerkib sajandi keskel ja kelle juhiks oli Carpeaux. Loosungiks saab kujutada elu ja loodust kõiges selle mitmekesisuses, unustades kõik kooli traditsioonid ja võtted, kõik senimaksvad esteetikareeglid. Mineviku kunstist ei huvita selle generatsiooni meistreid enam Kreeka, igatahes mitte selle klassiline ajastu, vaid barokk; imeteldav eeskuju on Bernini, samuti prantsuse XVII ja XVIII sajandi meistrid Puget'st Clodion'ini. Skulptuurile näis avanevat uus maailm täis avatlevaid ja senitundmatuid piiramatuid võimalusi. Et säärane realistlik käsitus enesega kaasa tõi maalikunsti võimalusi imiteeriva töötamisviisi, on enesestmõistetav. Selles realistlikus plastikas on kõik liikuv, voolav, žestikuleeriv, täis paatost ja kirge, täis tõusu ja mõõna.

Realism rikastas skulptuuri uute võtetega ja uute avaldusvõimalustega ja pälvib ses suhtes täit tunnustust. Kuid selle aja plastikas on ka väga palju negatiivset. Et kunstnikud kaotasid kõikide traditsioonide ja reeglite toe ning mõõdupuu, pääsesid tolle aja skulptuuris valitsema taltsutamatu omavoli, pinnalisus, liialdus ja efektitaotlus. Maalilisuse ja loomulikkuse taotlusel unustati ära kõige algelisemad staatikanõuded, uute ülesannete lahendamisel kadus huvi kunstilise mõju süvendamise ning kontsentreerimise ja teose viimistlemise vastu.

Adamson omandab Pariisis täielikult selle uue realistlik-maalilise uusbarokse käsitlusviisi kõigi selle vooruste ja pahedega. Pariisis viibimise eriline tähtsus on veel selles, et kuna siin tehniline külg alati väga kõrgel oli ja kuna siin igal kunstnikul tehniline virtuositeet enesestmõistetav oli, võis ka Adamson oma tehnilised võimed täitsa välja arendada ja omandada selle kerguse tehniliste probleemide lahendamisel, mis on tema paremate tööde vastuvaidlematuks vooruseks. Adamson ei ole vist kunagi otseselt jäljendanud ühtegi prantsuse tolleaegset suurmeistrit, kuid ta loomingus kajastub elulõpuni üsna selgesti nende kaudseid mõjustusi. Meister, kellele Adamson vahest kõige rohkem näib võlgnevat, on Falguière. Ala, mil prantsuse uus-barokse suuna skulptorite meisterlikkus eriti selgelt ilmneb, on alasti keha ja nimelt alasti naisekeha kujutamine. Just sel alal on Adamson palju prantslastelt õppinud, eriti palju Falguière'ilt. Muide tuleb küll tähendada, et oma alasti kujudes armastab Falguière selgelt toonitada individuaalseid iseärasusi, kuna Adamson seevastu püsib rohkem tüüpilise pinnal.

Enamikku Adamsoni Pariisis loodud töist tuntakse praegu ainult nimetuse järgi. Need on üks reljeef mingi Meissonnier' maali järgi (a. 1887),

Ex bibl. univ. Tart.



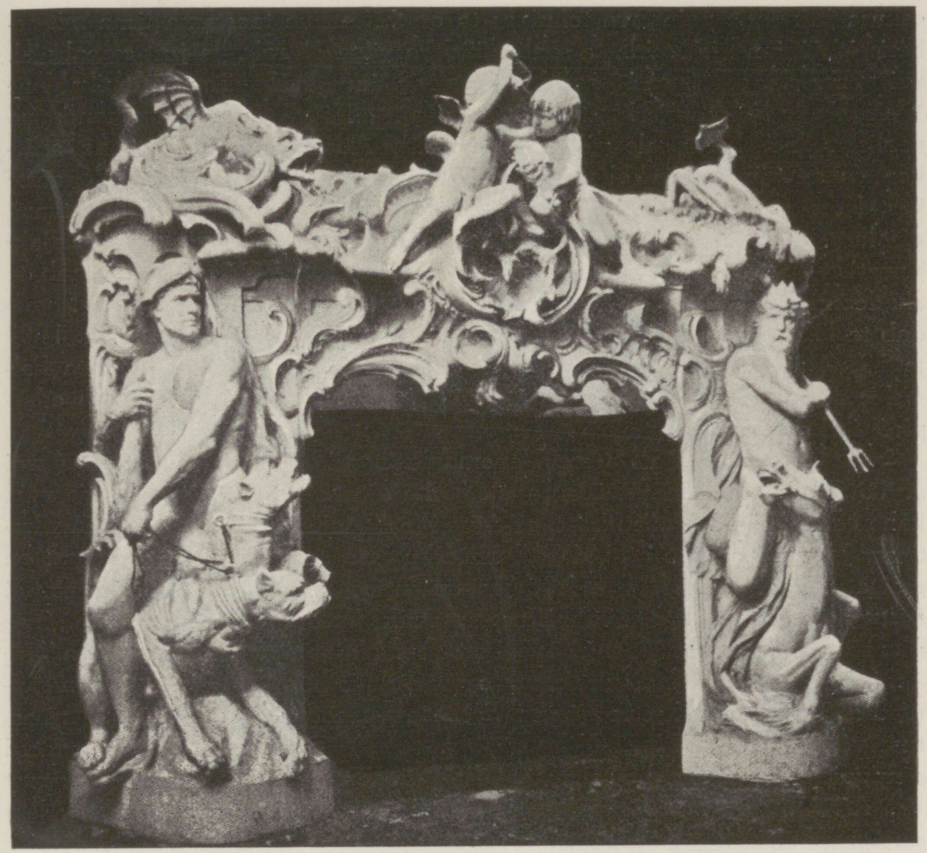
Joon. 140. A. Adamson: Lüüriline muusika.



Joon. 141. A. Adamson: Laine.

„Neptuun", „Esimene piip" (a. 1888), paavst Leo XIII portreemedaljon, „Neli aastaaega", „Amori tervitus" (kõik a-st 1889), „Koidutäht" (a. 1890), paruness Wienecken'i reljeefportree, „Tatari valvurid". Kõik need teosed on pirnipuust.

Ainult kolmest Pariisi ajajärgu tööst on olemas ülesvõtted; need on „Laine", mis oli Pariisi salongis a. 1889, „Lüüriline muusika" (1891. a. salongis välja pandud) ja üks kaminakaunistis, mis vist lõplikult valmis alles Venemaal. Ka need tööd on kõik pirnipuust. „Laine" kujutab kaunist noort naist, kes väljasirutatud kätega kerkib vahutava laine harjal (joon. 141). „Lüüriline muusika" on grupp kahest figuurist; lainel või pilvel istub tiibadega geenius, kes tõstab vasema käega tõrvikut kõrgele. Geeniuse jalgade vahel on lendavas poosis noor naine, kes hoiab vasemas käes lüürat, paremas roosi (joon. 140). See naisefiguur meenutab poosilt lähedalt



Joon. 142. A. Adamson: Nikerdatud kamin.

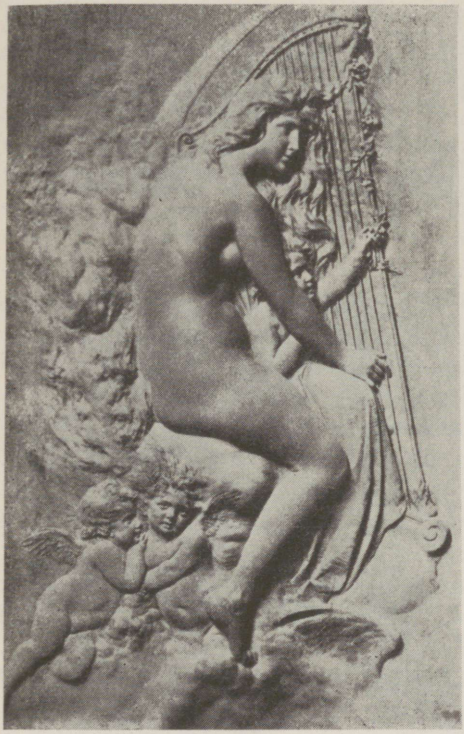
„Lainet". Mõlemad teosed on tüüpilised näited sellest dünaamilisest, liikumismotiive eelistavast laadist, mida nii suure innuga viljeldi Prantsusmaal pärast 1870. a. Kaminakaunistis on loodud tuntud vene metseeni Soldatenkovi ülesandel ja seati üles tema lossis Tsarskoje Selos a. 1892. Rikkalikku hilisbaroksesse ornamentikasse on Adamson siin põiminud neli figuuri: ülal on kaks putot, vasemal küljel Herakles Kerberosega, paremal Neptuun mereeluka seljas (joon. 142). Võrreldes seda tööd kümmekond aastat hiljem Venemaal valminud analoogilise tööga — nimelt Köleri maali raamiga —, võib konstateerida, et Adamson on teinud suuri edusamme; kõik selles hilisemas töös on hoopis voolavam, julgem, jõulisem, elegantsem ja harmoonilisem.

A. 1891 sõidab Adamson tagasi Venemaale. Ta anne on Pariisis lõplikult küpsenud, ta on prantslastelt omandanud nende julge väljendus-

oskuse ja nende painduva tehnika; ta on võimeline teostama üsna mitmekesiseid ülesandeid, mida ta saab nüüd ka väga ohtralt. Ja just samal ajal, kui vanadele, aegunud ideaalidele truuks jäänud raskepärane ja pikaldane Weizenberg Peterburis kiratseb, võidab aja stiili võtted täitsa omandanud pealiskaudne, kuid salongiliselt-virtuooslik Adamson endale vene seltskonnas auväärse seisukoha. Kunstniku väline elukäik järgneva 26 aasta kestel on edukas ja õnnelik, mida tumestab vaid esimene, ebaõnnestunud abielu. Adamson teotseb a-ni 1918 Peterburis, olles mõni aeg õpetajaks Kunstide Edendamise Seltsi koolis ja paažidekorpuses. A. 1907 saab ta akadeemiku nimetuse. Aeg-ajalt võtab ta ette välismaareise: a. 1895 veedab ta lühemat aega Pariisis, a. 1896/97 Itaalias, uuesti sealsamas a. 1907 ja 1914, a. 1909 Londonis. Varsti peale Pariisist tagasitulekut oli ta Paldiskis rajanud endale ateljee ja ehitanud maja; Paldiskis veedab ta edaspidi tihti suvevaheaegu.

Ka esimesil aastail peale Venemaale tagasitulekut loodud töist (kuni a. 1897) ei ole lähemat ülevaadet. Tolle ajastu töist säilivad Eestis vaid kahe daami kipsmudelid; need on vürstinna Teniševa büst a. 1893 ja vürstinna Jussupova büst a. 1896 (kunstniku lese omanduses). Mõlemad on teostatud salongilikult voolavas ja elegantses maneeris. Nižni-Novgorodi näituse jaoks a. 1895 valmistas kunstnik kaks suurt kipsfiguuri „Tõe triumf" ja „Äratatud geenius"; viimast tuntakse praegu ainult viletsa foto järgi. Ka kannatava Kristuse marmorpead (mis läks kaduma Varssavi näitusel a. 1895) tuntakse foto järgi. Sellesse perioodi kuuluvad veel „Armastuse võim" (a. 1892), „Ad astra" (a. 1892) (kipsist, hiljemini korratud pirnipuust), „Surev Hyacinth", „Lainetav meri", mõlemad pirnipuust (a. 1894), „Kevade ärkamine" (a. 1894, pronks), „Ino" (kips), Aleksander III medaljon pirnipuust, söögilaua-kaunistis vahast, karüatiidid Spiridonovi maja jaoks (kõik a. 1895). Tolle aja ulatuslikum töö oli dekoratiivne friis Aleksander III muuseumi tiibhoones, mis ehitati a. 1896 Svinjini plaanide järgi.

Viimatimainitud töö juures oli Adamson end tugevasti üle pingutanud ja vajas pikemaajalist puhkust. Saanud suure honorari, sõidab Adamson Itaaliasse, kus veedab 1896./97. a. talve. Siin tutvub Adamson Itaalia mineviku suurmeistrite loominguga, kuid vahest veel rohkem huvitasid teda kaasaegsete skulptorite tööd; uuema aja itaalia plastikalt on Adamson saanud vist üsna tugevaid impulsse. Ka Itaalia XIX sajandi teise poole plastikas olid naturalistlikud ja maalilised taotlused (mis siin tuntud v e r i s m i nime all) väga tugevad, võib-olla veelgi tugevamad kui Prantsusmaal. Itaalia skulptoritel oli eriline huvi ja armastus realistlikkude detailide väljatöötamise ja toonitamise vastu — tihti teose üldise mõjuvuse kahjuks. Eriti just itaalia monumentaalplastikas olid valitsema pääsenud ohjendamatu naturalism ja maalilisus, sümmeetria hülgamine, täiesti vaba ja juhus-



Joon. 143. A. Adamson: Harmoonia.



Joon. 144. A. Adamson: Aja lend.

lik figuuride ja detailide grupeerimine, retoorika ja teatraalsus, väiklaste üksikasjade kuhjamine.

Järgnevad 20 aastat — Adamsoni elu keskperiood — on kunstniku loomingus kõige viljakam ja kunstiküpsem aeg. Paremad tolle perioodi tööd ja vist õnnestunumad Adamsoni skulptuurid üldse on mõned reljeefid, üksikkujud ja grupid alasti naisefiguuridega. Formaadilt on need enamasti väikesed (alla elusuuruse), materjalina nende loomisel on meister kasutanud kas kipsi, pirnipuud, vaha või marmorit; mõned neist on paljundatud keraamilisel teel (biskviidina). Neist on osa säilinud Eestis, osa on tuntud ülesvõtete järgi.

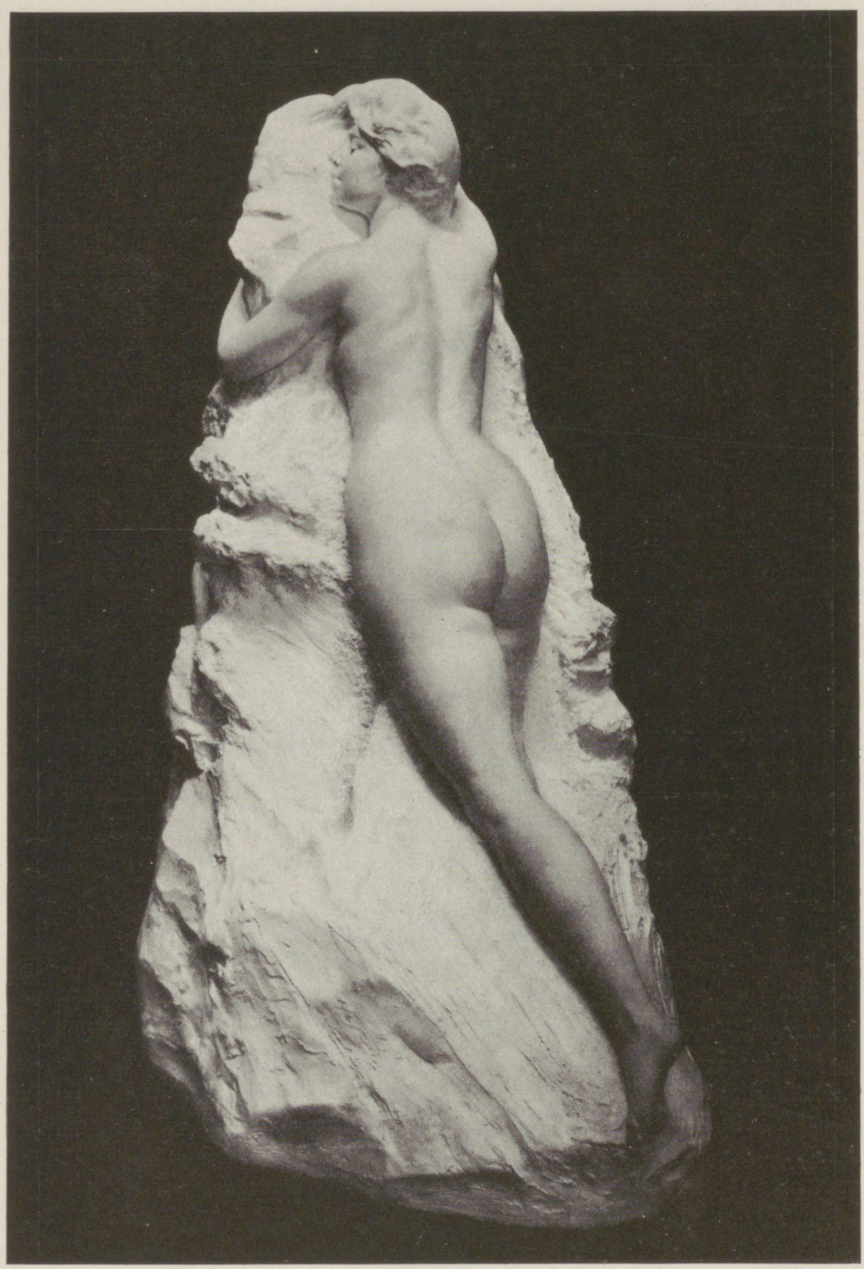
„Harmoonia" a-st 1903 on reljeef, millel on kujutatud istuv ja kannelt mängiv naine (joon. 143). Naise jalgade ees on kaks putot, kes sõbralikult teineteisele nõjatudes andumusega kuulavad mängu; kolmas puto kaunistab lilledega kannelt. Putode paar on Rafaeli kuulsa Sixtuse madonnat kujutava maali putode motiivi variatsioon. Pirnipuust „Aja lend" a. 1902 on lehvivate juustega noor naine, kes esitatud julgelt lendlevas

poosis; vasemas käes hoiab ta liivakella, mille poole on suunatud ta pilk (joon. 144), „Laine ainuke suudlus" (kipsist ja biskviidist, a. 1906) on noor naine, kes andumusega embab teda edasikandvat lainet (joon. 145). „Amor arstina" (pirnipuu) (a-st 1901) on kergesisuline žanripärane grupp: armastusjumalanna jalga on sattunud okas ja tema saatja, väike aamor, on ametis selle väljavõtmisega, milleks kasutab oma noolt (tahv. XLI). „Laeva viimne ohe" (marmor) (a. 1899, hiljemini korratud) esitab naist, kes väsinuna on meeleheitel end surunud lainetesse kaduva uppuva laeva masti vastu (tahv. XLII). Vastandi sellele dramaatilise nüansiga teosele moodustab lüüriline „Merehelinate kuulaja" (kips ja pirn, a. 1904), kes on nõjatunud kaljule ja andumusega kuulab merekohinat (joon. 146). „Sappho" (kips ja marmor, a-st 1902) on jällegi traagilise nüansiga: Kreeka luuletajatar, kelle hüljanud tema armastatu, seisab kaljul, hoides käes rulli oma luuletistega; ta ei suuda taluda armupiinu ja kogub jõudu, et lõpetada oma elu merre hüppamisega (joon. 147). „Amor ja Psyche" — eestistatuna „Koit ja Hämarik" (pirnipuu, a. 1897) on vabalt ja maaliliselt teostatud grupp: andumusega ulatab hõljuv Psyche ruttavale Amorile oma huuled ainukeseks suudluseks (tahv. XLIII).

Neis naisefiguurides ilmnevad eriti selgelt kunstniku parimad võimed, esmajoones julge modelleerimisoskus. Adamsoni naisefiguurid on tulvil pakitsevat elu, neis on tunda vere pulsseerimist, südamelööke ja hingamist. Kõik need kehad on vastavalt tolle aja maitsele täidlaste vormidega, kuid väga proportsionaalsed ja ilusad. Adamson ei ole aga sugugi idealiseerinud — kui need figuurid on ilusad, siis sellepärast, et ka modellid olid valitult ilusa kehaehitusega. Neist hoovab vastu meelelist sarmi, neis on koguni midagi pikantset — nende ilusate kehavormide julges ja loomulikus esitamises on sihiliku paljastamise, ekshibeerimise ja väljakutsuva koketeerimise nüanssi. Kui külmad, kasinad, vooruslikud ja „lihatud" on Adamsoni aktide kõrval Weizenbergi (ometigi nii „ilusad") Eevad, Eeva tütred ja Hämarikud! See vahe on muidugi väga suurel määral tingitud stiilist ja maailmavaatest, esmajoones aga siiski vist mõlema meistri erinevast temperamendist.

Mõned Adamsoni figuurid on laenatud klassika repertuaarist, kuid sisuliselt ei ole neil midagi ühist klassika maailmaga. Need on kõik ainult ilusad modellid-prantslannad, kes kannavad toredat *fin de siècle*'i frisuuri ja kellede rassilises päritolus me kunagi ei eksi. Ja kui Adamson oma Sapphole paneb jalga antiiksed sandaalid, siis tundub see lihtsalt veidrusena: riietatuna oskame me seda naist kujutella ainult laiades kahisevates ürpides, nagu neid kanti umbes a. 1900, pitside, volangide ja lintide keerises. Adamson on ikka ja alati realist — isegi siis, kui ta seda olla ei taha.

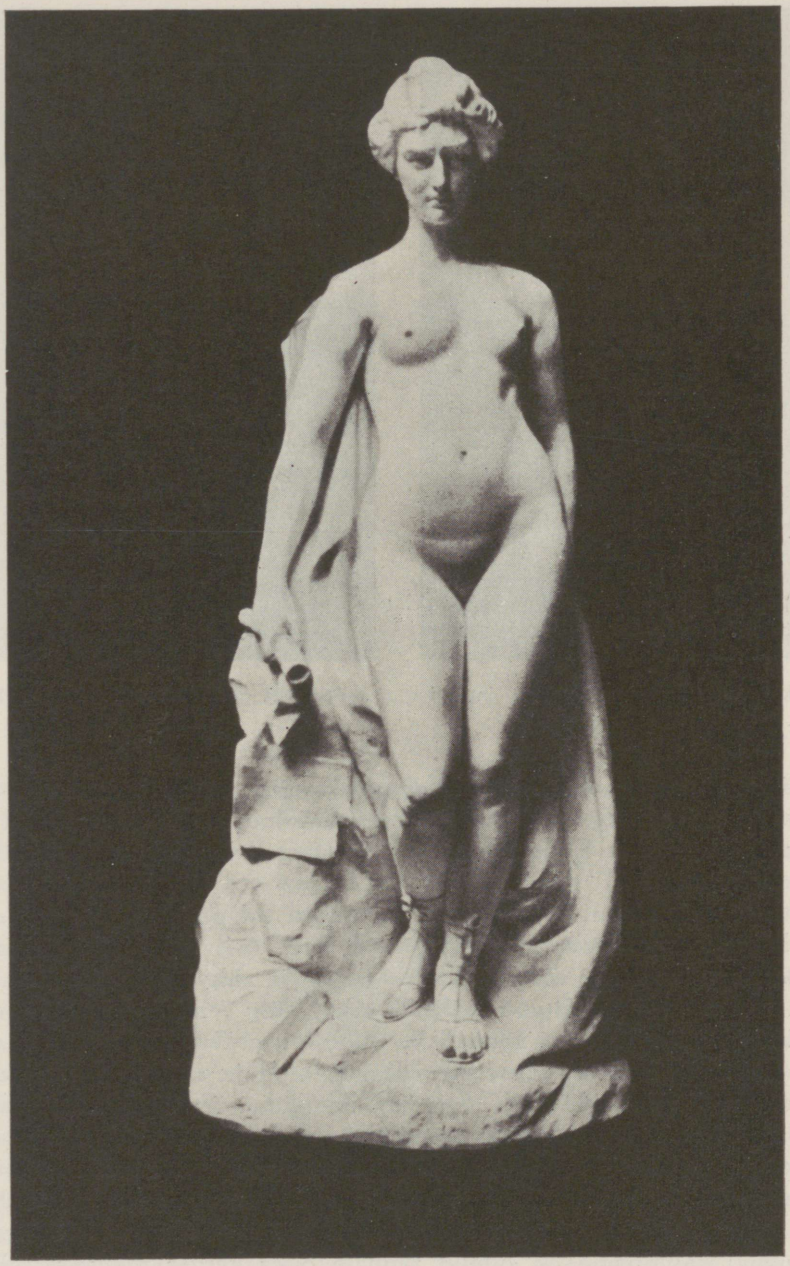
Adamson toonitab alati liikumist ja isegi näiliselt rahulikes figuurides („Sappho", „Merehelinate kuulaja") on mingi seesmine liikuvus ja rahu-



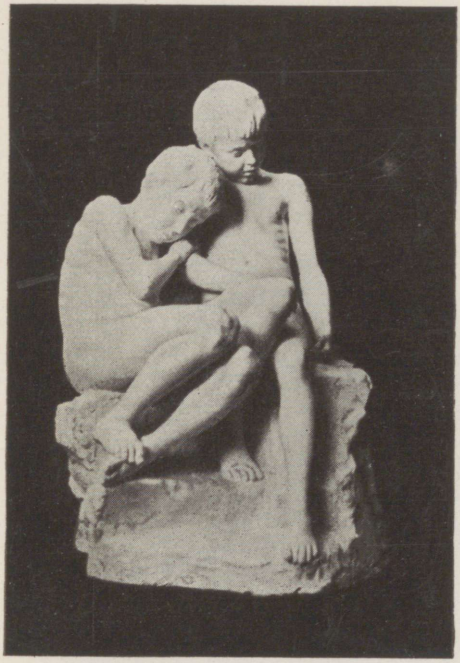
Joon. 145. A. Adamson: Laine ainuke suudlus.



Joon. 146. A. Adamson: Merehelinate kuulaja.



Joon. 147. A. Adamson: Sappho.



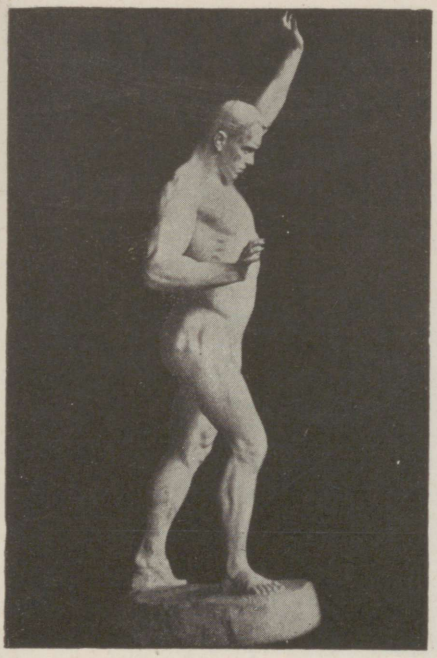
Joon. 148. A. Adamson: Napoli lapsed näljas.



Joon. 149. A. Adamson: Muhu kalur.

tus. Sümmeetriast ja tavalistest kompositsioonilise tasakaalu printsiipidest ei hooli ta midagi, figuuri esitamine on alati loomulik, „juhuslik" (näit. „Amor ja Psyche"). Eriliselt armastas Adamson lendlevate ja hõljuvate figuuride kujutamist.

Alasti naisefiguuride kõrval on Adamson tol perioodil loonud suure hulga kõige mitmesugusemaid muud laadi töid. A-il 1896/97 Itaalias viibides inspireerivad talle siin valitsevad viletsus ja nälg ühe huvitava naturalistliku teose: „Napoli lapsed näljas" ehk „Nälg", mille kunstnik nikerdab pirnipuust ja hiljemini kannab ka marmorisse. See kujutab kaht alasti itaalia poisikest, kes väsinuina on maha heitnud ja abitult end teineteise vastu suruvad (joon. 148). Kaunis ilmekalt, kuigi üsna konventsionaalses realistlikus laadis on kunstnik osanud kujutada näljast kurnatud lapsekehasid, ka on pooside sundimatu loomulikkus edasi antud võrdlemisi julgelt ja loomulikult. Samasuguses siiralt realistlikus vaimus on teostatud grupp „Äreval ootusel" (a-st 1897), mis säilib Tallinna Provintsiaalmuuseumis: kalurinaine on tulnud rannale öises kerges riietuses, millega mängib tugev meretuul; tulvil meeleheitlikku rahutust on ta suunanud otsiva pilgu mere poole, kust peaks ilmuma nähtavale puri või tuluke.



Joon. 150. A. Adamson: Lurich.



Joon. 151. A. Adamson: Kalevipoeg ja Sarvik.

Naise vastu on end surunud väike poeg, kes hoiab kõrgel laternat (tahv. XLIV). Veel ühe teise teose kodumaa motiividel loob kunstnik a. 1897; see on „Muhu kalur" ehk „Hülgeküttt" — vana habemik kalur kõrgeis saabastes, kes hoiab käes pootshaaki (joon. 149).

On huvitav märkida, kui suurt osa mängivad Adamsoni loomingus merega seoses olevad motiivid. Adamson oli ju merimehe poeg, suure osa oma elust veetis ta mere ääres ja merd armastas ta sügava armastusega. Ja ta surigi, viimistelles teost, mis kannab nime „Surnud laine" . . .

Veel teisigi teoseid loob Adamson, mis on ühenduses kodumaaga. Nii tekib a. 1903 pronksist „Lurich" (joon. 150), a. 1900 vahagrupp „Kalevipoeg ja Sarvik" (joon. 151). Eesti mütoloogiast on aga Adamsonil hoopis teissugune käsitus kui Weizenbergil. Weizenberg nägi eesti mütoloogilisi kujusid läbi antiikprillide; Weizenbergi loodud eesti muinaskangelased olid kreeka kangelaste õed ja vennad. Teisiti Adamson. Tema Kalevipoeg ei meenuta millegagi Heraklest või Hermest; see on tubli eesti poiss, kes materdab Mefisto näoga Sarvikut. Eestiga ühenduses olev teos on ka Köleri büst viimase matusepaigal.

Veidramaid töid Adamsoni produktsioonis on „Nereiid" ja „Tatari



Joon. 152. A. Adamson: Nereiid.

neiu allikal". Mõlemad lõi kunstnik vürst Jussupovi ülesandel viimase suvilossi kaunistamiseks Krimmi lõunarannikul. Need on kõige markantsemad näited sellest, missugusesse absurdsesse äärmusse võisid sattuda tolle aja skulptorid oma naturalistlikkudel taotlustel. „Nereiid" — näkineitsi — on a. 1904 loodud pronksfiguur, mis asetati merest kerkiva kivi kõrvale täiesti loomulikus asendis (joon. 152). Tugev lainetus purustas selle figuuri ja a. 1914 asetati selle asemele uus figuur, seekord natuke muudetud kujul — nereiidile asetati käe peale väike poeg. Teine teos „Tatari neiu allikal" ehk „Koreis'i fontään" pärineb samuti a-st 1904. See peab illustreerima juttu meriröövlist, kes pidi röövima Bahtšisarai khaanile ilusa tatari neiu, kuid teel kodu poole uppus ühes neiuga Mustas meres. Adamsoni grupp kujutab, jällegi täitsa loomulikus asetuses vabas looduses, neiut, kes kaevul vett on võtmas (joon. 154), ja teda kaljul salaja varitsevat röövlit (joon. 153).

Tollest perioodist on säilinud veel kipsist (hiljem pronksis korratud) grupp „Gladiaatorid" a-st 1905, kuna pirnipuust „Memento mori" (kolba kõrval seisev aamor) a-st 1908 on tuntud foto järgi. Ainult nimede järgi tunneme alljärgnevaid teoseid: Aleksander III büst (marmor) a-st 1897, Nikolai II büst (pirnipuust) a-st 1899, samal aastal loodud „Siegfried"



Joon. 153. A. Adamson: Figuur Koreis'i fontäänilt Krimmis.



Joon. 154. A. Adamson: Koreis'i fontään Krimmis.



Joon. 155. A. Adamson: „Russalka" monument Tallinnas.



Joon. 156. A. Adamson: Ingli figuur „Russalka“ monumendilt Tallinnas.



Joon. 157. A. Adamson: Reljeef „Russalka" monumendilt Tallinnas.

(pirnipuust), „Magav noormees" (biskviit) a-st 1901, „Veenuse sünd" (biskviit) a-st 1903, „To God" ja „Aegine röövimine" (mõlemad pirnipuust), reljeef „Kristuse taevasseminek" (kõik a-st 1904), „Suplev laps" a-st 1909.

Viimase 12 a. kestel enne revolutsiooni oli kunstniku energia koondatud peamiselt figuuririkaste gruppide ja monumendikavandite loomisele; neist kavanditest teostati aga ainult osa. Adamsoni püstitatud esimene

suurem monument on „Russalka", mis valmis a. 1906. 1893. a. sügisel väljus Tallinnast vana rannakaitse-soomuslaev „Russalka" („Näkineid"), et sõita üle lahe Helsingi. Teel sinna hukkus laev seni lõplikult selgitamata asjaoludel. Laeva meeskonnast — 165 madrusest ja 12 ohvitserist — ei pääsenud ükski eluga. Selle ränga katastroofi mälestuseks otsustas Vene valitsus püstitada Kadrioru randa monumendi, mille teostamine usaldati Adamsonile. Monumendi sokkel meenutab laevanina; selle ümber on asetatud tahumata graniidimürakad, mis nähtavasti peaksid kujutama laineid. Soklil kerkib ülespoole ahenev, vähetöödeldud graniitkividest alus. Monumenti kroonib tiibadega inglifiguur pronksist, kes paremas käes hoiab risti ja sirutab selle välja suunas, kus hukkus „Russalka" (joon. 155 ja 156). Monumendi lõunaküljel on trepp, mis viib sokli äärel olevale käigule. Samal lõunaküljel on pronksreljeef, mis kujutab tormiga võitlevat laeva; reljeefi all on pärg (joon. 157).

„Russalka" meenutab mõnevõrra monumenti, mis a. 1893 püstitati Nizzas selle linna saja-aastase Prantsusmaa külge liitmise mälestuseks; selle autor on André Allar. Mõlema monumendi üksikute osade dispositsioonis on teatud sarnasus, samuti ka nende proportsioonides. Ka monumente kroonivad figuurid omavad mõningaid ühiseid jooni. Üksikasjade teostamine on igatahes täitsa erinev.

A. 1907 tehakse Adamsonile ülesandeks valmistada suure monumendi mudel Vene ajaloo muuseumi jaoks Peterburis. See oli „Vene 1000-aastase sõjaajaloo" monument (joon. 158). Adamson loob äärmiselt figuuririkka, rahutu ja teatraalse kompositsiooni. Monumendi neljatahulise sokli külgedel esitab ta maalilises reljeefis rea sündmusi Vene sõjaajaloost. Sokli äärele asetab ta Vene keisrite ja kuulsate väejuhtide figuurid. Sokli peale asetatud alust kroonib ebasümmeetriliselt teostatud grupp: keskel on vana-vene sõduri riietusse rõivastatud naisefiguur — Venemaa allegooriline kujutis; Venemaa kõrval, veidi madalamal, seisab habemik sõdur, samuti vana-vene sõduri riietuses; Venemaa seljataga istub munk-kroonikakirjutaja, Venemaa jalgade ees on kotkas lahtiste tiibadega. See monument oli kavatsetud valada pronksist, ta üldine kõrgus pidi olema umbes 12 meetrit. Ta asukohana oli ette nähtud muuseumi suur kuppelsaal. Kuid see muuseum jäi ehitamata ja teostamata jäi ka Adamsoni projekt.

Nagu „Russalka", nii ka „1000-aastase Venemaa" monumendi loomisel sammus Adamson üldiselt selle monumentaalplastika suuna radadel, mille olid kujundanud prantsuse uus-baroki meistrid. Kahjuks puuduvad aga Adamsonil need omadused, mida näeb Prantsusmaal isegi teise järgu meistrite monumentaalteoseis: kontseptsiooni selgus, dekoratiivne maitse, rütmi- ja monumentaalsustunne. Pealegi inspireerus Adamson monumentaalsete ülesannete lahendusel mõnevõrra veel teissugustest eeskujudest, mis olid veel halvemad kui Prantsuse kolmanda vabariigi kroonulikud



Joon. 158. A. Adamson: Vene 1000-aastase sõjaajaloo monumendi kavand.



Joon. 159. A. Adamson: Kubani kasakate monument.



Joon. 160. A. Adamson: Dragunite rügemendi juubeli grupp.

monumendid — nimelt itaalia veristide töödest. Itaalia mõjudest tunnistavad „1000-a. Venemaa" kontseptsioon ja ka mõnede osade (näiteks sokli-reljeefi) teostamine. Monumendi õnnestunum osa on peagrupp Venemaa figuuriga, selle halvim osa soklil seisvad figuurid: need puised, sõna otseses mõttes üksteise kõrvale topitud, teatraalselt žestikuleerivad keisrid ja sõdurid meenutavad nukuteatrit. Mis puutub soklireljeefisse, siis on ka see viimse võimaluseni üle kuhjatud, ebaülevaatlik, laialivalguv, taignane. Nii selles kui ka teistes oma monumentides on Adamson tahtnud väga palju pakkuda, unustades aga sootuks Michelangelo ütluse: skulptor võib öelda ainult ühe sõna ja see peab olema jõuline.

Järgnevalt (a. 1911) tellitakse Adamsonilt K u b a n i k a s a k a t e m o n u m e n t Tamanskaja Stanitsas: kasakas uhkes ja võidurikas poosis toetub lipule, mis nüüdsest peale jääb alati lehvima vaenlastelt vallutatud maa-alal (joon. 159). Kasaka figuur on võrdlemisi trafaretne ja näib olevat inspireeritud Repini „Zaporožetsitest".





Joon. 161 ja 162. A. Adamson: Romanovite 300 a. juubeli monumendi kavand.

A-st 1912 (või 1913) pärineb väike, umbes meetrikõrgune grupp, mis kingiti keisri kaardiväe dragunite rügemendile selle 100 a. juubeli puhul (19. märtsil 1914). See rügement formeeriti a. 1814 Prantsusmaal, Versailles's, kuhu Vene ja tema liitlaste sõjavägi oli tunginud peale Napoleoni lüüasaamist Leipzigi lahingus. Gruppi krooniv ratsafiguur on Aleksander I, kes nähtavasti annab ohvitserile rügemendi formeerimise käsu; alumise osa moodustavad ebasümmeetriliselt ja naturalistlikult grupeeritud võitlusstseenid ja sõjaväelaste ratsafiguurid (joon. 160). Kunstiväärtuselt seisab see samal tasemel kui senimainitud monumendid ja monumendikavandid: see on mullahunnik, mille ümber on asetatud tinasõdurid. Veel rohkem kui „1000-a. Venemaa" monumendis ilmneb selles sugulus itaalia monumendiplastika teostega (näiteks Davide Calandra loodud Aosta hertsogi monumendiga Torinos).

Hakkas lähenema Romanovite 300 a. valitsemise juubel. Selle tähistamiseks taheti püstitada Kostroma'sse — esimese Romanovi sünnilinna — monument, mis pidi saama vist suurim Venemaal ja suurimaid Euroopas. Kuulutatakse välja võistlus, millest võtab osa ka Adamson. Žürii



Joon. 163. A. Adamson: Venemaa ja Sussanin (grupp Romanovite juubeli monumendilt).



Joon. 164. A. Adamson: Mihhail Fedorovitš (figuur Romanovite monumendilt).



Joon. 165. A. Adamson: Peeter I (figuur Romanovite monumendilt).

otsus langeb aga ühe teise meistri — Sologub'i kasuks; Adamson saab teise auhinna. Kuid žürii otsus ei leia üldist poolehoidu: Adamsoni projekti eelistavad Kostroma linnavalitsus, kohalik semstvo ja mõisnikud, kes olid monumendi püstitamise idee algatajad. Adamsoni vastu on vene kunstnikkonna edumeelsem kiht ja suur osa ajakirjandusest. Poleemikale teeb lõpu keiser, kes langetab oma otsuse Adamsoni kasuks.

Romanovite monument on oma üldkujult torni või tabernaakli sarnane ehitis vana-vene (XVII saj.) stiilis. Selle külge pidi liidetama suur hulk (23) figuure, kõik kaks korda suuremad elusuurusest. Need figuurid kujutavad Vene keisreid Romanovite dünastiast ja Romanovite valitsemise aja tegelasi. Monumendi ühel küljel sokli küljes asetseb kogu kompositsiooni sisulist, ideelist lähtekohta moodustav grupp — Venemaa allegoorili ne figuur vana-vene sõduri riietuses, kelle jalgade ette on langenud oma

elu keisri päästmiseks ohverdanud talupoeg Ivan Sussanin. Seda gruppi flankeerivad kaks teist figuuri (joon. 161 ja 163). Sussanini ja Venemaa grupi kohal, teise korra kõrgusel, on troonil istuv esimene Romanov (Mihhail Fedorovitš) keisri ornaadis, muna ja valitsuskepiga, jällegi flankeeritud kahest kõrvalfiguurist (joon. 164). Monumendi vastaspoolsel küljel nišis asetseb viimse Romanovi, Nikolai II istuv figuur, kelle kõrval seisab troonipärija Aleksei (joon. 162). Adamsonil oli alguses kavatsus teostada ka need figuurid ümmarplastikas, kuid keisri erisoovil loobus ta sellest ja esitas nad reljeefis. Selle külje teise korra kõrgusel asetseb Peeter I figuur (joon. 165).

Suure vaimustuse ja hooga töötab Adamson 4 aastat monumendi figuuride valamise ja viimistlemise kallal. Talle on lubatud vürstlik tasu, priikool tema lastele, ta on lubatud tõsta aadliseisusse. Ja talle jääks alati Venemaa tähtsaima monumendi autori kuulsus! Nende nelja aasta kestel valmivad kõik monumendi figuurid, välja arvatud reljeef Nikolai II ja troonipärijaga. Kuid siis tuleb 1917. a. revolutsioon: Romanovid tõugatakse troonilt ja monumendi püstitamisest ei saa enam juttugi olla. Monument, mis pidi kroonima kunstniku elutööd, variseb peaaegu valmina kokku. Milline raske hoop see kunstnikule oli, on igaühele pikema selgitusetagi arusaadav; see oli aga mitte üksnes moraalne kaotus, vaid ka majanduslik, sest monumendi loomisel oli kunstnik pidanud võlgu tegema, mida nüüd enam ei taheta talle tasuda.

Kuivõrra sügavalt meie ka kaasa tunneme Adamsonile inimlikult, ei saa ometigi kahetseda monumendi püstitamata jäämist. Võib julgesti väita: see Adamsoni kõige suurem töö on ühtlasi kõige ebaõnnestunum — kõige igavam, kõige trafaretsem, kõige „kroonulikum". Romanovite monumendi peamine viga näib olevat see, et arhitektooniline osa (mis iseenesest on äärmiselt fantaasiavaene ja labane) täielikult domineerib; skulptuurid on vaid mingid dekoratiivsed lisandid. Ja need figuurid rahuldavad meid veel vähem kui monument tervikuna; seda, mida näeme Adamsoni väiksemates töödes (ja mida võib siiski pidada tema kunsti vooruseks), nimelt teatud kergust, voolavust, vormiselgust, detailide väljatöötamise oskust — sellest kõigest ei ole Romanovite monumendi figuurides mitte kübetki. Kõik need keisrid ja vürstid on viimse võimaluseni kohmakad, puised ja mannetud — gigantseis mõõtmeis teostatud elutud nukud.

Asjaolu, et Romanovite monumendi püstitamine usaldati Adamsonile, on peetud väga austavaks meie kunstnikule. Säärane vaade on ometi ekslik. Venemaal ei olnud andekal skulptoril lootust saada monumentaalseid ülesandeid, neid usaldati peaaegu eranditult ainult epigoonidele, kes oskasid meeldida tellijate kroonulikule maitsele. Kõige vähem võiks Adamsoni kasuks rääkida asjaolu, et ta tänu selle ülesande saamisel võlgneb Niko-

lai II-le (kui keiser seda asja üldse iseseisvalt otsustas), sest teadupärast puudus viimsel Romanovil elementaarseimgi arusaamine kunstist.

Tahtmatult tekib soov võrrelda Adamsoni monumente ja kavandeid Weizenbergi Aleksander II monumendi kavanditega. See võrdlus räägib ilmsesti Weizenbergi kasuks. Muidugi, ei ole ju kahtlust, et Adamson oli üldiselt natuke andekam, virtuooslikum, fantaasiarikkam ja mitmekesisem kui alati end kordav Weizenberg; need positiivsed omadused ilmnevad aga ainult Adamsoni väiksemates töödes. Monumentaalplastika alal evib aga Weizenberg voorusi, mida ei ole Adamsonil: Weizenbergi kavandid on ilmsesti monumentaalsemad, terviklikumad ja ühtlasi ka maitsekamad kui Adamsoni rahutud, ülekuhjatud ja laialivalguvad kompositsioonid.

1918. a. suvel lahkub Adamson Venemaalt ja asub oma kodulinna Paldiski. Ta ei ole enam noor — 63 aastat on ta rännanud eluteed, ta on läbi elanud rängima löögi, mis võib tabada kunstnikku, ta on majanduslikult ruineeritud; kuid ta tahe ja elujõud ei ole murtud ja ta loomisenergia ei ole halvatud. Ja nüüd algab kunstniku elus ja loomingus viimne, kodumaine periood, mis on väga töörikas ja viljakas, kuigi endiselt ebaühtlane kunstiliste saavutiste suhtes.

Venemaalt oli kunstnik ainukese varana kaasa toonud tööriistu, mõned poolvalmis teosed, mõned kavandid ja skitsid. Nende viimistlemise kallal hakkab kunstnik nüüd töötama. Esimesena valmib a. 1919 grupp „Noorus kaob" ehk „Noorus lahkub vanadusest", mis säilib Eesti Kunstimuuseumis (tahv. XLV). See on nikerdatud pirnipuust. Noorus, ilus noor naine, kes paremas käes hoiab liivakella, eemaldub lenneldes maasistuvast raugast, kes teda asjata püüab kinni pidada. See grupp on teostatud ikka samas rahutus, hoogsas ja maalilises stiilis, mille kunstnik omandas Pariisis. Kui tahaks otsida sugulusnähtusi, siis võiks vahest viidata J. Dalou poolt toodud Delacroix' monumendile Luxembourg'i aias Pariisis. Muidugi ei saa juttu olla mingisugusest kaudsestki imiteerimisest. Teos ostetakse 40 000 marga eest Kunstimuuseumile; see esimene kodumaal saadud suurem honorar võimaldab majanduslikes raskusis võitlevale kunstnikule rajada oma elu uuesti kindlamale alusele.

Paralleelselt töötab meister ühe teise grupi kallal, mille materjaliks samuti on pirnipuu. See on „Vaesus" ehk „Nälg" (joon. 166). Selle teose idee tärkas kunstnikul juba Peterburis. Liikudes Vene revolutsiooniaegses pealinnas näeb kunstnik kuski tänaval trepiastmetele langenud, näljast nõrkenud naist, kes on vastu rindu surunud väiksema lapse, kuna vanem poisike nälja- ja külmapiinades kramplikult kokkukiskununa ema vastu nõjatub. Kohe teeb kunstnik joonistuse oma skitsiraamatusse ja nüüd Eestis olles loob selle naturalistlik-julge ja võrdlemisi ekspressiivse töö.

Süngeid sõja- ja revolutsiooniaegseid meeleolusid kajastavad ka „Algus ja lõpp" ja „Sõjaviletsused". „Algust ja lõppu" sümboliseerib poi-



Joon. 166. A. Adamson: Näig.

sike, kes on magama jäänud suure kolba najal. Mis puutub „Sõjaviletsusisse", siis oli ka see alustatud juba enne revolutsiooni. Eestisse asudes hakkas kunstnik seda viimistlema, mis töö aga pikale venis, sest et kunstnik selle kallal pidevalt ei saanud töötada: Vabadussõja monumendid ja teised ülesanded sundisid kunstnikku ikka ja jälle tööd katkestama. Lõplikult valmib see teos alles a. 1928. „Sõjaviletsused" on pirnipuust grupp, mis koosneb viiest figuurist (tahv. XLVI). Väsimusest ja näljast kurnatud mees on vajunud maha. Mehe kõrval istub naine, näos meeleheite ja ahastuse ilme. Oma nõrkeva pea surub ta vanema poisikese pea vastu, kes kättemaksu tõotades end sirgu on ajanud ja parema käe trotslikult rusikasse surunud. Naise jalgade ees lamab väsinud noorem poisike, kuna kõige väiksem istub ema süles.

Ka see grupp tunnistab Adamsoni vankumatust truudusest kunstniku noorpõlve ideaalidele, mis nüüd Lääne-Euroopas ammu olid hääbunud. Oma kompositsioonilt ja käsituselt meenutab ka see prantsuse uusbarokse plastika teoseid; ilmne on kaudne sugulus Carpeaux' „Ugolinoga".

Samal aastal (1928) annab Adamson lõpliku kuju allegoorilisele kujule „*Pax*" („Rahu"). Ka selle idee on vana, tekkinud juba Maailmasõja ajal. Grupi kandev idee oli Venemaa ja Prantsusmaa kui maailmarahu tagajate ülistamine. Prantsusmaa ja Venemaa allegoorilised kujud



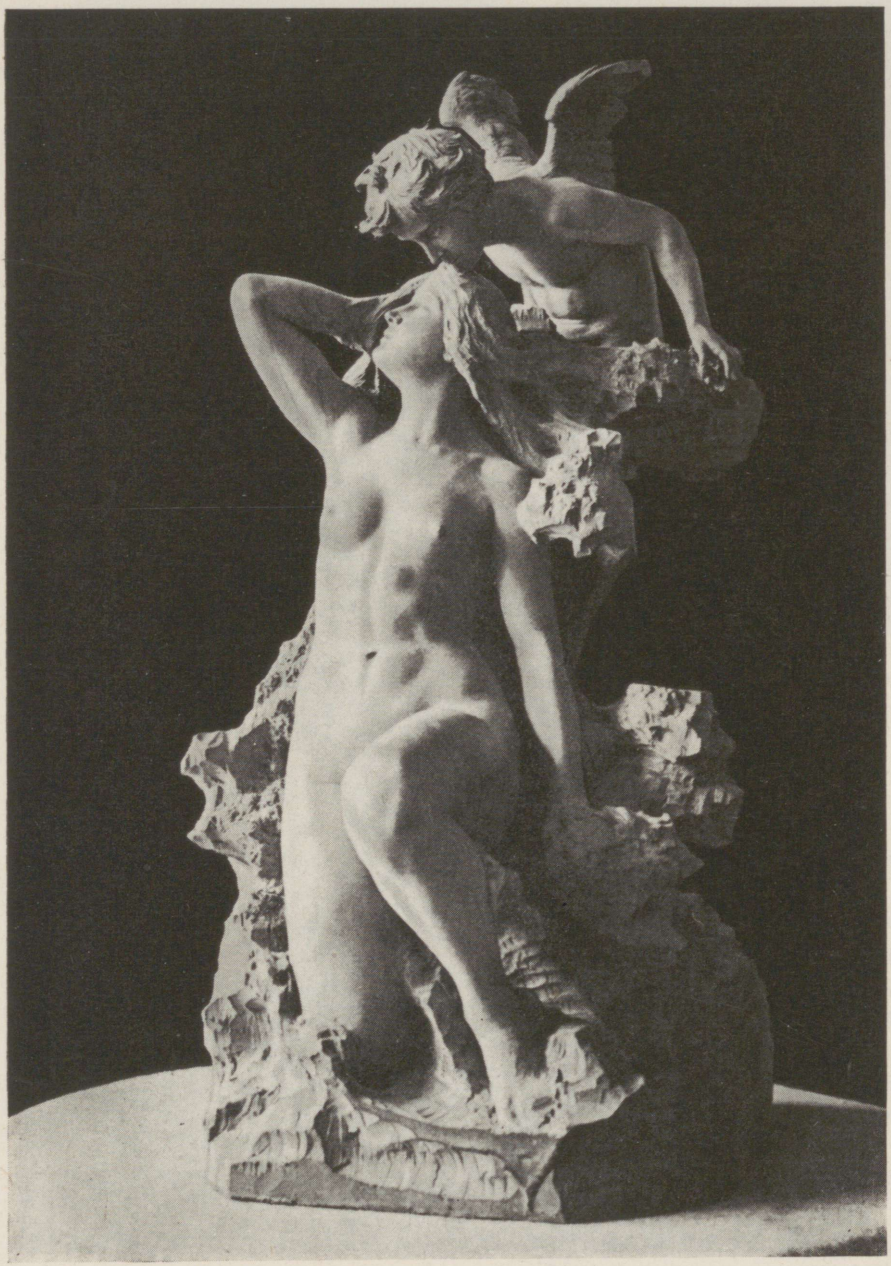
Joon. 167. A. Adamson: *Pax*.



A. Adamson: *Pax* (detail).



A. Adamson: Kristus Keetsemane aias.



Joon. 168. A. Adamson: Agu suudleb Koitu.



Joon. 169. A. Adamson: Merekohin.



Joon. 170. A. Adamson: Kristus Maarja Magdaleena ja pimedaga. Tartu, Pauluse kirik.



Joon. 171. A. Adamson: Kunstniku tütar.

kavatses kunstnik asetada maakerale, mida kannab Kronos — „Aeg". Kuid 1917. a. sündmused sunnivad Adamsoni muutma seda esialgset kavatsust. Prantsuse-Vene liit on ju lagunenud, revolutsioonis sündinud uue Venemaa vastu pole Adamsonil sümpaatiaid. Kahe figuuri asemele asetab ta ühe figuuri, mis peab sümboliseerima rahu; see on uhkes poosis seisev naine, kellel paremas käes on õlipuu-oks ja vasemas kilp. Tema kõrval on putod — teaduse ja kunsti geeniused kui maailmarahu saatjad. Monumendi alumine osa — tiibadega Kronos, kes kannab maakera — jääb endiseks (joon. 167 ja tahv. XLVII).

„Sõjaviletsused" ja „*Pax*'i" esitab Adamson Pariisis näitusel; need tööd leiavad siin teatud tunnustust — neile saab ametliku hindamiskomisjoni poolt osaks „austav mainimine" (*mention honorable*). „*Pax*'i" omandab Vabariigi Valitsus ja kingib selle Rahvasteliidule, ehitusele tuleva Rahvasteliidu hoone kaunistamiseks.

Eestis loodud puunikerdistest tuleks veel esile tõsta gruppi „Agu suudleb Koitu" (joon. 168) ja „Merekohinat" (joon. 169); viimase materjaliks ei ole aga mitte pirnipuu, vaid vaher. See kujutab noort naist,

kes mängib kandlel. See töö on ühe vanema, veel Pariisis tekkinud skitsi teostamine.

Puunikerdiste kõrval loob meister ka mitmesuguseid marmortöid. Ulatuslikem neist on grupp Kristuse, Maarja Magdaleena ja Pimedaga, mille kunstnik lõi a-il 1921—1923 ja mis seati üles Tartu Pauluse kirikus altarikaunistisena (joon. 170). Figuurid selles on peaaegu kaks korda suuremad elusuurusest. See grupp seisab meistri loomingus mingi veidra erandina: Kristuse figuuri loomisel on meister püüdnud rakendada klassitsismi võtteid; see figuur on Thorvaldseni kuulsa Kristuse variant. Teised kaks figuuri on vabad idealiseerimisest, kuid niisama maitsetud kui Kristus. Grupp tervikuna kuulub Adamsoni halvimate teoste hulka.

Uute marmorteostena loob kunstnik iseseisvuse ajal oma tütarde reljeefkujutised (joon. 171), „Murdlaine" (a-st 1927), mis Itaalias kaduma läks, grupi Kaini ja Aabeliga, „Supleja", „Sihil", „Martri pea" ja „Kristuse Keetsemane aias"; vanadest töödest kantakse marmorisse „Laine viimne suudlus" ja „Laeva viimne ohe". Huvitavaim siinmainitud töist on „Kristus Keetsemane aias" (tahv. XLVIII). Nagu Adamsoni väikesed pirnipuust teosed, nii väärib ka see tunnustust. Võib muidugi suhtuda kriitiliselt kunstniku maitsesuunda ja maailmavaatesse, kuid ei saa siiski eitada tema väiksemais teoseis ilmnevat virtuositeeti, detailide viimistlemise oskust.

Ka Eestis tekib hulk mitmesuguseid kipsteoseid, mida siin ei ole põhjust loendama hakata. Neist säilib suur hulk veel kunstniku lese omanduses.

Terve rida senimainitud töödest tekib Itaalias, kus kunstnik oma viimase kümne eluaasta kestel viibib korduvalt: 1921/22, 1924/25, 1925/26, 1926/27, 1928. Itaalias valab Adamson pronksi ka enamiku Vabadussõja monumentidest ja teistest mälestussammastest. Need moodustavad kunstniku Eesti perioodi loomingus eripeatüki.

Adamsoni Eesti Vabadussõja monumentide lugu on hiilgav tõendus prantslaste ütlusele: „*Plus ça change, plus c'est la même chose*" (mida rohkem asjaolud muutuvad, seda rohkem jääb kõik vanaviisi). Eesti ühiskond oli aastakümnete kestel võidelnud Vene kroonu ja venekroonuliku vaimu vastu; kui aga Eesti saavutas iseseisvuse, oli esimeseks mureks istutada siia, kui mitte teistel aladel, siis vähemalt monumendiplastika alal Vene kroonu traditsioonid. Adamson oli Venes loonud monumente tsaaridele ja vürstidele, kasakatele ja dragunitele; ja kasakad ning dragunid olid muidugi kindlal arvamusel, et need monumendid on vene rahvusliku vaimu väljendus. Nii olid siis Adamsonil olemas kõik eeldused luua Eesti Vabadussõja monumente Eesti rahvuslikus vaimus!

Esimene Adamsoni valmistatud Vabadussõja monument on Pärnu



Joon. 172. A. Adamson: Pärnu Vabadussõja monumendi kavand.



Joon. 173. Pärnu Vabadussõja monumendi kavandi detail.

monument. Esialgselt oli kavatsus püstitada Pärnus kaks mälestist: üks sõjaväe kalmistule, teine linna kuhugi väljakule. Adamson modelleerib suure grupi savist: Eestit kujutav naine, kelle kõrval seisavad kaks sõdurit ja kelle jalgade ette on langenud kolmas surev sõdur (joon. 172). Hiljemini ollakse aga sunnitud loobuma kahe monumendi püstitamise mõttest, sest see käib üle jõu. Püstitatakse ainult üks väiksem monument ev.-lut. usu kalmistule, mille pronksosad valatakse Tallinnas „Ilmarise" vabrikus ja asetatakse kohale a. 1922. Monumendi arhitektooniline osa koosneb tsemendist valatud äralõigatud tipuga püramiidist, millele asetatud kumer osa seda krooniva ristiga. Monumendi esiküljel on pronksreljeef kahe sõduriga; üks sõdur lamab kahuriratta all, teine on raskesti haavatuna maha langenud ja suudleb riigilippu. Sõdurite kohal on hõljuv kaitseingel palmioksa ja võidupärjaga. Tagaküljel on pronksgrupp: leinav lesk, kes avab parema käega kabeliukse, surudes palvetavat tütrekest vasemaga enda vastu; trepiastmel istub poisike, kes punub pärga. Monumendi teistel külgedel on madudega võitleva kotka kujud.



Joon. 174. A. Adamson: Vabadussõja monument Rakveres.



Joon. 175. A. Adamson: Vabadussõja monument Viljandis.

Pärnu monumendi reljeef sõduritega ja rahuingliga on maitsetumaid teoseid, mis Adamson üldse on loonud. Lese grupp seevastu on vähemalt Adamsoni mudelis võrdlemisi hästi õnnestunud; kunstnik on üsna haaravalt ja suursuguse tagasihoidlikkusega osanud kujutada sügavat leinameeleolu. Ka on mõlemad figuurid hästi grupiks komponeeritud (joon. 173). Kahjuks rikuti see teos aga ära valamisega. Täitsa lubamatu on ka betooni tarvitamine aluse materjalina.

Järgneb monument Narva-Jõesuus (a. 1924): lippu kaitsev sõdur kõrgel kaljutaolisel alusel. See figuur, nagu kõik hilisemadki pronksmonumendid, valati Itaalias (Pistoias). Monumendi aluse esiküljele on asetatud reljeef, mis kujutab lahingustseeni Vabadussõjast.

A. 1925 avati mälestis Rakveres. Selle kõrge sokkel koosneb kolmest järjest ahenevast osast; soklile on asetatud grupp kahest sõdurist: mõõka valmis hoidev, julgelt edasisammuv sõdur toetab haavatud lipukandjat (joon. 174). Sokli esiküljel on reljeef lahingustseeniga esiplaanil



Joon. 176. A. Adamson: Reljeef Vabadussõja monumendilt Rakveres.

ja apoteoosistseeniga paremal nurgal: Eesti kroonib haavatud sõdurit loorberpärjaga (joon. 176).

Rakvere monumendi idee näib laenatud olevat A. Mercié kuulsalt grupilt „*Quand même*" („Tulgu, mis tuleb"), mis loodud 1870./71. a. Saksa-Prantsuse sõja meeleoludel. See monument, mis valmis a. 1882 ja asetseb Tuileries' aias Pariisis, kujutab Elsassi tütarlast, kes langevalt prantsuse sõdurilt haarab julgesti püssi, et ise tormata võitlusse vihatud preislastega. Veel lähedasem Mercié grupile oli Rakvere monumendi kavand esialgsel kujul, samuti üks teine (teostamata) monumendikavand.

Samal aastal kui Rakveres püstitatakse ka monument V a l g a s; lipukandja, kes on tõstnud parema käe ja sööstab lahingusse. Monumendi sokli tagaküljel on pronksreljeef: Paju lahing, mida juhatab leitnant Kuperjanov. Vahest kõige õnnestunum iseseisvusaegseist kunstniku monumentidest on a. 1926 avatud S u u r e - J a a n i monument: Surev Lembitu, kes tõstab mõõka ja ennustab tulevikus võitu ja kättemaksu (joon. 177). S a k a l a m a a monument Viljandis (avatud a. 1926) esitab kaht sõdurit tõmppüramiidil, mille ees, madalamal, on naisefiguur lapsega (joon. 175). Alles peale kunstniku surma seatakse üles tema poolt modelleeritud kujud K u r e s s a a r e monumendil ja Tartu Pauluse kalmistul Vabadussõjas langenute ühishaual.



Joon. 177. A. Adamson: Lembitu figuur Suure-Jaani Vabadussõja monumendilt.

Ka Tartu ja Tallinna jaoks oli kunstnik valmistanud kavandid. Tartu monumendi peakuju on alasti Kalevipoeg, mille kunstnik jõudis veel ise pronksi valada a. 1927. Hiljemini tuleb aga monumendi töödes seisak. Valmis Kalevipoja kuju seatakse üles A. Elleri poolt projekteeritud alusel a. 1935.

Tallinna monument ei edenenud kaugemale vahamudelist, mille kunstnik valmistas a. 1924. See monument pidi saama ulatuslikum ja rikkalikum kõigist teistest Eestis püstitatud monumentidest, ja nagu Romanovite monument Venes, nii pidi see kroonima kunstniku teotsemist Eestis. Monument on põhiplaanilt piklik ja omab kahte peakülge. Esiküljel, soklikorra keskel, on põrguväravast vabanenud Kalevipoeg, temast kummalgi pool põiki ettepoole tuleval alusel kahe Eesti riigitegelase istuvad figuurid (joon. 178). Monumendi teise korra moodustab postament; selle ees seisab rühm sõdureid, kellede kohal hõljub tiibadega ingel. Postamendil seisab vaba Eesti sümboolne kuju. Kummalgi pool postamenti, seljaga selle poole, on kindral Laidoneri ja Lembitu ratsafiguurid. Nende ratsafiguuride aluseid kaunistavad reljeefid muistsest vabadusvõitlusest (Lembitu all) ja Vabadussõjast (Laidoneri all). Monumendi tagaküljel näeb soklikorra keskel Kalevipoja võitlust Sarvikuga, sellest kummalgi pool jälle riigimeeste



Joon. 178. A. Adamson: Tallinna Vabadussõja monumendi kavand.



Joon. 179. A. Adamson: Tallinna Vabadussõja monumendi kavand.

kujusid. Teise korra postamendi najal asetseb Aja sümboolne kuju, kes laia mantliga katab kinni rüütlite embleeme (joon. 179).

Tallinna monumendil näib kompositsiooni skeemilt olevat teatud sarnasus E. Gallori poolt a. 1895 loodud Garibaldi monumendiga Gianicolo mäel Roomas.

Paralleelselt Vabadussõja monumentidega valmivad mõned teised monumentaalteosed: Linde hauamonument Pärnus, V. Reimani figuur Tartu Toomemäel, Kreutzwaldi istuv kuju Võru pargis ja Koidula monument Pärnus (a. 1927).

Nagu Venes loodud teoseid, nii võib ka Eestis tekkinud skulptuure jagada kvaliteedilt kahte gruppi: väiksemad (marmorist või puust) teosed ja monumendid. Tuleb veel kord toonitada: Adamsoni väiksemad teosed ei ole ilma kunstiväärtuseta. Et nad meie aja maitsele ei vasta, on iseküsimus. Adamsoni hindamisel ei tohi teda eraldada tema ajast; tema kunsti ebavoorused on ühised paljudele tema generatsiooni skulptoritele, ja nimelt ka silmapaistvatele, üldtuntud ja tunnustatud meistritele. Adamsoni väiksemate tööde positiivseid omadusi oleme juba korduvalt esile tõstnud; need on võrdlemisi julge ja kindel loodusvormide valitsemine, voolav kergus, viimistlemise oskus.

Mis puutub Adamsoni monumentaalteostesse, siis on need kõik ebaõnnestunud. Ei ole kahtlust: Adamson oli väikeplastika meister, monumentaalsete ülesannete lahendamiseks puudusid tal eeldused. Adamsonil ei ole monumentaalsuse tunnet, rütmimeelt ega dekoratiivset maitset. Ja kui armetud on tema monumentide arhitektoonilised osad: alati kordub sama motiiv — tömp püramiid!

Nende vormiliste puudustega seltsivad veel sisulised, n.-ö. „kirjanduslikud" eksimused, mis eriti valusalt torkavad silma Vabadussõja monumentides. Adamson on neis jäljendanud eeskujusid, mis on ammu iganenud ja mis pealegi on meile hingeliselt täitsa võõrad, nimelt prantsuse realistliku monumendiplastika eeskujusid; Adamsoni monumentaalplastika kontseptsioon on laenatud prantsuse meistritelt Rude'ist Dalou'ni. Prantslane on loomult äärmiselt elav, žestikuleeriv, tihti pateetiline ja teatraalne; seda on ta aga siiralt ja isegi tõsistel asjaoludel. Kui prantsuse skulptorid kujutasid oma monumentidel vehkivaid ja teatraalseid sõdureid, siis on selles midagi loomulikku ja enesestmõistetavat: neis väljendusid prantsuse temperament ja hingelaad. Hoopis teissugune on eestlase temperament. Paatos tundub eestlasele naeruväärsena, teatraalsus rumalana ja žestikuleerimist harrastab ta ainult ebakaines olekus. Just selle tõttu tunduvad meile võõraina kõik need lippu suudlevad, mõõgaga vehkivad ja pateetiliselt üles vahtivad, pealegi üksteisega nii sarnanevad, alati noored ja ilusad, alati hästisöönud ja raseeritud näoga sõdurid, kes kannavad tuliuusi inglise



Joon. 180. A. Adamson: Meremaastik. Dir. T. Loigu kogu Tallinnas.

frentše. Et kõiges selles süüdi oli ka tellijate maitse, on selge. Kuid tõsine kunstnik ei too oma kunstilisi veendumusi kunagi ohvriks publikule. Pealegi oli Adamsonil kergem oma tahet läbi viia, kui teistel noorematel skulptoritel.

Adamson on mitte ainult skulptor: kogu eluaeg on ta suure innuga harrastanud ka m a a l i m i s t. Ja sel alal on ta saavutanud üsna märkimisväärseid resultaate. Vähesed erandid välja arvatud, on tema maalid pühendatud armastatud stüühi — mere kujutamisele. Nende motiivistik on suuremalt jaolt laenatud Paldiski ümbrusest; ikka ja jälle näeb neil Paldiski paeranda. Kunstnik eelistab tormist merd, mille kohal õõtsuvad sünged pilverünkad. Huvitav on sealjuures, et Adamsoni maalides on paiguti kaunis tugev romantiline nüanss; need osutavad sugulust Aivazovski ja Achenbachi kunstiga. Parim autorile tuntud maalidest on dir. Loigu kogus Tallinnas säiliv pilt — Paldiski ranna vaade tormise merega, millel õõtsub laevavrakk (joon. 180). Oma elu viimastel aastatel kaunistas kunstnik oma Paldiski ateljee kõrval oleva kabineti seinad suurte maalidega, mis kujutavad Itaalia rannamotiive.

GRENZSTEIN.

Kui skulptor Adamson oli prantsuse koolitusega, omandasid realistliku koolkonna nimekamad maalijad oma kunstilise hariduse Saksamaal ja nimelt D ü s s e l d o r f i akadeemias. Täielikud düsseldorflased on Grenzstein ja Paul Raud, kuna Laikmaa õppis siin lühemat aega.

Düsseldorf oli XIX sajandil tähtsamaid Saksa kunstikeskusi ja omas teatud külgetõmbejõudu isegi välismaalastel, esmajoones skandinaavlastel. Kunstideakadeemia oli Düsseldorfis asutatud juba a. 1767, kuid juhtivat osa saksa kunstielus hakkas see etendama alles alates a. 1821, mil selle juhatajaks kutsuti Cornelius. Romantilisel ajastul andis Düsseldorf saksa kunstile rea eleegilises ja lüürilises vaimus teotsevaid väikemeistreid (Sohn, Bendemann, Th. Hildebrand), mõned silmapaistvad romantilise ajaloomaali viljelejad (Rethel, Lessing) ja mõned tooniandva tähtsusega peisažistid (Schirmer, Achenbachid, Gurlitt). Hiljemini hakati siin eriti innukalt kultiveerima kodanlis-anekdootlikku žanrimaali, milles lähtuti vanade hollandlaste eeskujudest. Just see žanrimaal, mida viljeldi sentimentaalses, tihti aga ka huumoriküllases ja isegi satiirilises, siiski alati mõnusalt-rahulikus ja heatahtlikus vaimus, on Düsseldorfi kooli tüüpilisemaid saavutisi. Selle tuntumad esindajad on Jordan, Hasenclever, Knaus ja Vautier. Nüüd nimelt (peale 1850) koondub siia palju skandinaavlasi, kelledest mõned (näiteks norralane Tidemand) omandavad koguni juhtiva tähtsuse Düsseldorfi kunstielus.

Pärast a. 1870 hakkab Düsseldorfi kui kunstilinna kuulsus närbuma. Kunstielu Saksas hakkab ikka rohkem koonduma suurematesse keskustesse — Müncheni, Berliini, Viini. Heleda tähena hakkavad ühtlasi särama Pariisi kui kogu maailma kunstikeskuse kuulsus ja võlu. Välismaalasi tuleb Düsseldorfi vähe ja eriti Düsseldorfile seni nii truud skandinaavlased hakkavad siit ükskõikselt läbi sõitma, et siirduda „moodsa kunsti allikale" — Prantsusmaa pealinna. Düsseldorf jääb moodsate voolude vastu võrdlemisi ükskõikseks. Vaikses ja idüllilises rahus ning väikekodanlikus vaimus kultiveeritakse siin edasi stiili ja laadi, mis mujal oli vaibumas. Kuna pärast a. 1880 vabaõhumaal ja impressionism peaaegu kõikjal teatud tähtsust hakkas omandama, jäi Düsseldorf endiselt truuks realistlikule, anekdootlikule žanrimaalile ja literatuursele ajaloomaalile.

Kuid just nüüd, Düsseldorfi koolkonna languse ja lagunemise perioodil, hakkab siia koonduma baltlasi. Vanadele düsseldorflastele (Gebhardt, Dücker, Bochmann), kes siin juhtiva seisundi omandavad, järgneb sajandi lõpu poole nooremaid (Hoffmann, Mühlen). Baltlasi, kellede maailmavaate aluseks on konservatiivsus iga hinna eest ja igas olukorras, meelitas siia arvatavasti just see, mis teisi eemale peletas — Düsseldorfis viljeldava



Joon. 181. T. Grenzstein: Vanemuise laul. Tartu, E. R. Muuseum.

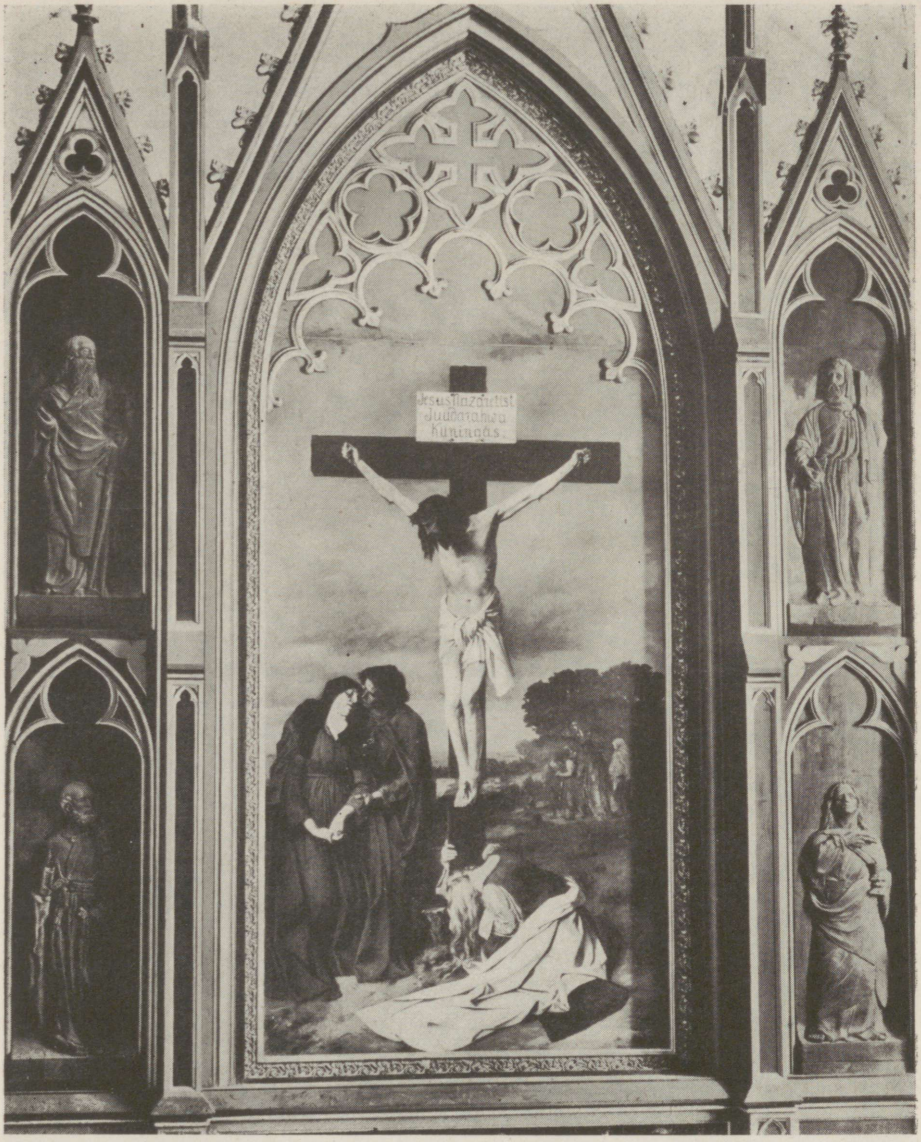


Joon. 182. T. Grenzstein: M. J. Eiseni portree.

kunsti vanamoelisus. Baltlastele järgnevad paratamatult ka neist tol ajal kultuuriliselt sõltuvad eesti kunstnikud.

Vanim eesti düsseldorflastest on Grenzstein. Tõnis Grenzstein (1863—1916), tuntud poliitikategelase Ado Grenzsteini noorem vend, sündis Tarvastu kihelkonnas samanimelises vallas. Peale kreiskooli lõpetamist asub ta a. 1881 Tartu. Siin sobis tal tutvus balti-saksa maalija R. von zur Mühleniga, kes oli kunstihariduselt düsseldorflane, E. v. Gebhardt'i õpilane. Mühleni juhatusel hakkab Grenzstein innukalt viljelema joonistust ja maalimist. Tol ajal valmib rida originaalportreid kriidis ja söes ning maastikuetüüde, samuti ka suurendusi ülesvõtete järgi (Koidula portree) ja mõni õlivärvikoopia.

Aasta-aastalt oli Grenzsteinil suurenenud igatsus sõita välismaale, et alustada süstemaatilisi õpinguid mingis kunstikoolis, kuid rahapuudus ei võimaldanud kaua aega seda kavatsust teostada. Tuttavate kaasabil läheb tal viimaks (a. 1886) korda hankida toetust kelleltki rikkalt kunstiarmastajalt daamilt ja sõita välismaale. Mühleni soovitusel valib Grenzstein oma õpingute kohaks Düsseldorfi akadeemia, kus oli ju ees kaasmaalasi. Akadeemias õpib Grenzstein pidevalt a-il 1886—1888, puudub (teadmata põh-



Joon. 183. T. Grenzstein: Kristus ristil. Nõo kiriku altarimaal. (Külgosas J. Koorti nikerdatud kujud.)



Joon. 184. T. Grenzstein: Pr. Härmsi portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

justel) a-il 1888/1889, astub uuesti akadeemiasse 1889. a. kevadel ja pääseb järgmisel aastal Gebhardti poolt juhitavasse maaliklassi; jälle puudub ta a-il 1892—1894, töötab siis pidevalt a-ni 1897, mil pääseb esimesse, nn. meistriklassi; 1900. a. kevadel lahkub ta lõplikult akadeemiast.

Praegu on raske kindlaks teha, miks Grenzsteini õppeaeg akadeemias nii pikale venis. Süüdi võis siin vahest olla kunstniku andevaesus, kuigi teisest küljest on teada, et Gebhardt teda hindas ja teda abilisena kasutas oma tellimiste täitmisel. Takistusi õpingutel võis valmistada muidugi ka rahapuudus; kõige tõenäosem on aga vist oletada, et selles süüdi olid esmajoones kunstniku boheemlikud eluviisid.

Düsseldorfi õpingute aastate kestel viibis Grenzstein kordüvalt kodumaal. Praegu meile tuntud Grenzsteini tööd pärinevad kõik ajajärgust enne a. 1900 ja on suuremalt jaolt loodud vist kodumaal. Nii omame praegu käsitust ainult kunstniku noorpõlve ja kujunemisaastate stiilist, tema küpse ajastu laadist puudub meil kujutlus.

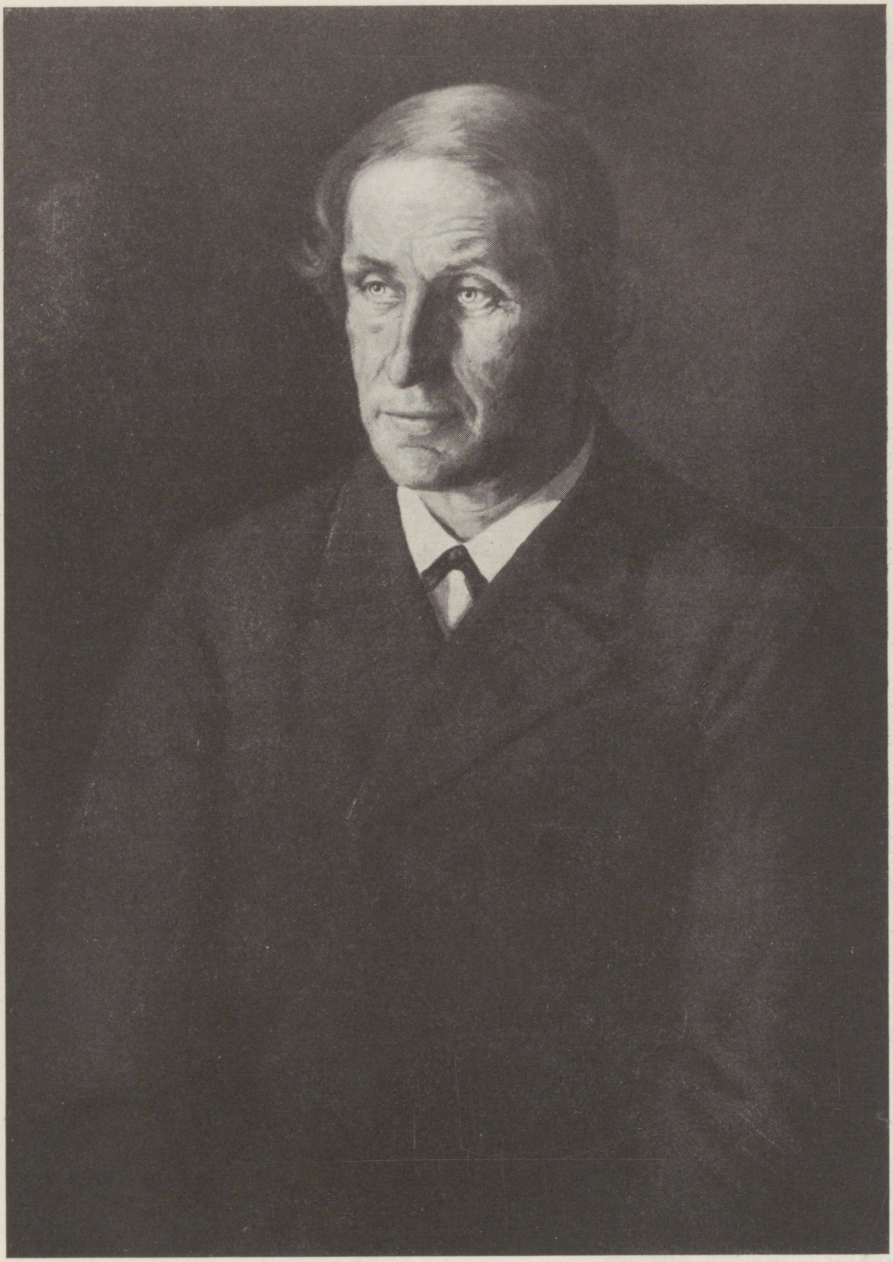
Grenzsteini meile tuntud produktsioon koosneb esmajoones portreedest, millele lisanduvad üksikud kompositsioonid ja mõned maastikuetüüdid. Arvatavasti a-il 1892—1894, mil kunstnik uuesti pidevalt viibis kodumaal, maalis ta suure kompositsiooni „Vanemuise laul" ehk „Kungla rahvas", mis praegu säilib E. R. Muuseumis (joon. 181). See maal ei evi mingit kunstiväärtust ja võib võistelda ainult poesiltidega; ainuke enam-vähem rahuldav osa ses maalis on Vanemuise ees istuva noore naise pea. Ometigi on see maal kaunis huvitav ajaloolise dokumendina: see on nende rahvusromantiliste taotluste väljendus, mis haarasid kaasa juba Weizenbergi.

Grenzsteini ulatuslikum ja kunstiküpsem teos Eestis on N õ o k i r i k u a l t a r i m a a l, mis kujutab Kristust ristil; ristist vasemal seisavad Maarja ja Johannes, risti ees põlvitab ahastav Maarja Magdaleena (joon. 183). See maal (2 m lai ja ligi 5 m kõrge) valmis a. 1895 Düsseldorfis; ta asetati pseudo-gooti raamistikku, mille külgosade niššides on neli nikerdatud kuju; viimased valmistas hiljemini J. Koort. Nõo altarimaal on teostatud täitsa Gebhardti stiilis ja mõned üksikasjad on otseselt laenatud Gebhardti maalidelt. Võib-olla ei keeldunud Gebhardt selle töö viimistlemisel laenamast eesti meistrile oma abistavat kätt.

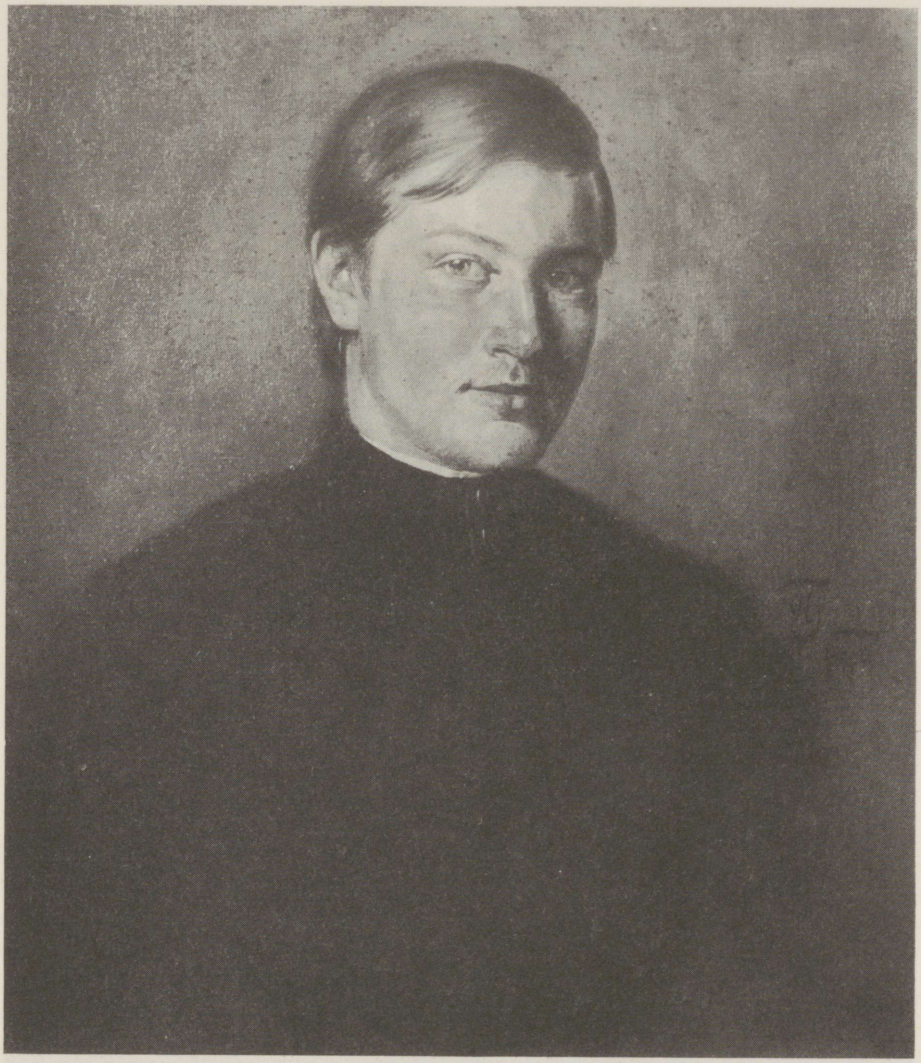
Ka Tartu Peetri kiriku altar olevat olnud kaunistatud Grenzsteini maaliga, mis kujutas Kristust ja Peetrust Geneetsareti järvel; see maal — ühe tundmatu saksa meistri koopia — asendati hiljemini Köleri maaliga (vt. lk. 86) ja kingiti ühele Lõuna-Venemaal olevale eesti palvemajale. A. 1900 maalis Grenzstein veel ühe altarimaali, nimelt Emmaste kirikule Hiiumaal; see maal, mis kujutab Kristuse ülestõusmist, säilib veel praegu Emmaste kirikus.

Ka Grenzsteini Eestis leiduvad portreed on maalitud täitsa Gebhardti retseptide järgi. Siia kuuluvad K. E. Söödi, M. J. Eiseni (joon. 182),

Bibliotheca



Joon. 185. T. Grenzstein: Hr. Härmsi portree.



Joon. 186. T. Grenzstein: Hr. Härmsi portree.

prl. Tischleri, kunstniku isa, praost M. Lipu, tema poja ja tütre portreed (a-st 1891) ning nelja Härmsi perekonnaliikme portreed (joon. 184—187). Viimastest on noore Härmsi portree dateeritud (1892); tõenäoselt on kõik neli maalitud samal aastal.

Grenzsteini anne ei ole suur. Kõik ta portreed on tehnikalt abitud ja arglikud, värvidelt tuhmid ja sodised; Grenzstein oli palju tegelnud fotode



Joon. 187. T. Grenzstein: Prl. Härmsi portree.



Joon. 188. T. Grenzstein: Maastik.

kopeerimisega ja ka tema originaalportreedes on figuurid kuidagi fotolikult puised ning tardunud. Kuivõrra elavad, loomulikud ja värsked tunduvad Grenzsteini portreede kõrval tema kaasaeglase ja Düsseldorfi akadeemia kaasõpilase Paul Raua loodud näopildid!

Grenzsteini maalidest on autorile foto järgi tuntud veel mõned maastikuetüüdid, mis kujutavad kas lagedaid välju või raagus puudega metsavaateid (joon. 188).

Lõppotsust Grenzsteini kunsti kohta võib aga loomulikult teha ainult siis, kui osutub võimalikuks tutvuda tema hilisemate, Saksamaal ja Prantsusmaal loodud töödega. Neist ei ole meil praegu mingit ülevaadet, nagu meil ei ole ka lähemaid teateid tema hilisemast elukäigust üldse. Kui Ado Grenzstein 1901. a. suvel Eestist lahkus, peatus ta kolm kuud oma venna juures, kes viibis tol korral Elberfeldis. Siit sõideti koos Pariisi, kus Tõnis pidi Adol abiks olema tema asutatud antikvariaadis. Ado teeb kõik, mis võimalik, et päästa venda joomatõvest, kuid need katsed jäävad tagajärjetuks. „*J'ai perdu mon frère Denis et j'ai pleuré qu'un enfant*" („ma olen

kaotanud oma venna Tõnise ja olen nutnud kui laps"), kirjutab Ado pateetiliselt Saalile oma veidras prantsuse keeles varsti peale Pariisi asumist. Tõnis jääb Pariisi ainult mõneks kuuks. Sõprade nõuandel asub ta Thionville'i, kus teotseb portreemaalijana peamiselt sealse garnisoni ohvitseride keskel ja asutab maalikooli naistele. Mingisuguste tülide tõttu lahkus ta Thionville'ist ja siirdus uuesti Düsseldorfi, kuid ei ole täpselt teada, mis aastal. A. 1914 oli ta igatahes juba siin. Siin olevat ta koos ühe rahamehega asutanud vabriku tema leiutatud värvi valmistamiseks, mis ettevõte aga pankrotiga lõppes. Joomise tagajärjel täitsa allakäinuna suri ta haiglas.

PAUL RAUD.

Varsti pärast seda kui Grenzstein Düsseldorfi sõitis, siirdus sinna õppimise otstarbel veel üks teine kunstihimuline eestlane — Paul Raud. Peale õpingute lõpetamist kujunes Raua elukäik aga hoopis teissuguseks kui tema kaasõpilasel: kuna Grenzstein välismaale jäi, tuli Raud kodumaale tagasi, kus teotses enda elu lõpuni. See fakt on eesti kunsti ajaloos õieti tähelepanemisväärne: Paul Raud on esimene eesti kunstnik, kes endale kodumaal kunstiga ülalpidamist teenida katsus. Et see kiht, kellele Raud alul kunstnikuna toetus, balti sakslus oli, seda ei saa kunstnikule ette heita, sest eesti haritlaskond oli ju alles tärkamas.

Paul Raud (1865—1930) sündis Viru-Jaagupi kihelkonnas Koeravere külas taluperemehe pojana. Mõlemad vennad, Kristjan ja Paul, nägid maailmavalgust kaksikutena. Kui vennad on kaheaastased, siirdub isa Meriküla mõisa väljavahiks. Paul õpib alul Koeravere külakoolis, siis kihelkonnakoolis ja Rakvere kreiskoolis, mille lõpetamise järel ta saadetakse Tartu reaalkooli. Tartus õppides pääseb Raud kunstihuvilise professori Teichmülleri perekonda, kus tal avaneb võimalus tutvuda mõningate balti meistrite (Hoffmanni ja Kleveri) maalidega. Läbikäimine Teichmüllerite ja dr. Duhmbergi perekondadega aitab tublisti kaasa Raua iseloomu, maailmavaate ja kunstimeele arenemisele. Lõpetanud reaalkooli a. 1886, teenib Raud aasta vabatahtlikuna sõjaväes ja sõidab 1888. a. jaanuaris Düsseldorfi, et alustada õpinguid sealses akadeemias. Seda võimaldas talle toetus paruniproua N. v. Uexküll'ilt, mida Raud saab kogu akadeemias viibimise aja kestel.

Raua eel-akadeemiaaegsest noorpõlve perioodist on säilinud mõned akvarellid, milledest huvitavam on „Ema pottmütsis". Vaatamata teatud abitusele ilmneb ses üsna selgesti Raua maalijaanne ja juba ka jooni, mis on iseloomulikud kogu tema küpse aja produktsioonile.

Düsseldorfis õpib Raud pidevalt 6 aastat, lõpetades selle täie kursuse a. 1894. Düsseldorfis on ta intiimses läbikäimises siin teotsevate baltlaste-professorite Gebhardti ja Bochmanni perekondadega. Tema õpetajad

on Crola, Janssen ja Gebhardt; eriti sügavat mõju olevat Rauale tema oma sõnade järgi jätnud Gebhardti õpetus. Gebhardti kunsti oleme juba eespool püüdnud iseloomustada ja hinnata. Hugo Crola (1841—1910) oli esmajoones portreemaalija, kes taotles oma portreedes vaimukat karakteristikat ja noblessi; oma varasemates maalides jäljendas ta vanade Madalmaade meistrite eeskujusid, hiljemini rakendas aga juba ka mõõdukalt vabaõhumaali põhimõtteid. Mis puutub Peter Janssenisse (1844—1908), siis viljeles see ajaloomaali, püüdes senivalitsenud teatraalset ja tühist laadi asendada põhjalikule loodusstuudiumile rajatud, loomulikuma ja elulähedasema käsitlusviisiga.

Düsseldorfi akadeemiast, selle õpetajatest ja siin valitsenud õppemeetoditest ning kunstikäsitusest jäi Raud elulõpuni väga heale arvamisele. „Ka Repin kiitis mulle seda kooli," kirjutab kunstnik oma autobiograafias. Seda arvamust on meil raske jagada. Just vastupidi võib julgesti väita, et see kool e i o l n u d h e a. Et Düsseldorfi akadeemias õppetöös valitses pedantlik saksa korralikkus, et õpilasi painutati tugeva, järjekindla drilli alla, et neid sunniti süstemaatiliselt töötama, et professorid hoolikalt korrektuuri tegid ja igale õpilasele palju tähelepanu pühendasid — see kõik on muidugi õige. Kuid see veel ei tähenda, et kool oleks hea olnud. Säärane liigne hoolitsemine oli pigemini kahjulik; sest need kunstnikena andevaesed ja piiratud intelligentsusega Düsseldorfi professorid surusid sellega õpilastele peale o m a maailmavaate, o m a stiili, o m a võtted ja takistasid õpilaste individuaalsete kalduvuste vaba arengut. Ja see kunstikäsitus, mida siin õpilastele külge poogiti, oli vananenud, väär ja kitsarinnaline. Düsseldorfi koolkonnas tol ajal valitseva maailmavaate vastuvaidlematuks aluseks oli realism. Juba see iseenesest oli teatud siduv kammits, mis ei lubanud välja arendada iga õpilase erinevaid kalduvusi — olgu stiliseeriva dekoratiivsuse, olgu romantilise tundekülluse, olgu värvirikka impressionismi suunas. See realistlik akademism oli oma põhilaadilt õieti niisama türanniliselt eksklusiivne, piiratud ja sallimatu, nagu sajandi esimesel poolel valitsenud klassitsistlik akademism. Vahe oli ainult selles, et kuna klassitsism seadis eeskujuks ja normiks klassilise antiigi, renessansi ja Bologna meistrite laadi, siis olid sellele akadeemiates viljeldud realismile ideaaliks XVII saj. hispaania, flandria ja eelkõige hollandi kunst. Säärane vanade meistrite kultus Düsseldorfi akadeemias oli pealegi täielik anakronism ajal (1890), mil impressionismi suurmeistrid olid lõplikult ja täielikult purustanud XIX sajandi kunstile kurnava ja moonutava vähktõvena külgekleepunud eklektitsismi ja historitsismi. Andekamad kunstnikud olid seepärast juba ammugi Düsseldorfile selja pööranud.

Mis puutub Repini komplimentidesse, siis on need küll kindlasti halvim soovitus Düsseldorfi koolile. Sest Repini vaated kunstile olid hämmastavalt naiivsed: Prantsuse impressionismi suurmeistrid Monet, Renoir,

Degas jt. olid Repini arvates viletsad käperdajad; XIX saj. „geniaalseimaiks" kunstnikeks pidas ta kirevate ooperifinaalide maalijat Matejko't ja Müncheni kelnerinnade lemmikut Franz Stuck'i.

Et Düsseldorfi koolitus Raua kunsti arengule avaldas negatiivset mõju, sellest tunnistab aga kõige selgemini kunstniku enese looming. Kogu oma elu kestel on kunstnik (kuigi ebateadlikult) püüdnud vabaneda Düsseldorfis õpitud (õigemini öelda pealesurutud) laadist. Raua kalduvused olid ilmsesti vastuolus akadeemias külgepoogitud kunstikäsitusega (millele ta õnnetuseks nii dotsiilselt ja rahulikult alistus); oma portreedes rakendab ta küll mehaaniliselt Düsseldorfi akadeemias õpitud siledat, korrektset ja igavat maneeri, selle kõrval loob ta aga maastikuetüüde vabas looduses, mis oma julge spontaansuse, võltsimatu ilmekuse, bravuursuse ja tundesügavusega erinevad põhiliselt nendest odav-salongilikkudest portreedest. Just neis (kahjuks natuke katkendilistes, viimistlemata) maastikuetüüdides ilmneb võib-olla Raua õige nägu.

Düsseldorfi õpingute aastate kestel loodud töödest on kõige huvitavamad „Daam punases kübaras" (tahv. XLIX) ja „Poolakt" (joon. 189), mõlemad Eesti Kunstimuuseumis; need on maalitud viimase Düsseldorfi akadeemias veedetud õppeaasta kestel (1893). Neis töis, eriti esimeses, ilmneb hollandi vanameistrite laadi jäljendamise püüd, mis, nagu juba mainitud, on üldse iseloomulik sellele hilisemale Düsseldorfi stiilile. Hollandi meistrite kunstiga tutvumise otstarbel veetis Raud a. 1893 pool aastat Amsterdamis.

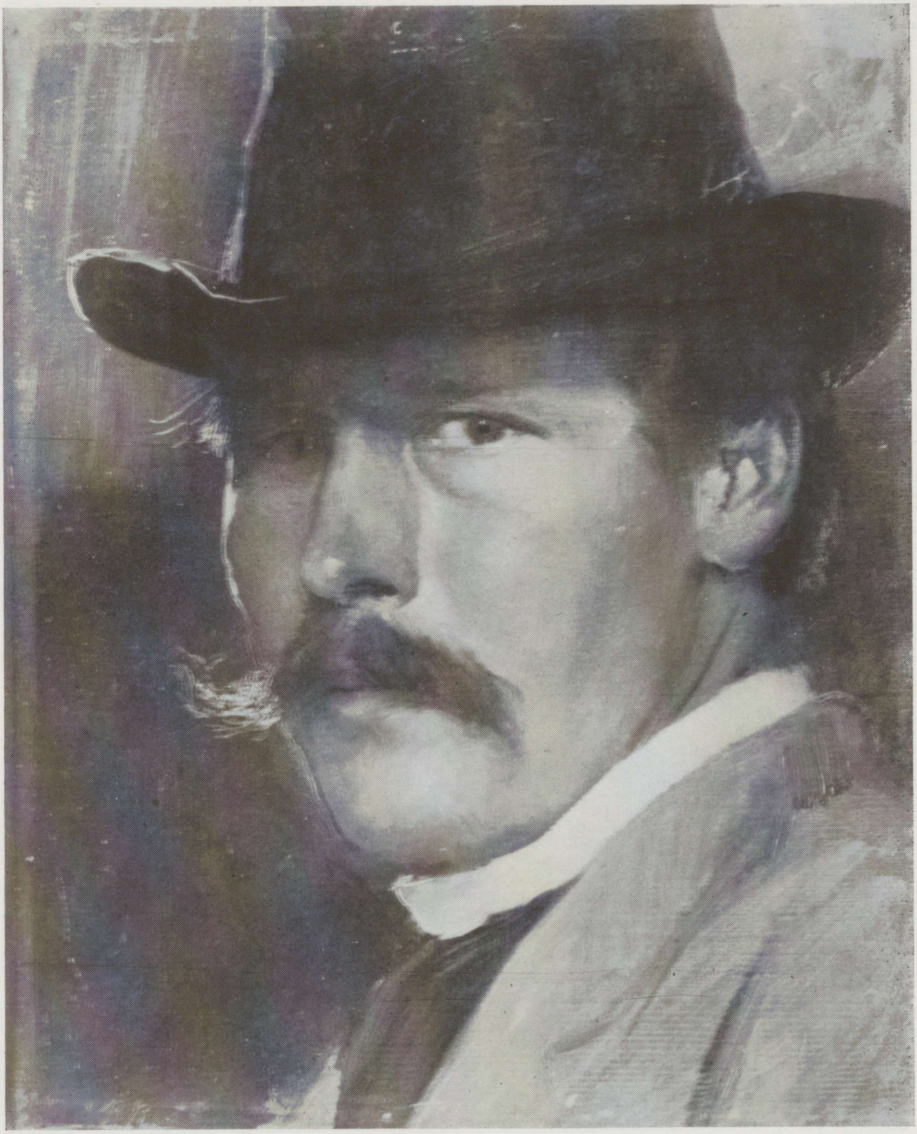
Akadeemia õpinguaastate kestel maalib Raud innukalt ka maastikuetüüde Saksas ja Eestis ning visandlikke žanristseene esmajoones kodumaa motiividel: talupoegi vestlemas või töötamas, naisi koduste toimingute juures jm. Need etüüdid on veel võrdlemisi kohmakad, toorevõitu, kogumõjult segased ja rahutud. Kõige huvitavam, värskem ja maalilisem seesugustest etüüdidest on „Külatänav Eifelis" (a-st 1892).

A. 1894 lõpetab Raud akadeemia täie kursuse. Meie kunstnikest lugupidav õpetaja Gebhardt soovitab temale jääda Saksamaale. Raual enesel oli igatsus sõita Pariisi — nähtavasti olid ometigi viimaks ka Düsseldorfi idüllilist rahu hakanud häirima kuuldused, et „dekadentses" Pariisis sünnib siiski midagi uut. Kuid perekondlikud asjaolud ja eriti kohustused toetaja vastu sunnivad kunstnikku kodumaale tagasi pöörduma: Raud oli 6 aasta kestel saanud toetust paruniproua Uexküll'ilt ja pidi nüüd vastutasuks maalima paruniproua ja tema sugulaste portreed.

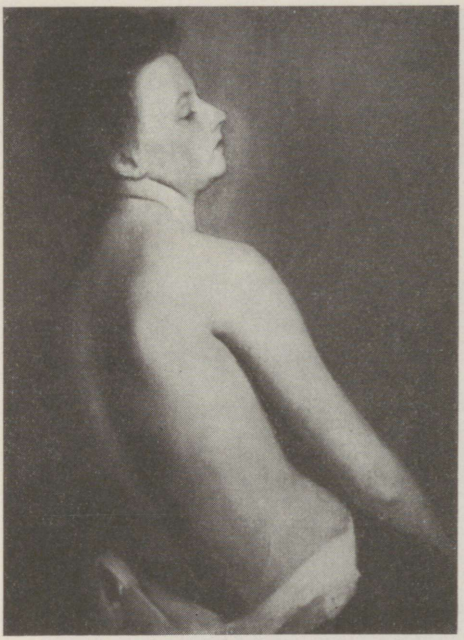
Kodumaal avanes Rauale avar tööpõld portreemaalijana; tol ajal ei olnud sel alal Eestis ühtegi teist silmapaistvat meistrit, kes tõsise võistlejana oleks arvesse tulnud. Raud omandab üsna varsti suure populaarsuse portretistina ja hakkab saama arvukaid tellimisi, esmajoones balti-sakslasilt. A-il 1894—1901 on kunstnik väga liikuv; need aastad veedab ta



P. Raud: Daam punases kübaras. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



P. Raud: Autoportree kübaraga. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 189. P. Raud: Poolakt. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 190. Tütarlapse pea. Kr. Raua omanduses Tallinnas.

mööda Eestit ja Lätit rännates ning mõisades balti-sakslaste näopilte maalides. Kunstniku peamiseks peatuskohaks on Rakvere, kus elavad ta ema ja sugulased.

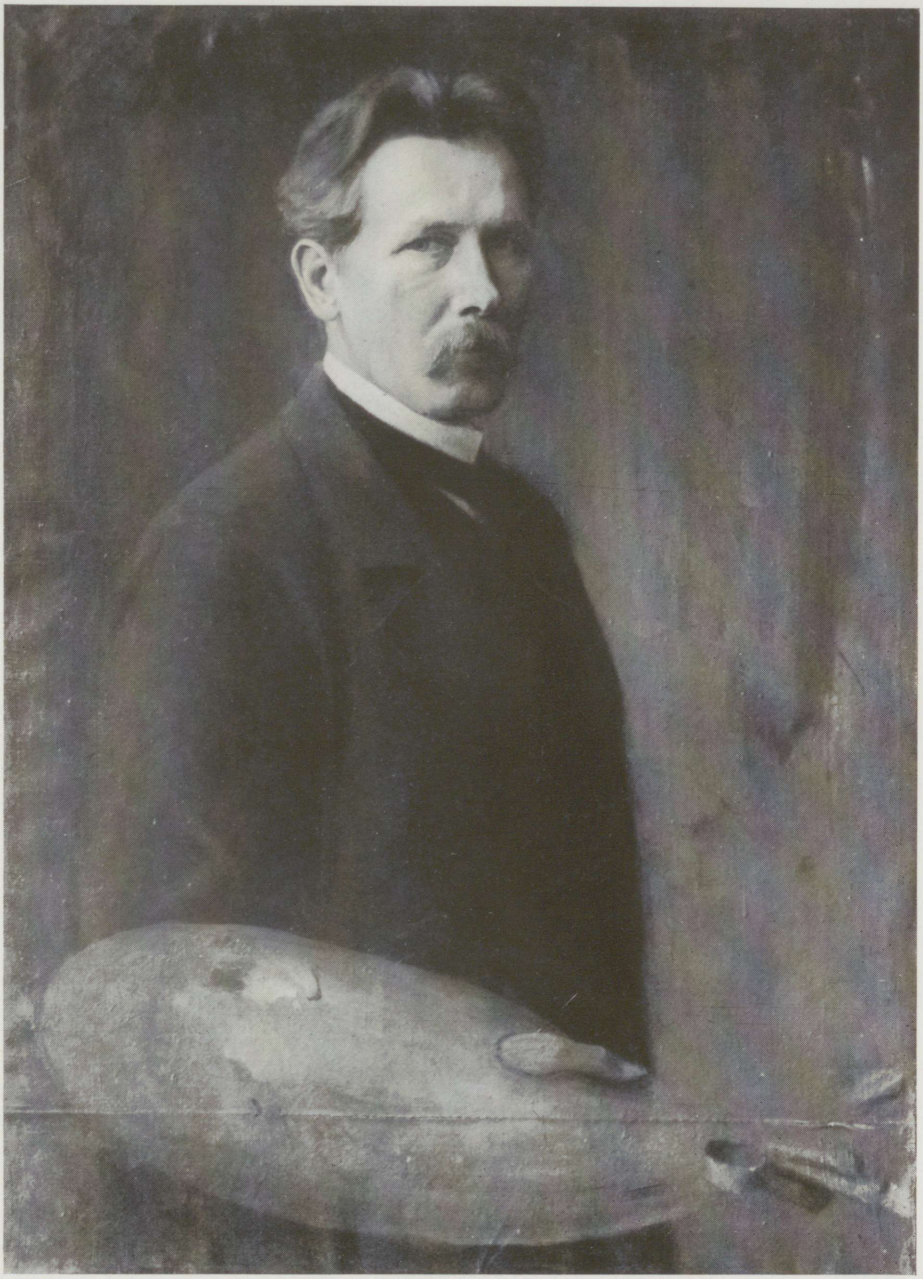
Esimene tähtsaim kodumaal maalitud teos on Raua metseeni, paruniproua N. Uexküll'i portree (endine omanik kindral Lvovski). Hallipäine daam punases kleidis esineb tumedal foonil, mis on nii iseloomulik kõigile selle esimese kodumaaperioodi töödele. Järgnevad julgelt karakteriseeritud Scheel'i portree, von Pistohlkorside perekonna liikmete portreed, milledest tuntud on „Tütarlapse pea" a-st 1895 (joon. 190), ja hulk teisi, milledest kahjuks puuduvad lähemad teated. Ka oma perekonna liikmeid ja sugulasi portreteerib Raud usinalt. Paremad neist on suure harduse ja süvenemisega maalitud „Ema portree" a-st 1894 (Kristjan Raua omanduses) ja „Onu Paul piibuga" (Eesti Kunstimuuseumis), mis valmis umbes a-il 1894—1896, „Onu Magnus Treublutt" jt. A. 1900 tekib „Autoportree kübaras", mis praegu säilib Eesti Kunstimuuseumis (tahv. L); see väike etüüdlik teos on huvitavamaid tolle perioodi töid, sest siin liigub kunstnik heletumeduse efektide ja fooni käsitluse mõttes senistest erinevatel radadel. „Autoportree kübaras" on maalitud kingina Pistohlkorsi-



Joon. 191. P. Raud. Muhu rauk. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

dele, kellede mõisas Bīriņu's Lätimaal Raud viibis korduvalt a-il 1895—1897.

A-il 1896—1898 veedab Raud ühes oma venna Kristjaniga kolm suve järgemööda Pakri saarel ja Muhus, kus a. 1898 tekivad kaks julget ja värsket etüüdi ühest vanast muhulasest; üks neist „Muhu raukadest" säilib Eesti Kunstimuuseumis (joon. 191), teine, veel huvitavam ja maali-



P. Raud: Autoportree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



P. Raud: Staël von Holsteini portree.

lisem, Kristjan Raua kogus. Kogu selle perioodi kestel maalib kunstnik innukalt mitmesuguseid maastikuetüüde, mis oma käsitluse intiimsuselt ja maalimisviisi õhuliselt kerguselt sootuks erinevad kunstniku raskepärastest portreedest.

Siinkäsiteldud perioodi lõpul tekib kunstniku ainuke enam-vähem viimisteldud žanrimaal — „Akna all", mis kujutab kunstniku ema ja lelletütart, ning — Raua suurima teosena — altarimaal „Kristus ristil" Tallinna Pühavaimu kiriku jaoks (joon. 198); see teos, mis valmis a. 1901, asendas B. Notke nikerdatud altari (vt. lk. 31). Pühavaimu kiriku altarimaali eest saab kunstnik suurema honorari, mis talle võimaldab teostada reisu Itaaliasse (1902. a. jaanuaris).

Selle Itaalia reisu kohta, mis kestab umbes aasta, puuduvad kahjuks lähemad andmed; kõige kauem peatub kunstnik nähtavasti Roomas. Itaalias külastab Raud innukalt muuseume, kopeerib vanade meistrite töid ja maalib ka etüüde Itaalia loodusest. Tundub siiski, et Itaalia loodus jäi kunstnikule võõraks; seda tundeintensiivsust ja sügavat meeleolurikkust, mis paelub meistri kodumaa maastikupiltides, on asjatu otsida Itaalia teekonnal tekkinud maalides; domineerib mingi pealiskaudne, dekoratiivne kallak.

1903. a. alguses on Raud Münchenis, kus tol ajal viibis ka vend Kristjan. Münchenis peatub kunstnik lühikest aega, maalides mõned koopiad. Münchenist siirduvad mõlemad vennad seltsis kodumaale. Esimestel aastatel pärast välismaareisu vahetab kunstnik tihti oma asupaika, elades kord Tartus, kord Peterburis, kord Rakveres; kõige pikemad peatused on kunstnikul nähtavasti endist viisi viimases linnas. Püsivamaks asupaigaks jääb kunstnikule lõpuks Tallinn; siia asumise täpne aeg pole teada, kindel on ainult, et kunstnik on siin juba a. 1908. Tallinna jääb kunstnik oma elu lõpuni.

Kümmekond aastat pärast Itaaliast tagasitulekut (umbes 1903—1914) on Raua elus kõige produktiivsem ja küpsem aeg. Kunstnik saab endist viisi palju portreetellimisi ja nendest saadud tulud võimaldavad nähtavasti kunstnikule muretu äraelamise. Tellijate hulgas on balti parunite kõrval nüüd aga juba ka eestlasi.

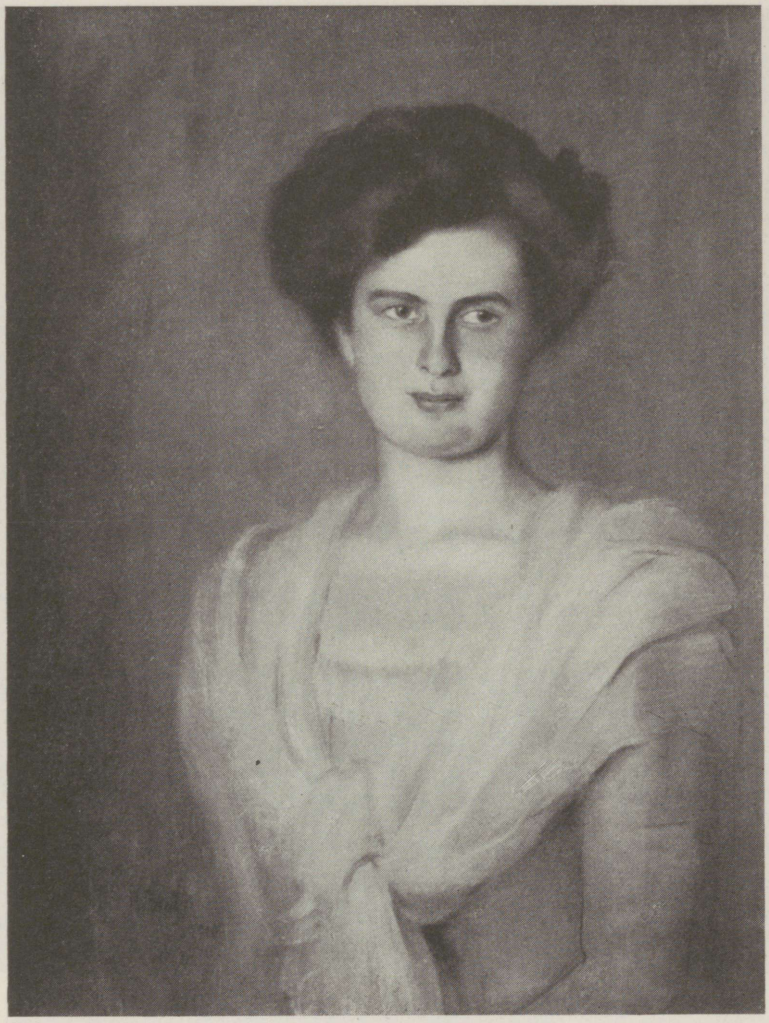
Kohe pärast Itaaliast tagasitulekut maalib Raud rea portree-etüüde oma perekonna liikmetest ja sugulastest — emast, onust, onunaisest; maaliliselt huvitavamad neist on „Onu Paul nokkmütsis" ja „Eva Treublutt". Kunstniku viimisteldud portreed tollest perioodist on enamikus jäänud erakogudesse, tellijate kätte, ja nendest puuduvad teated ning ülevaade. Esimesi Raua viimisteldud portreid pärast kodumaale asumist on P a u l a B r e h m ' i p o r t r e e (hr. Jürgensoni kogus) a-st 1904, mis kujutab lauljanna elusuurust täisfiguuri seisvas poosis. Väga huvitav oli arvatavasti p r o u a S t r a h o v ' i p o r t r e e, mis tuntud kavandi järgi. A-st 1906



Joon. 192. P. Raud: Neiu lahtiste juustega. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

pärineb hr. Kullik'u portree ja a-st 1910 pr. Kaljuvee portree, mis torkavad silma oma tugeva plastilisusega ja heletumeduse järsu toonitamisega. A. 1908 portreteerib kunstnik veel kord iseennast, seekord suuremaformaadilisel ja hoolikalt teostatud lõuendil (tahv. LI). A. 1912 loob kunstnik parun Woldemar Uexküll'i portree (oli W. Uexkülli kogus); umbes samast ajast pärineb tõenäoselt ka Staël von Holstein'i portree, mis on tõenäoselt vist õnnestunuim meie meistri portreedest (tahv. LII). Toonitades isiku julgelt kujutatud individuaalseid jooni, on kunstnik ühtlasi markantselt esile toonud seda, mis on iseloomulik portreteeritule kui tüübile: Staël von Holstein esineb Raua portrees balti paruni tüübina; kõik balti paruni iseloomulikud omadused — julgus ja uhkus, ülbuseni küündiv üleolevus, vankumatu, põikpealine iseteadvus, vaimne kitsarinnalisus ja piiratus — kõike seda võib Raua portreest selgelt välja lugeda.

A-il 1910—1911 katsetab Raud esmakordselt elus pastelltehnikat; seni oli ta eranditult viljelnud ainult õlimaali. Raua pastellidest väärivad esmajoones esiletõstmist kolm suuremat ja viimisteldud portreed, kõik a-st 1910: „Neiu lahtiste juustega" Eesti Kunstimuuseumis (joon.



Joon. 193. P. Raud: Prl. Gutmanni portree.

192), prl. Gutmann'i portree *en face* (joon. 193) ja prl. Gutmann'i portree istuvas poosis (joon. 194); teised kunstniku pastellid on väiksemad ja oma laadilt skitslikumad, nagu näiteks „Tütarlaps kuklasse seotud juustega" (a-st 1910, Eesti Kunstimuuseumis).

Enamik selle teise kodumaaperioodi töid erineb mõnevõrra eelmise perioodi (kuni 1903) töist. Nad on üldilmelt kergemad, koloriidilt heledamad, õhulisemad. Ei ole kahtlust: impressionism on lõpuks ka



Joon. 194. P. Raud: Prl. Gutmanni portree.

Raua loomingule heitnud nõrga ja kahvatu helgi. Üks iseloomulik joon enamikule selle perioodi portreedest on asjaolu, et foonid on heledamad, mitte enam nii tumedad, läbipaistmatud ja neutraalsed, nagu seda näeb varasemates portreedes, ja vastuolu heledalt valgustatud näo ning tumeda fooni vahel on vähem toonitatud; figuur, nägu ja foon moodustavad ka koloriidilt ühtlasema terviku. Just see asjaolu viitab impressionistliku käsituse mõjule. Teadupärast ei maalinud impressionistid ju õieti mitte loodusesemeid, vaid neid ümbritsevat valgust ja õhku. Neile olid seepärast ühe-



Joon. 195. P. Raud: Poolakt. Kr. Raua kogus Tallinnas.

väärsed nii figuur kui ka seda ümbritsev foon; seni tihti esinevat, „vanameisterlikku" dualismi heledalt valgustatud, toonitatud figuuri kui peamotiivi ja seda ainult sekundeeriva, täiendava, läbipaistmatu ja õhutu fooni vahel nad ei tunnustanud. Tume, õhutu, neutraalne foon oli impressionistidele absurdsus, sest valguse ja õhu mäng teeb ka kõige tumedamad esemed

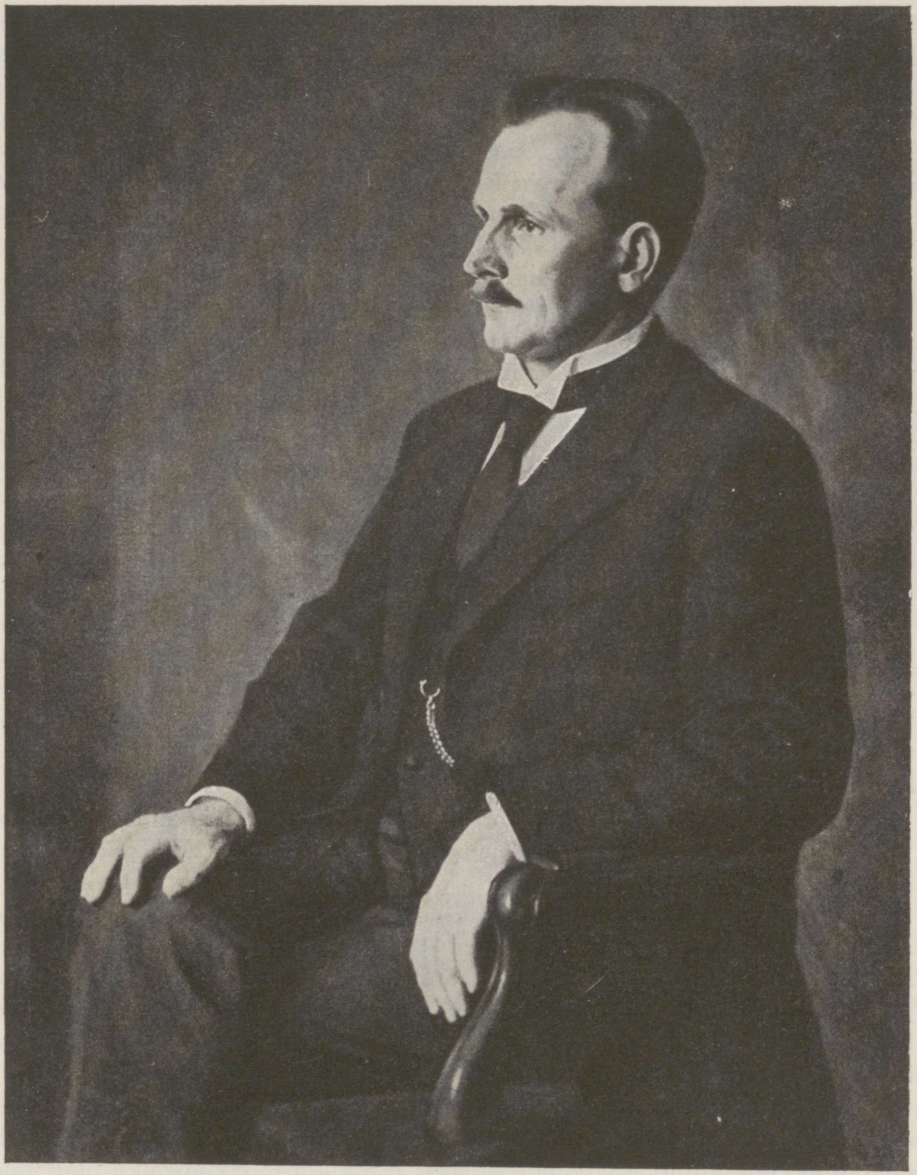
värvi- ja nüansiküllasteks. Seda muutust Raua kontseptsioonis võib osaliselt kirjutada vist ka looduses töötamise arvele, maastikuetüüdide maalimisel saadud kogemustele. Neid maalib Raud nüüd erilise innuga ja just nüüd tekivad huvitavaimad ning sügavaimad, toonikäsitluselt kõige ühtlasemad, kõige „musikaalsemad" maastikupildid. Kuid kõik need peisaažiid jäävad etüüdlikkudeks, viimistlematuiks temperamendipurseteks; ühelegi neist ei anna Raud formaalselt-täiuslikku ilmet.

A. 1911 sõidab Raud Peterburi ja astub Peterburi akadeemiasse, kus töötab aga ainult lühikest aega (mõned kuud) Repini juhatusel. Seda ei teinud kunstnik muidugi mitte edasiõppimise või täiendamise vajadusest (meenutagem, et ta oli siis 46-aastane), vaid puhtpraktilistel kaalutlustel: ta tahtis omandada joonistusõpetaja kutset. Selle saabki ta 6. oktoobril 1911. Vene akadeemias loodud etüüde on säilinud terve rida; nendest on huvitavaimad „Mees bojaaririietuses" ja „Poolakt" (joon. 195).

Õpetajatunnistust läks Raual hiljemini tõepoolest vaja. A. 1914 puhkeb Maailmasõda ja portreede tellimised jäävad ära. Kunstnik on sunnitud hakkama ülalpidamist teenima joonistuseõpetajana. Alul oli ta õpetajaks Tallinna tütarlaste kommertskoolis, pärast Maailmasõda kutsuti ta Riigi Kunsttööstuskooli akti- ja maaliklassi juhatajaks. Raua portreeprodukstsioon tema elu viimase 15 aasta kestel jääb seetõttu paratamatult hõredamaks; sealjuures on meister rahateenimise otstarbel sunnitud täitma tänamatuid ja loovkunstnikule alandavaid ülesandeid — portreede maalimist ülesvõtete järgi. Nii valmistab ta J. V. Jannseni, C. R. Jakobsoni, J. Poska, K. Jungholzi ja pr. A. Vesteli portreed; ka nende juures rakendas kunstnik siiski suurt hoolt ja püüdis neid kunstiliselt veenvatena teostada.

Raua originaalportreedest tollest perioodist väärivad esiletõstmist: hr. P. Jürgensoni portree a-st 1915, pr. Brehm-Jürgensoni portree (mõlemad hr. Jürgensoni kogus Tallinnas), „Kassari neiu" hr. A. Rõude kogus sealsamas, pr. Puhk'i portree a-st 1920 (sealsamas), P. Põllu portree a-st 1925 (Tartu Ülikoolis) (joon. 196), prl. H. Mauritzi portree a-st 1930 (hr. K. Mauritzi kogus Tallinnas), hr. M. Martna portree samast aastast (Riigivolikogus). Neis portreedes valitseb umbes sama käsitlusviis, nagu eelmisegi perioodi töödes; kohati on siiski nagu tunda tagasipöördumise katset kunstniku noorpõlve töödes valitsenud laadi poole. See torkab eriti silma P. Põllu portrees: keskperioodi lahtine vorm on siin maad andnud võrdlemisi suletud vormile, nagu seda näeb ka noorpõlve perioodi töis. Umbes samasuguse protsessi, kuid veel markantsemal kujul, tegi läbi ka Raua kaasaeglase Laikmaa looming.

Heites üldpilku Raua portreedele võib öelda ühte: nad on meeldivad. Kõik nad on maalitud oskusega, korrektselt ja hoolikalt, neis ei ole



Joon. 196. P. Raud: P. Põllu portree. Tartu Ülikool.

kunagi midagi saamatut, midagi, mis lonkaks või haavaks. Neis ei ole aga ka midagi, mis vaimustaks või kaasa kisuks, ja korduval vaatlusel tunduvad nad igavatena. See Raua portreekunst on midagi, mis oivaliselt sobis tema tellijatele ja toetajatele — konservatiivsetele ja piiratud balti-sakslastele. Ei ole ka kahtlust, et Raua loomingu areng oli mõnevõrra tingitud mõjustusist, mis ta sai tihedas ja kauakestvas läbikäimises balti-sakslastega — paratamatult surusid nad kunstnikule peale oma maitse ja tahte. Raud jätkab õieti väga suurel määral puht-balti kunsti traditsioone. Ta portreekunsti stiil on läbi ja läbi saksapärane.

Raud on katsetanud ka kompositsioonimaali alal, kuid pole sel alal saavutanud nimetamisväärseid tagajärgi. Kompositsioone on Raud loonud rahvaluule ja „Kalevipoja" motiividel, Piibli ainetel ja vabadel teemadel. Rahvaluule motiividel on tekkinud „Meil aia äärne tänavas" ja „Ema viis hälli heinamaale", mõlemad kahes variandis. Esimese motiivi mõlemad variandid on täitsa skitslikud, kuna „Ema viis hälli heinamaale" on mõlemas variandis peaaegu viimisteldud; üks neist variantidest säilib Eesti Rahva Muuseumis (joon. 197). Kui enne Maailmasõda päevakorrale hakkas kerkima „Kalevipoja" illustreerimise probleem, loob ka Raud mõned joonistised, skitsid ja lõpetamata maalid „Kalevipoja" ainetel.

Piibli ainetel maalib Raud oma suurima teose, juba mainitud „Kristuse ristil" Pühavaimu kiriku altari jaoks (a. 1901), mis teostatud trafaretses gebhardtlik-düsseldorflikus vaimus (joon. 198). Teistest piibliainelistest kompositsioonidest on enam-vähem viimisteldud kuju antud „Kristusele Betaanias" a-st 1930 (Kr. Raua omanduses); kõik ülejäänud pühakirjast inspireeritud tööd on jällegi ainult kas skitsid või joonistised.

Mis puutub vabadel teemadel loodud kompositsioonikavanditesse („Sinine lill", „Äravalitu" jt.), siis kajastub neis tol ajal päevakorral olnud sümbolismi meeleolusid.

Huvitava asjaoluna tuleb märkida seda, et Raud on jätnud järele väga vähe j o o n i s t i s i; joonistust ei ole ta pärast akadeemia lõpetamist nähtavasti üldse mitte harrastanud ja kõik tema eeltööd portreede jaoks (mida ta tegi hoolikalt) on alati maalilised. Vaatamata sellele võib konstateerida, et ta portreede joonistuslik külg pole kunagi vigane ega lohakas.

Seda, mis Raud on loonud huvitavamat ja isikupärasemat, ei tule vist otsida ei tema korrektselt-igavate portreede või veel vähem tema pooldiletantlikkude kompositsioonide hulgas: Raua kui loovkunstniku õige pale ilmneb vahest kõige selgemini tema m a a s t i k u p i l t i d e s, mida ta maalis suviti terve elu kestel. Raud ei ole huvitaval kombel andnud vist ühtki suuremat ega väiksemat viimisteldud maastikku; tema maastikumaalid on vaid etüüdid, ruttu, spontaanselt, julge andumusega vabas looduses lõuendile visatud. Kunstnikul on olnud tähtis võimalikult intensiivse



Joon. 197. P. Raud: Ema viis hälli heinamaale. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 198. P. Raud: Kristus ristil. Tallinn, Pühavaimu kirik.

kontsentratsiooniga, võimalikult vahenditult fikseerida oma elamusi ja muljeid (joon. 199). Kunagi ei ole tal tekkinud tahet anda neile täiesti kunstiküpse, ümmargust vormi. Seetõttu on need maalid kunstiteostena tihti raskesti nauditavad. Ometigi leidub Raua maastikuetüüdide hulgas üksikuid lõuendeid, mis alati paeluvad neis väljenduva tunnete intensiivsuse, sügavalt-kosmilise meeleolu ja romantilise paatosega. Neis näitab Raud end ka maitseka koloristina; tal on motiive, kus luitunud pruunikas-hallid talumajad, tumerohelus, sügav-lillad sügisesed väljad, kahvatu sinine taevas ja kollakad pilved sulavad kokku tihedalt meloodiliseks tervikuks.

Need maastikuetüüdid tunnistavad kunstniku sisemisest lõhestumisest, millest kunstnik nähtavasti ise teadlik ei olnud. Akadeemias õppides omandas Raud traditsiooniliselt-korrektse, pealiskaudselt-meisterliku maalimisviisi; talle sisendati vankumatu veendumus, et ainult selline sile ja „viisakas" kunst on õige kunst, ja seda veendumust süvendas kauaaegne, intiimne läbikäimine võhiklikkude ja piiratud balti-sakslastega. Ka puhtpraktilised asjaolud — rahateenimise tarvidus — sundisid kunstnikku truuks jääma kord omandatud, tellijatele meeldivale maneerile. Ometigi oli see kunstilaad nähtavasti vastuolus kunstniku tõeliste kalduvustega, mis



Joon. 199. P. Raud: Maastik karjaga. Kr. Raua omanduses Tallinnas.

oli kaunis suurel määral suunatud julge, temperamentse ja ilmeka poole ja mis väljendusid tema maastikuetüüdides (olgu tähendatud, et neid maalis kunstnik ainult endale — kunagi ei ole ta neid esitanud näitustel). Tundub, nagu oleks kunstnik neid julgeid, spontaanseid etüüde maalides püüdnud vabaneda kompleksidest, mis tal tekkisid igavate ja siledate portreede loomisel.

LAIKMAA.

Paul Raud ei olnud võitlejanatuur. Ta oli inimesena tagasihoidlik, endassesüvenenud, ilma kindlate poliitiliste veendumusteta ja hoidus avaliku elu lärmist kõrvale. Ehkki ta küpse loomingu aeg satub ühte meie ühiskondliku ja kultuurilise elu „Sturm und Drang'i" perioodiga, ei lasknud ta end selle aja sündmustest kuigi suurel määral kaasa haarata. Ei ole vist juhus, et ta oma töödega eesti avalikkusele esines alles kolmandal eesti kunstinäitusel (a. 1910).

Hoopis teissugune natuur on Raua kaasaeglane, kolmas eesti düsseldorflane Ants Laikmaa. Tema elu ja looming viib meid otseselt sellesse poliitilise ja kultuurilise võitluse keerisesse enne Maailmasõda, mil noor Eesti ühiskond julgelt ja organiseeritult oma rahvusliku mina olemasolu kaitseks välja hakkas astuma.

Ants Laikmaa (endise nimega Laipman) sündis a. 1866 Vigalas jõuka ja võrdlemisi haritud talumehe pojana. Ta õppis Velise vallakoolis, Haapsalu linnakoolis, siis neli aastat Pärnu gümnaasiumis ja lõpuks mõni aeg Lajuse saksa erakoolis Tallinnas. Oma keskkooliõpinguid ta siiski lõpule ei viinud. Juba kaunis varakult hakkasid noores Laikmaas tärkama kunstihuvid ja temas küpses otsus alustada okkalist kunstnikukarjääri. A. 1886, olles 20-aastane, sõidab ta Peterburi ja teeb katse pääseda sealsesse kunstide akadeemiasse. See katse ebaõnnestub — et noor Laikmaa seni polnud joonistust süstemaatiliselt harjutanud, osutusid ta võimed liiga nõrgaks. Järgmised aastad veedab Laikmaa osalt Venemaal sõjateenistuses, osalt koduõpetajana Läänemaal. Kuulda saades, et Düsseldorfis teotseb kaasmaalane professor Gebhardt, kirjutab Laikmaa viimasele oma soovist alustada tõsiseid kunstiõpinguid ja lisab kirjale juurde mõned oma joonistised, paludes teatada, kas teda võetaks Düsseldorfi akadeemiasse õpilaseks. Saanud Gebhardtilt jaatava vastuse, siirdub noor kunstijünger 1891. a. sügisel Düsseldorfi.

Rahapuudusel ei ole kunstnikul aga võimalik kohe akadeemias töötama hakata. Ta teenib endale ülalpidamist päevapiltide suurendusi valmistades ja odava hinnaga portreid maalides. Alles 1892. a. märtsikuus osutub tal võimalikuks astuda akadeemiasse, kus töötab elementaarklassis professor Lauensteini juhatusel. Heinrich Lauenstein (1835—1910) on kõrvalise tähtsusega, nüüd peaaegu täitsa unustatud kunstnik. Ta õppis Düsseldorfi akadeemias Bendemanni juhatusel ja sai juba a. 1864 akadeemia elementaarklassi õpetajaks. Lauenstein maalis peamiselt figuraalseid kompositsioone, enamikus pühapilte, milledes esineb saksa romantikute järglasena. Oma hilisemates maalides püüab ta juba ühendada natsareenlaste ja oma õpetaja Bendemanni ideaalstiili Gebhardti naturalistliku käsitusega. On raske kindlaks teha, kui suur tähtsus Lauensteinil Laikmaa kunstilise mina väljakujunemisel oli.

Akadeemias saab Laikmaa õppida pidevalt aga ainult lühikest aega. Kodused asjaolud sunnivad teda juba 1893. a. oktoobris kodumaale tagasi tulema, kus kunstnik peab veetma üle kahe viljatu aasta. 1896. a. kevadel sõidab ta uuesti Düsseldorfi, kus jätkab õpinguid, seekord eespool-mainitud Janssen'i (vt. lk. 199) juhatusel. Kuid ka nüüd ei püsi ta kaua akadeemias. Jõudnud veendumusele, et Düsseldorfi akadeemia oma vanamoelise vaimuga temale enam palju pakkuda ei suuda, lahkub kunstnik 1897. a. märtsis akadeemiast, et alustada iseseisvat teotsemist loovkunstnikuna.

Akadeemiale selja pööranud noore meistri elu ei olnud kerge. Elu ülalpidamiseks on ta sunnitud vastu võtma juhuslikke töid, milledel on kunstiga vähe ühist (päevapiltide suurendamisi jne.). Kuid pikapeale läheb kunstnikul korda leida teatud poolehoidu Düsseldorfi seltskonnas ja saada mitmesuguseid portreetellimisi. Nii veedab kunstnik Düsseldorfis kaks aas-



Joon. 200. A. Laikmaa: Tšerkessi poiss.



Joon. 201. A. Laikmaa: Prl. E. Schlaffi portree.

tat, teostades vahepeal ka ühe reisu Hollandisse ja Belgiasse. A. 1899 sügisel pöördub ta uuesti kodumaale.

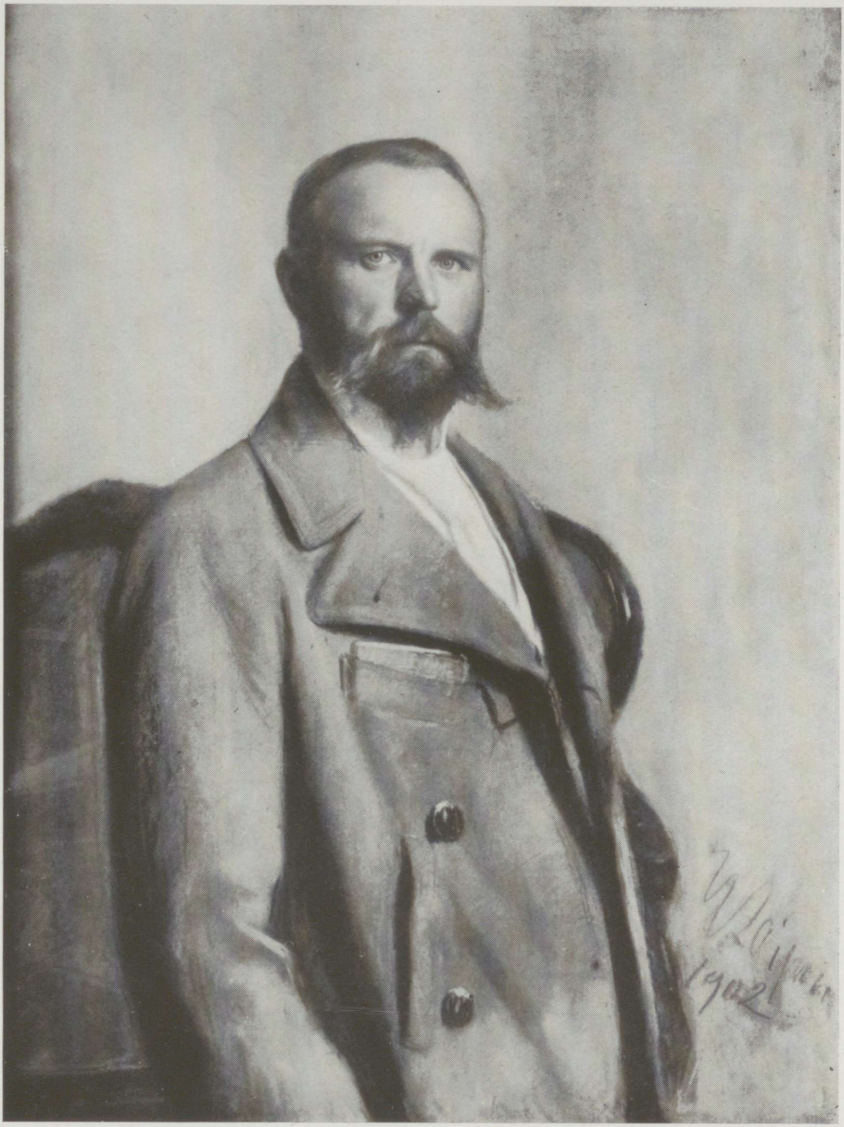
Ka kodumaal ei olnud Laikmaal tööpuudust. Esimesed tellimised saab ta Tallinna ärimehelt Rosenwaldilt, kelle ülesandel maalib a. 1899 hr. Rosenwaldi enda ja tema poja portree; viimane maal, mis kujutab väikest poissi tšerkessi riietuses, on tuntud nime all „Tšerkessi poiss" (joon. 200). Teostatud on see õlimaalitehnikas, mida Laikmaa hiljemini väga vähe harrastas — ta hilisemad tööd on valdavas enamikus pastell- või seepiajoonistised. Järgneb veel üks suurem tellimine — altaripildi maalimine Pärnu-Jaagupi kirikule. Selle teostamisele ei saa aga Laikmaa asuda, sest üks kunstniku sõber ja toetaja Düsseldorfis kutsub ta tagasi, soovides anda talle rea portreetellimisi. Täitnud need tellimised, siirdub Laikmaa Pariisi, kus peeti maailmanäitust. Pariisis veedab meister kuus nädalat ja rändab siis Šveitsi, Müncheni ja Viini kaudu uuesti kodumaale.

Esimeseks tööks siin oli Pärnu-Jaagupi kiriku altaripildi maalimine. Laikmaal oli kavatsus luua originaalmaal teemal „Tulge minu juurde", kuid tellijate soovil tuleb sellest loobuda; kunstnikule tehakse ülesandeks valmistada ainult koopia Gebhardti altarimaalist „Kristus ristil" Tallinna Toomkirikus. Nüüd tekkinud portreemaalidest on vahest huvitavaim p r l. E. S c h l a f f i p o r t r e e (joon. 201). 1901. a. kevadel korraldab kunstnik Tallinna Provintsiaalmuuseumis oma erinäituse, esitades sellel ülalmainitud Gebhardti maali koopia ja rea portreemaale, pastelle ja joonistisi.

Järgnevad kaks aastat veedab kunstnik alul oma sünnipaigas Vigalas ja ka Haapsalus, kus töötab intensiivselt. Nende aastate kestel loodud töödest väärivad erilist esiletõstmist esmajoones hoogus ja julge „Autoportree" Eesti Kunstimuuseumis a-st 1902 (tahv. LIII) ja „Lääne neiu" E. R. Muuseumis a-st 1903 (joon. 202).

1903. a. kevadel asub Laikmaa jälle Tallinna, kus üksteise järel valmib rida mitmesuguseid töid: „Koit ja Hämarik", „Kaugelt näen kodu kasvavat", „Abessiinlane", pr. S. Brumberg'i portree, „Mustlasneiud", „Mustlashetman" (tahv. LIV) jt. Kuid kunstnik ei piirdu ainult loomingulise tegevusega, vaid alustab täitsa uut üritust: ta hakkab teotsema kunstipedagoogina. 1903. a. kevadel avab ta lühiajalised joonistuskursused, mis aga varsti muudab alatiseks ateljeekooliks. Õpilasi tuli esimesel aastal kokku 20 inimest. 1903. a. lõpul korraldab Laikmaa suurema näituse, kus pannakse välja üle 200 õpilase töö, kuna meister ise esitab mõned ülalloendatud maalidest. Näitusest võtavad osa ka mõned isikud väljastpoolt, nimelt rakenduskunstnik Schaefer ja Stieglitz'i kunstikooli õpilane V. Päts (praegune haridusministri abi).

Kuid Laikmaa kavatsused on veelgi ulatuslikumad: ta tahab asutada eesti kunstiseltsi, mis peaks koondama enda ümber kõik eesti kunstnikud



A. Laikmaa: Autoportree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



A. Laikmaa: Mustlashetman. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 202. A. Laikmaa: Lääne neiu. Tartu, E. R. Muuseum.

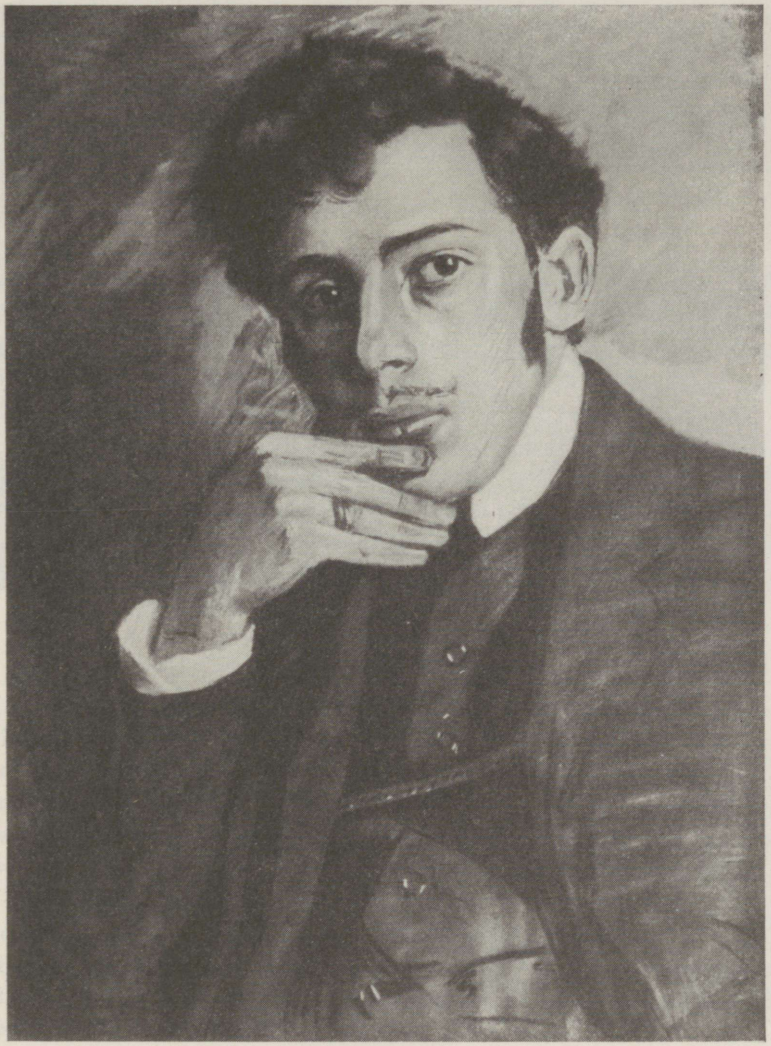
Ex bibl. univ

ja kunstiõpilased; see selts peaks endale ülesandeks seadma rahvakunsti mälestiste kogumise, kunstielu intensiivseks tegemise ning kunsti tutvustamise laiematele hulkadele näituste kaudu. 1903. a. novembris avaldab ta „Teatajas" vastavasisulise hoogsa üleskutse.

Kunstiseltsi asutamisest ei tulnud siiski kohe midagi välja, peale muu arvatavasti vist ka mõne vanema kunstniku (Weizenbergi ja Adamsoni) vastuseismise tõttu. Selts asutatakse mõni aasta hiljem — a. 1907 —, mil Laikmaa ise maapaos viibis. Mis puutub rahvakunsti esemete korjamisse, siis hakkab seda energiliselt korraldama Kristjan Raud Tartus, kelle initsiatiivil a. 1909 avatakse Tartus Eesti Rahva Muuseum.

Laikmaa kunstiline tegevus jätkus neil aastatel endise hooga ja endises vaimus. Järgnevate kolme aasta kestel loodud pastellidest vääriksid esiletõstmist esmajoones mõned portreed: Marie Under, „Vana Aitsam", Otto Herman (kõik a. 1904), dr. K. Lüüs, „Mustlaspoiss" (mõlemad a-st 1905), pr. M. Mieler, A. Schaefer (joon. 203) (mõlemad a-st 1906); viimatimainitud teost võiks lugeda meistri peateoseks tollest ajast. Kuid Laikmaa viljeleb mitte ainult portreed, vaid loob ka mõned kompositsioonid ja kompositsioonikavandid: „Kes teist on kõige suurem, olgu teie teenija", „Mina olen tulnud tuld viskama . . ." (mõlemad Piibli motiividel), „Kõu ja Pikker", „Jõua ju kaugelta", „Usk ja armastus", „Beethoveni viimne silmapilk", „Kurat", „Õpetaja" (mõlemad kirikuvastase tendentsiga), „Saarepiiga", „Seitse venda", „Koit ja Hämarik", „14. oktoober" (1905. a. revolutsiooni sündmuste motiividel). Kahjuks ei ole meil nende laadist mingit käsitust, sest kõik need teosed ühes mõningate viimisteldud portreedega ja hulga etüüdidega hävisid Tallinnas 1907. a. jõulude ajal tulikahjus. Hiljemini ei ole kunstnik enam kunagi kompositsioonimaaliga tegelnud.

Laikmaa pedagoogiline tegevus oli pidevalt ja hoogsalt kestnud 1906. a. alguseni. Revolutsiooniaastate rahutud ja verised sündmused toovad sellesse pausi. Laikmaa oli algusest saadik julgelt kaasa sammunud revolutsioonimeelsete kihtidega, kuigi mitte otseselt osa võttes revolutsiooni vägivallaaktidest ja kihutustööst. Ta satub siiski kahtluse alla ja kui 1906. a. jaanuaris kunstniku vend Bernhard Vigalas karistussalkade poolt hukatakse, pageb kunstnik Soome. Et aga tema vastu tõstetud süüdistused osutusid põhjendamatuiks, tuleb ta mõne kuu pärast (1906. a. aprillis) Tallinna tagasi ja avab uuesti oma ateljee. Kuid kunstnik saab rahulikult teotseda ainult ühe aasta. Laikmaa oli Vene II riigivolikogu valimistest osa võtnud pahempoolsete organisatsioonide valijamehena. See opositsioonilmeline volikogu saadeti aga teatavasti laiali ja ühtlasi hakati taga kiusama ka valijamehi. Laikmaa vangistatakse ja saadetakse pärast mõnenädalast vangistust maalt välja. 1907. a. kevadel lahkub kunstnik Eestist ja asub Soome, kuhu jääb kaheks ja pooleks aastaks (1909. a. sügiseni).



Joon. 203. A. Laikmaa: Hr. A. Schaeferi portree, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

Oma maapaoaja veedab Laikmaa Ida-Soomes, elades talvel Viiburis, suvel aga Viiburi läheduses maal. Tuleb tähendada, et Soomes töötas kunstnik portree alal vähem kui Eestis, arvatavasti selle tõttu, et tal kui võõral raske oli tellimisi hankida. Soomes loodud portreedest võiks mainida A. Hanko, H. Hanko, toimetaja A. Pietinen'i ja viimase abikaasa

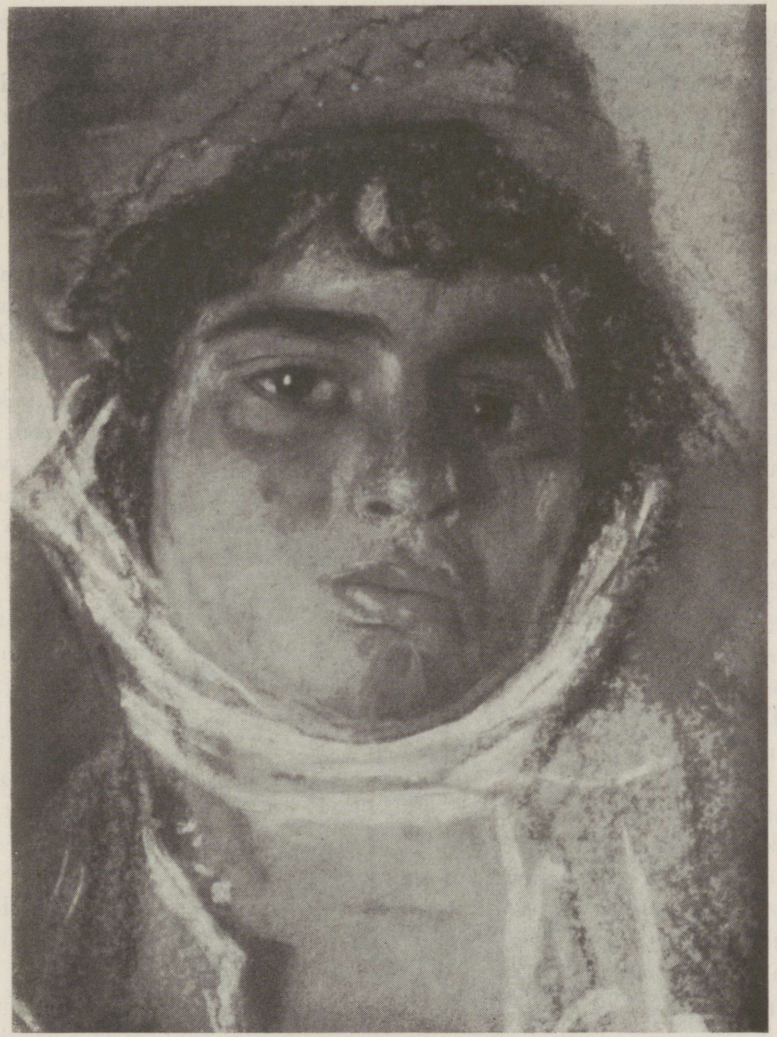


Joon. 204. A. Laikmaa: Vallinkoski.

S. Pietinen'i ning läti ajakirjaniku K. Kukurs'i portreid; nende kõrval tekib ka rida vähemviimisteldud portree-etüüde. Soomes viibimine on eriti tähtis selle poolest, et kunstnik siin esmakordselt järjekindlalt hakkas viljelema maastiku joonistamist, mis tema hilisemas produktsioonis nii suurt osa mängis; on tõenäone, et Ida-Soome looduse ilu üheks ergutavaks teguriks oli. Huvitavamad Soomes loodud maastikupiltidest on: „Talu Imatral", „Maastik Vuoksilt", „Vallinkoski" (joon. 204) jt.

1909. a. sügisel lõpeb sõjaseadus Baltimail ja Laikmaale lubatakse kodumaale tagasi tulla. Ta ei jää aga siia kauaks. Tal on tekkinud igatsus näha jälle laia maailma ja astuda kontakti Lääne-Euroopa kunstieluga. Sama aasta sügisel alustab ta teekonda, mis teda pidi viima Vahemeremaadele — Itaaliasse ja Põhja-Aafrikasse.

See välismaareis toob Laikmaa loomingu ilmesse teatud muutuse ja rikastab seda uute varjunditega. See tähistab niisiis kunstniku esimese, noorpõlveperioodi lõppu. Nagu Paul Raud, nii sattus ka Laikmaa noorpõlves Saksamaal viibides realistliku koolkonna sõiduvette ja tema esimese perioodi töis domineerib realistlik põhilaad. Mis puutub Laikmaa stiilisse, siis on see loomulikult täitsa saksapärane. Selle lähtekohaks võiks pidada Lenbach'i ja tema õpilaste ning jäljendajate (Samberger'i jt.) laadi. Lenbachi ja tema koolkonna portretistide peasihiks oli elava karakteristika,



Joon. 205. A. Laikmaa: Beduiini neiu.

loomulikkuse ja vaimukuse taotlus. Kahjuks satuti sealjuures aga tihti liialdustesse: Lenbachi portreede loomulikkus on tihti liiga toonitatud ja tundub seetõttu kunstlikuna, nende elavus tehtuna, nende vaimukus peaaegu naeruväärsena; tühise bravuuritsemisena näib meile praegu ka Lenbachi virtuooslik, skitseerivalt-vaba tehnika, mis omandatud vanade meistrite laadi imiteerimise teel. Ka Laikmaa portreedes võib paiguti konstateerida

püüdu esitada kujutatavaid isikuid „huvitavates", elavates poosides, mis kahjuks vähendab pisut tema tööde kunstilist veenvust.

Kuid juba tolleaegses produktsioonis leidub töid, mis tulevad välja selle domineeriva realistliku kontseptsiooni raamidest. Selliste teoste hulka kuulub esmajoones „Lääne neiu" (joon. 202), milles on tunda teatud, kuigi kerget dekoratiivset hõngu. Stiliseeriv, „jugendstiililine" suund, mis tol ajal oma arengu haripunktil oli, hakkas heitma varju ka meie meistri loomingule.

Välismail viibib Laikmaa üle kolme aasta. Eestist lahkudes peatub ta Varssavis, Viinis ja Budapestis, külastab Veneetsiat, Firenzet, Roomat ja Napolit ning siirdub siis Capri saarele, kuhu jääb terveks aastaks. 1911. a. alguses jätkub reis lõuna poole; kunstnik teeb ringreisu Sitsiilias ja sõidab siit Prantsuse Põhja-Aafrikasse — Tuneesiasse. Peamiseks peatuskohaks siin on Tunise linn, kust ta sooritab ekskursioone sisemaale; need viivad kunstniku Sahara kõrveni. 1912. a. on Laikmaa jälle Capril ja veedab siin veel pool aastat. Siis algab tagasisõit. Teel peatub kunstnik kolm kuud Berliinis ja jõuab kodumaale 1913. a. märtsis. Välismaal viibides saatis kunstnik „Päevalehele" huvitavaid reisukirjeldusi, mis ilmusid pealkirja all „Teelt".

Itaalias ja Tuneesias lõi Laikmaa suure hulga portreid ja maastikupilte, milledest ta terve rea oli sunnitud rahateenimise otstarbel juba välismaal ära müüma. Lõuna-Itaalias ja Tuneesias huvitasid kunstnikku rahvatüübid, keda ta fikseerib tihti äärmiselt julges ja karakteriküllases laadis. Neist mainitagu siin „Beduiini neiut" (joon. 205), „Beduiini naist", „Aišat", „Beduiini vanaeite", „Juudi preestrit", „Neegripoissi Tunisest", „Santina't"; kõige viimisteldum välismaal loodud portree-etüüdidest, siiski mitte kõige huvitavam, on „*Mia Padrona*" Eesti Kunstimuuseumis — vana itaallanna Caprilt, kunstniku perenaine.

Vahest veel huvitavamad kui need figuuripildid on välismaal loodud maastikud: „Capri maastik" (joon. 206), „Sidi Okba mošee Kairuanis", „Bagno di Tiberio Capril" jt.

Itaalias ja Tuneesias viibimise ajal hakkab Laikmaa kunstis tugevnema see dekoratiivne kallak ja stiliseerimise püüd, mida võis paiguti konstateerida juba tema varasemais töis („Lääne neius"). See ilmneb esmajoones mõningais maastikupiltides, kuna portreejoonististes ei ole seda kuigi palju märgata; selle tendentsi kujukam näide on „Capri maastik" (joon. 206) oma tugevasti toonitatud kontuuridega ja pinnalisusega. Käsikäes sellega võib tähele panna teatud koloriidi helenemist ja varjundirikkamaks muutumist; ilmsesti on tunda impressionistlikule värvikäsitusele lähenemist.

Kodumaale tagasi tulles avab Laikmaa uuesti oma ateljeekooli. Vahepeal oli aga Laikmaale tekkinud juba võistleja: nimelt oli Tallinna Eesti



Joon. 206. A. Laikmaa: Capri maastik.



Joon. 207. A. Laikmaa: E. Ilbaku portree.

Kunstiselts a. 1912 V. Pätsi algatusel asutanud joonistamise ja maalimise kursused (vt. lk. 233). Kunstielus oli tekkinud jagunemine kahte leeri. Selle olid põhjustanud osalt isiklikud vastuolud, osalt aga ka maailmavaateline lahkuminek; ühele poole olid kogunenud alalhoidlikumate voolude pooldajad, teisele modernistid — „noor-eestlased". Lahkhelid olid läinud nii tugevaks, et a. 1910 korraldati kaks võistlevat kunstinäitust: üks Tallinna Eesti Kunstiseltsi, teine „Noor-Eesti" poolt. Laikmaa oli algusest saadik töötanud koos radikaalse grupiga ja oli oma välismaalt saadetud reisukirjades tihti kaunis teravalt arvustanud vastasrinna hoiakut. Et edukalt võidelda selle vastasrinnaga, asutati nüüd uus organisatsioon — E e s t i



A. Laikmaa: A. Kitzbergi portree. Tartu Linnamuuseum.

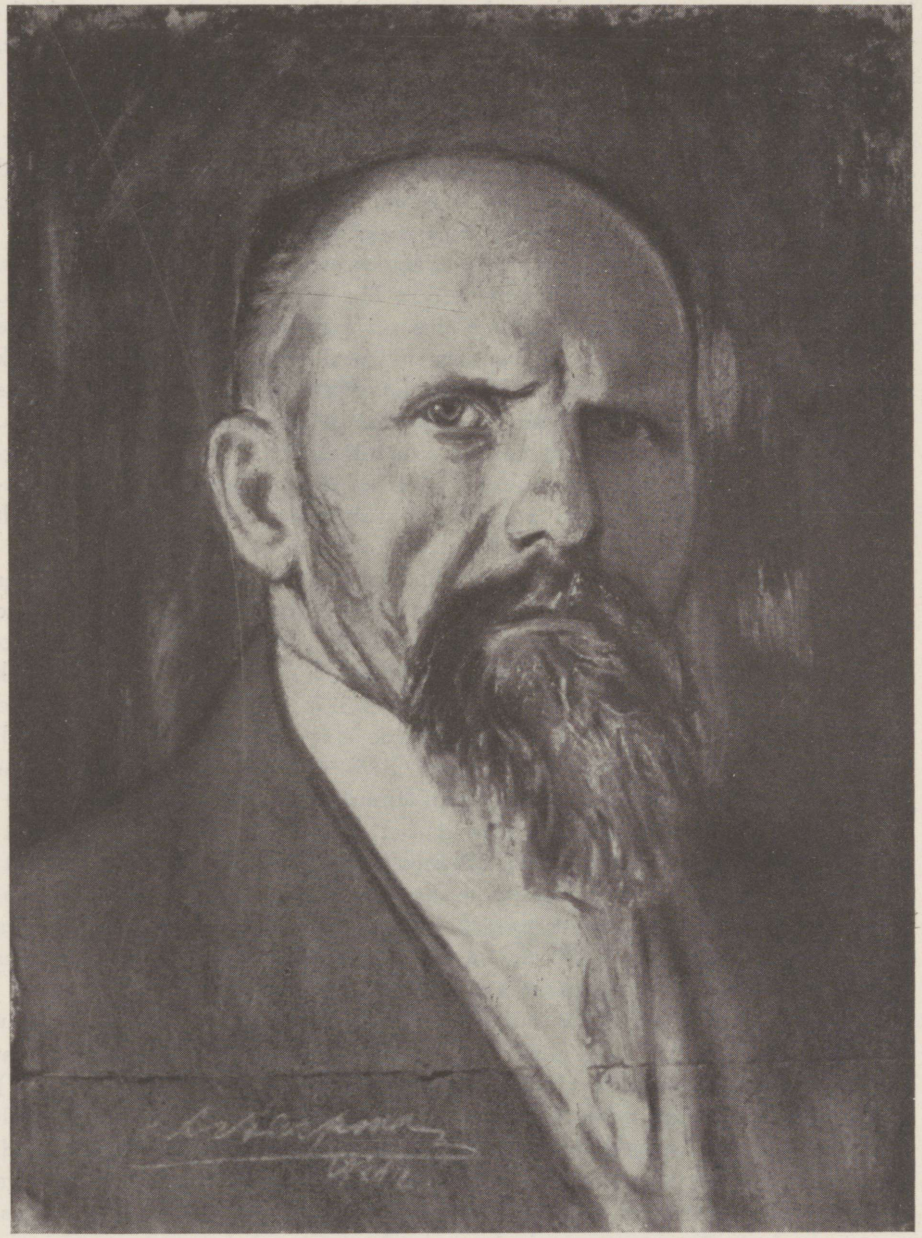
Kunstiselts, mis ühendas edumeelsemad kunstnikud eesotsas Laikmaa, Kr. Raua ja Triigiga. A. 1916 korraldas see suurema ülevaatenäituse, millel esines hulga töödega ka Laikmaa.

Mis puutub Laikmaa ateljeekooli, siis töötas see alul kasvava eduga: kui a. 1913 oli selles ainult 11 õpilast, tõusis õpilaste arv a. 1921 77-le. Siitpeale hakkab õpilaste arv kahanema, sest a. 1919 Tartus asutatud „Pallase" ühingu kool hakkas üha suuremat külgetõmbejõudu omandama. Kunstniku pedagoogiline tegevus jätkus siiski veel aastani 1932.

Laikmaa välises elukäigus ei ole edaspidi eriti silmapaistvaid sündmusi ega muutusi. Kunstnik teostab veel ainult ühe pikema reisu 1917./18. a. talvel. Tema parem õpilane Oskar Kallis oli raskesti haigustunud tiisikusse ja Laikmaa viis ta 1917. a. detsembris Krimmi ravimisele. Noor kunstnik suri aga paar päeva pärast kohalejõudmist. Matnud oma õpilase, sooritas Laikmaa teekonna Kaukaasiasse ja pöördus kodumaale tagasi 1918. a. veebruaris. Kaukaasias loob ta mõned maastikupildid. Eesti iseseisvuse algaastail oli kunstnik ehitanud endale Taeblas väikese maja, kus alul veetis suvevaheaegu; peale oma ateljeekooli sulgemist asus ta sinna alaliselt elama. A. 1929 nimetab Tartu Ülikool ta oma audoktoriks.

Kodumaale asumisele järgnevad kümmekond aastat on väga viljakas aeg kunstniku loomingus. Tolle aja portreedest on huvitavamad: Salme Laipmani portree a. 1914, väikese lapse portree „Helga" a. 1914, J. Kitzbergi (tahv. LV), hr. J. Vunni, Marie Underi, dr. Laipmani portree (kõik a-st 1915), soome näitlejanna H. Rantanen'i ja J. Mändmetsa portreed (mõlemad a-st 1916), pr. J. Saare portree a-st 1918, hr. A. Saare, prl. D. Hakkeri ja Ella Ilbaku portree (joon. 207) (kõik a-st 1919), professor J. Mark'i portree ja autoportree (mõlemad a-st 1920) (joon. 208), „Selma" ja „Autoportree" (mõlemad a-st 1922), pr. M. Raamoti portree a-st 1923 jt. Ka nüüd ei ole kunstniku produktsioon stiililt täitsa ühtlane. Tööde kõrval, mis teostatud realistlikus laadis, nagu näiteks „Autoportree" a-st 1920, annab ta pastelle, mis oma heleda varjundirikkusega lähenevad puhtimpressionistlikule käsitusele (J. Kitzbergi portree); mõnes töös ilmneb üsna tugev dekoratiivne kallak.

Arvukalt loob kunstnik nüüd ka maastikupilte; just sellel kunstniku keskperioodil tekivad tema paremad eesti peisaažid: „Talvemaastik" a-st 1919, „Maastik kuusega", „Vana talu Läänemaal" a-st 1920 (joon. 209) jt. Paratamatult tekib soov võrrelda Laikmaa maastikke Paul Raua etüüdidega. Laikmaa teosed on kahtlemata artistlikumad, virtuooslikumad, kunstiliselt vormilt ümmaramad kui Raua „lohakad" etüüdid. Nad on aga sealjuures pinnalisemad ja dekoratiivsemad, neis puuduvad hingestatus, paatos ja kosmiline tunne, mis hoovavad vastu mõningatest parematest Raua maastikukujutistest. Siiski kuuluvad ka Laikmaa maastikupastellid meie peisaažikunsti paremiku hulka; vanade talumajade võrratut maalili-



Joon. 208. A. Laikmaa: Autoportree.



Joon. 209. A. Laikmaa: Vana talu Läänemaal.

sust ja romantikat on Laikmaa osanud jäädvustada veenvalt-kunstipärases ja küpses vormikõnes.

Vaatamata kõrgele vanadusele on Laikmaa oma loomingulist tegevust jätkanud tänapäevani. Tema viimase perioodi õnnestunumad teosed näivad olevat „Autoportree" a-st 1925 (E. R. Muuseumis), „Neiu pearätikuga" a-st 1929, „Vigala noorik" a-st 1934 (joon. 210), „Linnamäe Lemmi" a-st 1937 (joon. 211), pr. Eenpalu portree, pr. R. Lüüsi portree (mõlemad a-st 1938). Neis hilisema aja töis on tunda püüdu lahti öelda impressionistlikust heledavärvilisusest ühenduses rangema, kinnise vormitaotlusega.

Heites ülevaatlikku pilku Laikmaa 40 aasta kestel tekkinud produktsioonile võib konstateerida, et see pole eriti sügav ega ka eriti probleemi-



Joon. 210. A. Laikmaa: Vigala noorik.



Joon. 211. A. Laikmaa: Linnamäe Lemmi.

rikas, samuti ka mitte väga originaalne. Ometigi on see teatud mõttes üsna täiuslik ja omab meie lühikeses kunstiarengus aukohta. Selles peegelduvad väga meeldival kujul kunstniku sügav loodusearmastus, tema julge temperament ja siiras, naiivne elurõõm.

Nagu juba toonitatud, ei piirdu aga Laikmaa tähtsus meie kunstis ainult tema kunstilise tegevusega: niisama tunnustusväärne on tema osa kunstipedagoogina. Laikmaa ateljeest on läbi käinud sadu õpilasi. Enamik neist on jäänud asjaarmastajateks, kuid väga suur on ka nende arv, kes täielikult kunstile pühendusid ja meie kunsti rikastasid suurte väärtustega. Laikmaa ateljees on algõpetust saanud P. Burman, J. Greenberg, O. Kallis, O. Krusten, L. Oskar, A. Tassa, N. Triik, A. Uurits, J. Võerahansu, R. Wunderlich, N. Kull, E. Brinkmann, H. Halliste, A. Miikmaa, A. Akberg, M. Laarman — et nimetada ainult mõningaid tuntumaid nimesid.

Püsivat mõju oma õpilaste arengule Laikmaa ei ole igatahes avaldanud. Ainuke kunstnik, keda võiks lugeda otseselt Laikmaa koolkonda kuuluvaks, on E. Brinkmann. Laikmaalt omandatud kunstikäsitus annab end mõnevõrra tunda võib-olla ka A. Miikmaa töödes.

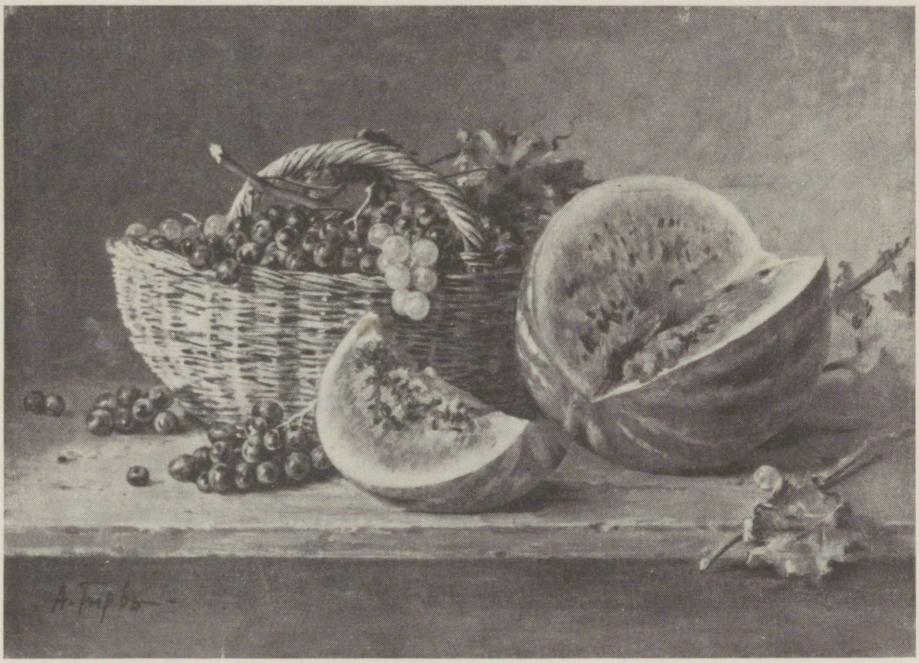
TEISI REALISTLIKU KOOLKONNA MEISTREID.

Realistlikke tendentse esindavad eesti kunstis veel mõned teisejärgulise tähtsusega kunstnikud, kes vastandina Grenzsteinile, Paul Rauale ja Laikmaale on vene koolitusega; need meistrid on Kuusik, Sepp ja Hirv.

Hans Kuusik (sünd. 1872) õppis Peterburis Stieglitzi kunstikoolis; see kool, kus lühemat või pikemat aega õppis hulk eesti kunstnikke, valmistas ette joonistuseõpetajaid ja rakenduskunstnikke. Peale kooli lõpetamist a. 1902 teotses Kuusik selles klaasimaali-töökoja õpetajana kuni a-ni 1913. A-il 1918—1920 toimis ta Peterburis Eesti töörahva ülikooli õpetajana, a-st 1920 Tallinnas Riigi Kunsttööstuskooli õpetajana ja on a-st 1938 Kõrgema Kunstikooli direktor. Kuusik on loonud Venemaal mitmesuguseid klaasimaale (Vladimiri katedraalis Peterburis, Peeter Pauli kirikus sealsamas jm.). Eesti näitustel on ta esinenud akvarellmaalidega.

Paul Sepp (sünd. 1874) omandas kunstilise hariduse a-il 1897—1904 Peterburi akadeemias Repini juhatusel. A-st 1917 teotseb ta joonistuseõpetajana Tallinnas. Sepa produktsioonist, milles on esindatud portreed, žanripildid ja maastikud, väärivad esiletõstmist viimased.

Alfred Hirv'e kohta puuduvad täpsemad elulooIised andmed. Ainuke kirjalik allikas selle meistri kohta on üks Kultuuriloolises Arhiivis säiliv kiri, mille Peterburi linnapea on saatnud 18. märtsil 1895 Kölerile. Selles kirjas teatab linnapea, et tema juurde olevat tulnud üks Võru maa-



Joon. 212. A. Hirv: Natüürmort. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

konnast Urvaste kihelkonnast pärinev eesti talupoiss oma emaga ja olevat näidanud oma joonistisi, väljendades kirglikku soovi õppida maalikunsti. Linnapea palub Kölerit tutvuda Hirve töödega ja kui selgub, et tal on annet, siis teatada, mis oleks võimalik poisi heaks teha. Asja edaspidine käik ei ole kahjuks teada. See kiri laseb oletada, et Hirv on sündinud umbes a. 1880. Kunstilise oskuse olevat Hirv omandanud osalt iseõppimise teel, osalt saades juhatust J. Klever'ilt. Hiljemini olevat ta olnud Peterburi Keiserliku Kunstnikkude Seltsi liige. Ta suri Peterburis tiisikusse a. 1918.

Hirve töödest säilib Eestis üks võrdlemisi hoolikalt maalitud natüürmort (joon. 212) (Eesti Kunstimuuseumis) ja üks meheportree Eesti Rahva Muuseumis; viimane teos, mis oma laadilt läheneb Paul Raua portreedele, näitab kunstniku võimeid väga heas valguses. Ülesvõtete järgi on tuntud veel teisi Hirve töid, nimelt natüürmorte, millede maalimine oli nähtavasti kunstniku lemmikala.

IV PEATÜKK.

„NOOR-EESTI“ AJAJÄRK EESTI KUNSTIS.

Ajajärku, mis haarab umbes käesoleva sajandi kaks esimest aastakümmet ja mida kirjandusajaloos tuntakse „Noor-Eesti“ ajajärguna, võiks ka meie kunsti arenguloos nimetada sama nimega. Kui seda ajajärku tahetaks tähistada aastaarvudega, siis võiks valida algusaastaks 1903 (mil Laikmaa Tallinnas oma ateljeekooli asutas) ja lõppaastaks 1919 (mil korraldati suurem eesti kunsti ülevaatenäitus). Nagu kirjanduse alal, on see ka kunstis murranguaeg, mida iseloomustavad loobumine senivalitsenud realistlikust maailmavaatest ja püüd tihedasse kontakti astuda Lääne-Euroopa moodsa kunstiga. Me toonitasime juba (vt. lk. 59), et seda aega võib vaadelda meie rahvusliku kunsti tekkimise ajana. Seni oli Eesti andnud vaid üksikuid kunstnikke, kes teotsesid väljaspool kodumaa piire ja kes kohaliku kunstielu arendamisel ei mänginud kuigi suurt osa. „Noor-Eesti“ ajal kerkib esile arvukas hulk noori meistreid, kes, tõsi küll, vähemalt oma õppeaastate kestel samuti enamikus kaua aega teotsevad väljaspool kodumaad, kuid kes siiski säilitavad tiheda kontakti kodumaaga ja hakkavad töötama järjekindlalt kodumaise kunstikultuuri süvendamise ning kunsti populariseerimise alal.

Meenutagem kõigepealt tolle aja üritusi, mis väliseltki tähistavad meie kunstielu intensiivsemaks muutumist. Esmajoones tuleks mainida k u n s t i n ä i t u s i. Juba enne „Noor-Eesti“ aega oli meil korraldatud väiksemaid kunstinäitusi mitte üksnes sakslaste, vaid ka eesti kunstnikkude poolt (Weizenbergi näitused), kuid need olid juhuslikud ja nende kandepinnaks oli saksa seltskond. Esimene eesti kunsti arengu seisukohalt juba ulatuslikuma tähendusega näitus on Laikmaa ja tema õpilaste näitus a. 1903 (vt. lk. 216). A. 1906 korraldatakse Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi näituse kunsti ja kunstkäsitöö osakonnana esimene eesti kunsti üldnäitus Tartus, kus oli

esindatud enamik meie vanemaid kunstnikke (Köler, Maibach, Weizenberg, Adamson), aga ka rida nooremaid (Laikmaa, H. Kuusik, Hindrey, R. Lepik, G. Mootse); puudusid mõlemad Rauad. A. 1909 toimus Tartus „Noor-Eesti" initsiatiivil teine eesti kunstinäitus, kus domineerisid juba „Noor-Eesti" generatsiooni meistrid. Järgmisel aastal (1910) korraldab Tallinna Eesti Kunstiselts kolmanda näituse, mis oli kavatsetud teatud mõttes opositsioonilise manifestatsioonina alalhoidlikumate kunstnikkude poolt „Noor-Eesti" grupi vastu, millest aga võttis osa ka noor-eestlasi (J. Koort) ja teisi uuendusliku kallakuga algajaid kunstnikke (Jansen, Aren). Vahetult sellele järgneb 1910. a. lõpul neljas, noor-eestlaste poolt korraldatud näitus Tartus, Tallinnas, Pärnus ja Valgas, mille huvipunkti moodustasid „Noor-Eesti" juhtivate meistrite (Mäe, Triigi, Koorti) väljapanekud. Siitpeale saab näituste korraldamine tavaliseks asjaks; neid järgneb üksteisele eriti arvukalt Maailmasõja viimaste aastate ja revolutsiooniaja kestel; ülevaatenäitustega seltsivad mõned erinäitused.

A. 1903 oli Laikmaa üles tõstnud eesti k u n s t i s e l t s i asutamise mõtte; see teostub a. 1907. On väga märkimisväärne, et kohe iseseisva kunstielu tärkamisega Eestis tekib ka lõhe kahe suuna — alalhoidliku ja edumeelse — vahel, mis, nagu mainitud (vt. lk. 62), iseloomustab kogu Euroopa kunsti arengut, alates romantismi ajaga. Eesti kunstiseltsi (selle ametlik nimetus oli „Tallinna Eesti Kunstiselts") ümber koondub peamiselt alalhoidlikke kunstnikke, kes on mõnevõrra vastuolus „Noor-Eesti" poolt esindatud modernistliku suunaga. Muide tuleb tähendada, et see vastuolu oli tingitud teatud määral vist ka isiklikest asjaoludest.

„Noor-Eesti" ajastul tekivad ka esimesed e e s t i k u n s t i k o o l i d. Need ei ole küll mitte esimesed kunstikoolid E e s t i s. Tartu ülikooli juures fungeeris a-il 1803—1891 joonistusasutis ja ka mõned balti kunstnikud (näit. R. v. z. Mühlen) olid oma ateljeedes jaganud juba varemini kunstiõpetust. Need kõik olid aga sakslaste ettevõtted ja puudutasid eestlust ainult kaudselt. Esimeseks eesti kunstikooliks tuleb ikkagi pidada Laikmaa ateljeekooli Tallinnas (vt. lk. 216), millega seltsis paralleelne asutis Tartus — Kr. Raua stuudio. A. 1912 tekib nende vabaateljeede kõrval ka esimene kindlailmeline ja ametliku iseloomuga asutis — Tallinna Eesti Kunstiseltsi poolt rajatud joonistamis- ja maalimiskursused, mis a. 1914 muudetakse linna kunsttööstuskooliks; nende asutajaks ja kauaaegseks juhatajaks oli V. Päts.

Eesti kunsti v ä l i s o r i e n t a t s i o o n i s hakkab kõnesoleval ajajärgul üha suurenevat tähtsust omandama p r a n t s u s e mõju. Oma õpinguid alustavad „Noor-Eesti" ajastu kunstnikud küll tavaliselt Venemaal (Peterburis), kuid ainult vähesed viivad need siin ka lõpule. Väga paljud (ja nende hulgas just paremad) jõud siirduvad hiljemini välismaale, esmajoones Pariisi. Juhtivatest meistritest on täielikud „pariislased" Mägi ja

Koort; ka Triik veedab Prantsusmaal mõne aja, kuid elab rea aastaid ka Saksamaal, mis Prantsusmaa kõrval ikka veel teatavat külgetõmbejõudu omab. Huvitava asjaoluna märgitagu noor-eestlaste suurt armastust Soome ja Skandinaavia (Norra) vastu; rida meie kunstnikke külastab neid maid, mõned veedavad siin koguni aastaid.

Milline oli „Noor-Eesti" ajastu kunsti ilme stiiliarengu seisukohalt vaadatuna? Lihtsustades ja üldsustades võiks selles eraldada kolme elementi: impressionism, sünteetiline, stiliseeriv suund („jugendstiil") ja sümbolism ning uusromantika.

Impressionism, mis kunsti peaülesandeks pidas valguse- ja atmosfäärielamuste kujutamist ja mis lõpu tegi senisele minevikukunsti imiteerimisele, tärkas Prantsusmaal pärast a. 1870. Sajandi lõpuks levis see peaaegu ülemaailmaliselt ja hakkas pärast a. 1900 juba ametlikkugi tunnustust leidma. Oma suurel levikul omandab see eri maades eri ilme.

Väga suure tähtsusega oli tolle aja kunstis stiliseeriv vool. XIX saj. lõpul oli kunstkäsitöö ja raamatukaunistuse alal valitsema pääsenud maitsesuund, mida Saksamaal nimetatakse jugendstiiliks, Prantsusmaal *l'art nouveau*, ja mille idusid tuleb otsida inglise hilisprerafaeliitide kunstis. Seda stiili iseloomustavad rikkaliku ja väga mitmekesise, kuid alati stiliseeritud taimemotiivistiku rakendamine ja eriline kapriisselt lainetav, ümmar joontekäsitlus; minevikustiilide imiteerimisele teeb jugendstiil lõpu. See stiil valitses umbes Maailmasõjani (1914). Saksamaal sai see stiil populaarseks a. 1896 asutatud ajakirja „Jugend" illustratsioonide kaudu ja selle järgi hakatigi seda nimetama jugendstiiliks. Kuid ka maalikunstis hakkas umbes a. 1890 paralleelselt impressionismiga esile kerkima suund, mida iseloomustavad stiliseeriv tendents, püüd sünteetilise joonekäsitluse poole ja tugev kontuuride toonitamine. Nii võib ka maalikunstis tingimisi kõnelda jugendstiilist. Seda suunda võib vaadelda osalt reaktsioonina impressionismi laialivalguvale, ebamäärasele nüansilisusele, kuigi see värvikäsitluse suhtes tihti on otseselt sõltuv impressionismist. Oma hilisemal arenguastmel sulab see mõnikord märkamatult ühte ekspressionismiga. Prantsusmaal leidub selle algelemente juba Puvis de Chavannes'i loomingus, hiljemini omandab see täiuslikuma väljenduse Maurice Denis' töis. Hoogsalt levib see stiliseeriv, kontuure toonitav laad ka teistes maades. Jugendstiili avaldusena seesuguses laiemas mõttes võib vaadelda Hodleri varasemat loomingut, samuti Gallén-Kallela „Kalevala" tsüklit ja Munthe arhaiseerivaid joonistisi — et nimetada ainult mõningaid näiteid.

Kolmas tähtis komponent on uusromantika ja sümbolism, mis tihti esinevad just käsikäes stiliseeriva vormikäsitlusega. Ka see on vaadeldav õieti reaktsioonina impressionismile, mis oma naiivse, siira ja elurõõmsa loodusekäsitusega on ju täiesti vaba igasugusest müstitsismist.

Olgu lõpuks tähendatud, et ka realistlikud taotlused ei ole sel perioodil sootuks kadunud; tihti esinevad nad küll käsikäes impressionistliku laadiga. Teisest küljest hakkavad selle perioodi lõpul vähesel määral ilmnema juba ka ekspressionismi mõjud.

„Noor-Eesti" ajastu meistritena vaadeldakse käesolevas käsitluses seda generatsiooni, kes on sündinud umbes a-il 1880—1890. Vanematest meistritest kuulub sellesse perioodi osaliselt Kristjan Raud. Keskse tähtsusega kunstnikud vaadeldaval ajajärgul on maalijad Mägi ja Triik ning skulptor Koort, kelledega seltsib loovkunstnikuna neist veidi hiljem esilekerkinud Jansen. Nende ümber grupeerub rida väiksema tähtsusega jõude, nagu Nyman, P. Burman, Aren, Uurits, Promet, Kallis, Obermann jt. Enamik neist kunstnikest on teotsenud meie päevini ja nende küps looming on tihti tekkinud alles Eesti iseseisvuse ajal. Kuid peaaegu kõigi nende meistrite stiil ja kunstiline maailmavaade on välja kujunenud „Noor-Eesti" ajastul, nad esindavad selle ajastu maitsesuunda, tehes igatahes hiljemini paiguti kaasa mitmeidki võnkumisi valitsevate voolude vaimus.

„Noor-Eesti" perioodi meistreid suundade või voolude järgi grupeerida on raske, sest nende kõigi kunstiline ilme on võrdlemisi muutlik ja pealegi puudub praegu veel sääraseks grupeerimiseks vajalik ajaline distants. Üldiselt võiks vahest tähendada, et puhtimpressionistlikku laadi on Eestis vähe viljeldud. Hoopis tugevamad on olnud jugendstiil ja dekoratiivse kallakuga suund, nagu seda esindab kõige markantsemalt Triik.

KRISTJAN RAUD.

Esimeseks noor-eestlaseks võib tingimisi pidada Kristjan Rauda. Kristjan Raud kuulub küll aastatelt ühte sugupõlve realistide-düsseldorflastega — Grenzsteiniga, oma venna Pauliga ja Laikmaaga, kuid tema tegevus ja kunstiideaalid ühendavad teda kaunis tihedalt temast tunduvalt nooremate „Noor-Eesti" meistritega. Märkimisväärne on siiski, et oma küpsemad ja täiuslikumad tööd loob Kristjan Raud alles Eesti iseseisvuse ajal, 1930. a. järel.

Kristjan Raud sündis a. 1865 Paul Raua kaksikvennana. Tema lapsepõlve ja varasemad õpingute aastad arenevad paralleelselt venna omadega 18. eluaastani. Siis hargneb vendade senine ühine elurada, ehkki mõlemad pühenduvad kunstile. Kuna Paul reaalkoolis oma õpingud lõpule viib, astub Kristjan juba a. 1883 reaalkoolist välja ja läheb üle saksa õpetajateseminari, kus juba enne teda oli õppinud rida tuntud eesti tegelasi (Kunder, Kallas, Pärn). Õpetajatest sobib Raud kõige paremini dr. Duhmbergiga, kes viib kunstihuvilised kaksikvennad professor Teichmülleri majja (vt. lk. 198). Hiljemini tutvub Raud R. von zur Mühleniga (vt. lk. 57 ja 190)



Joon. 213. Kr. Raud: Küünlavalgusel.

ja kontakt viimasega on tema kunstihuvi ja maitse arenemisel vist kaunis suure tähtsusega olnud. Pärast seminari lõpetamist jääb Raud Tartusse teotsema kooliõpetajana. A. 1892 asub ta Peterburi, kus saab kodukasvataja koha.

Juba keskkoolis käies ja Tartus õpetajana teotsedes harrastas Raud innukalt joonistamist, tehes seda omapead ja ilma juhatuseta. Neid tema noorpõlve joonistisi on säilinud kaunis palju; osa neist avaldas kunstnik hiljemini ajakirjas „Linda". Nende joonististe süžeed on peaaegu eranditult laenatud kunstniku otsesest ümbrusest — neis näeb eesti talupojatüüpe, stseene rahvaelust jne. Siia kuuluvad: „Turule", „Kui kartulid küpsevad", „Seenetalu elanikud", „Jutluse ajal", „Kui inimesed kord kokku saavad", „Hambutu". Need on teostatud naiivse ja siira realismi vaimus, on aga

sealjuures siiski üsna elulised ja osutavad kaunis suurt tähelepanuvõimet. Nende laad on ilmsesti inspireeritud tolle aja saksa perekonnalehtede illustratsioonide stiilist; mõnes neist (näiteks „Kui inimesed kord kokku saavad") on märgata O. Hoffmanni laadi imiteerimise püüet.

Peterburis astub Raud kontakti Köleriga, kes nooresse kunstijüngrisse väga heatahtlikult suhtub. Köleri kaudu tutvub ta Zichy'ga (vt. lk. 79), kelle juhatusel töötab mõni aeg. A. 1893 õnnestub tal pääseda akadeemiasse, mille õpilaseks ta jääb neljaks aastaks. Ta on võrdlemisi tihedas läbikäimises läti kunstnikkudega — varasurnud Romāns'iga, Balodis'ega, Purvītis'ega ja Rozentāls'iga.

Vene akadeemias valitses tol ajal realistlik suund; tooniandev meister oli Repin. Ka Raua looming areneb Peterburis realismi raamides. Enamik tolle aja töid on söejoonistised, millega seltsivad mõned üksikud väikesed õlimaalid. Ka nende ainestik on suuremalt jaolt kodumaine. Peterburi aja söejoonististest väärivad esiletõstmist „Küünlavalgusel" (joon. 213), „Kardsepad" (joon. 214), „Matus", „Kunstnik", „Ketraja", „Üksinda", „Kartulivõtt", portreejoonistis (joon. 215) jt. Raua söejoonistised on teostatud skitseerivas, maalilises laadis, nagu seda harrastas just realistlik koolkond; maaliteoseid iseloomustavad tume koloriit ja heletumeduse efektide taotlus. Raua kunst noil Peterburi aastail osutab kokkupuutepunkte ja sugulust vene realistliku koolkonna meistrite loominguga, mis on ju ka täiesti arusaadav. Huvitav on aga, et neis kajastub mõnevõrra ka Lääne-Euroopa kunsti eeskujusid; need meenutavad kaudselt natuke tol ajal kaunis populaarse „vaestemaali" meistrite, esmajoones vahest J. Israëls'i laadi.

Juba neis töis on paiguti märgata jooni, mida kunstnik hiljemini järjekindlalt välja arendama hakkab; ilmsed on neis lihtsustamise, üldsustamise, redutseerimise püüd, nurgelikkuse ja ekspressiivsuse taotlus, raskemeelsus ja mahasurutud traagika. Ka sümbolistlikud taotlused ei ole võõrad kunstnikule, nagu sellest tunnistab „Mees ja surm" (joon. 216).

Elamine Peterburis ja õpingud Vene akadeemias ei suutnud kunstnikule nähtavasti täit rahuldust pakkuda. Raud oli Eestis üles kasvanud saksa kultuuri õhkkonnas ja vene vaim jäi talle võõraks. Ta igatseb pääseda Saksamaale, kus olid õppinud või õppimas tema kaasaegsed eesti kunstnikud. Tänu tutvustele balti-saksa ringkondades õnnestub tal saada toetust parun Meyendorffilt ja a. 1898 sõidabki kunstnik Saksamaale. Sihtkohaks on Rauale Düsseldorf, mille akadeemiast talle palju head oli jutustanud vend Paul ja kus olid ees kaasmaalased Grenzstein ja Laikmaa. Düsseldorf valmistab aga kunstnikule suure pettumuse ja ta jääb siia ainult kuueks kuuks: Düsseldorfis valitsev gebhardtlik realism vastas niisama vähe Raua aspiratsioonidele kui Peterburi akadeemia repinlik realism. Düsseldorfist lahkudes tuleb Raud lühemaks ajaks kodumaale ja siirdub siis tagasi Saksamaale, seekord aga Müncheni (a. 1899).



Joon. 214. Kr. Raud: Kardsepad.



Joon. 215. Kr. Raud: Joonistis.



Joon. 216. Kr. Raud: Mees ja surm.

Münchenis veedab Raud üle kolme aasta (a-ni 1903). Alul töötab ta mõne aja Azbé kunstikoolis. Anton Azbé (1859—1905), rahvuselt slovakk, on loovkunstnikuna tähtsusetu, kuid ta oli omandanud suure populaarsuse pedagoogina ja tal oli väga palju õpilasi, nende hulgas suur hulk välismaalasi, keda veetlesid peale muu ka Azbé boheemlik esinemine ja sõbralik ning vabameelne suhtumine noortesse kunstijüngritesse. Azbé kool teotses edasi ka pärast asutaja surma teiste meistrite juhatusel. Siin on peale Raua õppinud rida teisi eesti kunstnikke: Hindrey, Starkopf, Greenberg, Vabbe jt. Hiljemini töötab Raud ka Müncheni akadeemias W. von Diez'i maaliklassis ja süveneb innukalt graafiliste tehnikate saladustesse P. Halm'i juhatusel.

Münchenis veedetud aastad on väga suure tähtsusega Raua kunstilise isiksuse arengus. Oma õpetajatele, kes kõik olid võrdlemisi vanameelsed ja konservatiivsed, ei võlgne ta vist küll mitte väga palju. Hoopis olulisem oli kontakt tolle aja tähtsamate meistrite loominguga kunstinäituste kaudu. München oli tol ajal juhtivaim, erksaima kunstieluga ja ühtlasi kõige „modernsem" kunstilinn Saksamaal; just siin asutati esimene moodsate voolude pooldajate ühing „Sezession" a. 1892, mis koondas enda ümber vabaõhumaali, impressionismi ja jugendstiili viljelejad. Meistrid, kes Rauda kõige rohkem huvitasid, olid sakslastest Thoma, Böcklin, Liebermann ja Stuck, mittesakslastest Millet ja Munch. Tänu nende ja teiste meistrite eeskujude tundmaõppimisele vabaneb Raud tema hingelaadile võõra realismi kammitsatest ja suunab oma otsingud uusromantika ja sümbolismi poole, milledest ta hiljemini välja arendab omapärase, arhaiseeriva ja ekspressionistliku vormikõne.

Olles rahapuudusel sunnitud Münchenist lahkuma, asub kunstnik kodumaale, peatudes alul Rakveres. Kuid elu selles tillukeses ja unises provintsilinnakeses ei rahulda kunstnikku ja a. 1904 asub ta Tartu, kuhu jääb 10 aastaks. Nüüd algab kunstniku elus ligi 20 aastat kestev ajajärk, mil ta loovkunstnikuna kuigi palju ei saa tegelda, sest muud ülesanded röövivad suurema osa tema ajast. Esmajoones tuleks siin mainida tema kunstipedagoogilist tegevust. Nagu Laikmaa Tallinnas, nii avab Raud Tartus ateljeekooli, kuhu koondus rida hiljemini teatud nime omandanud kunstnikke: J. Einsild, V. Kangro-Pool, Ed. Taska, Grünberg jt. Veel tähtsam on aga tema tegevus vanavara korjamise organiseerimise alal. Seda mõtet oli algatanud juba Laikmaa, kes ise midagi ei saanud ära teha. Raud tegi sellest aga oma südameasja ja pühendas sellele suure osa oma energiast. Juba a. 1904 avaldab ta ajakirjas „Linda" artikli „Kunst Eesti käsitöös", milles juhib tähelepanu eesti rahvakunsti ilule ja omapärale. Sellele järgneb rida teisi kirjutisi ja üleskutseid ajalehtedes ning ajakirjades. Vanavara korjamine areneb kaunis edukalt ja juba a. 1909 võidakse asutada Eesti Rahva Muuseum.



Joon. 217. Kr. Raud: Fuuriad.

Hoogus tegevus Tartus jätkub a-ni 1913, mil Raud asub Tallinna. Kuid ka siin ei saa ta pühenduda ainuüksi loomingule. Nimelt oli Tallinnas tekkinud Eesti Rahva Muuseumi osakond ja paratamatult oli Raud sunnitud ka siin rakendama oma kogemusi, et asutise tegevusele õiget suunda anda. Iseseisvuse saabudes laieneb kunstniku tegevusala — ta kutsutakse Haridusministeeriumi kunsti- ja muinsusasjade korraldajaks. Alles a. 1924 vabaneb kunstnik organisatoorsest tegevusest. Ta jääb alul veel teotsema joonistuseõpetajana, mõni aasta hiljem tõmbub aga kõigist kõrvalametitest tagasi, et pühenduda — lõpuks ometigi! — täitsa kunstilisele tegevusele.

20 aasta kestel oli kunstnik oma parema jõu rakendanud suure rahvusliku ürituse teenistusse; kunstiga sai ta tegelda ainult vähe ja katkendlikult. Päris seisakust ei saa siiski kõnelda; kuigi Raud ei saa palju teostada, siis on see aeg ometi tähtis kui kunstniku veendumuste, maailmavaate ja maitsesuuna lõpliku kristalliseerumise aeg.

Nagu mainitud, toimub kunstniku maailmavaates Saksamaal viibimise ajal muutus — ta pöörab selja noorpõlve realistlikule käsitusele. Töödes, mis loodud Saksamaal ja esimeste kodumaal veedetud aastate kestel, tuleb kaunis tugevalt esile sümbolistlik kallak. Need osutavad teatud sugulust



Joon. 218. Kr. Raud: Lootus.

saksa uusromantikute, näiteks Stuck'i ja Klinger'i kunstiga. Mainida võiks sellelaadilistest töödest „Fuuriaid" (joon. 217), „Lootust" (joon. 218), „Tähtede all" (mõlemad tsüklist „Inimene ja öö"), „Surmalaulu" jt. Need on enamikus söejoonistised; see jääb ka edaspidi kunstniku eelistatavamaks materjaliks — ainult erandlikult viljeleb kunstnik hiljemini ka maali (temperatehnikas).

Tartus elades hakkab kunstnik orienteeruma rahvusromantika suunas ja tema stiil hakkab omandama seda arhaiseerivat, nurgelist ja ekspressiivset ilmet, mis on Raua kunsti eritunnuseks. Vanavara kogumise organiseerimisel oli kunstnik sattunud otsesesse ja tihedasse kontakti meie rahva põlise kunstivaimu avaldustega. Teda hakkavad ühtlasi ikka rohkem paeluma Eesti muinasmaailm, Kalevipoja lood ja rahvaluule motiivistik. Nendest kahest allikast hakkab ta ammutama inspiratsiooni oma loomingule.

Esmakordselt katsus Raud rakendada rahvakunsti sugemeid Juhan Liivi „Luuletuste" kaunistamisel (a. 1909); need kaunistised on puht-



Joon. 219. Kr. Raud: Sõda sortsidega.

ornamentaalset laadi. Hiljemini tekib aga hulk figuraalseid kompositsioone kas „Kalevipoja" või teiste rahvalaulude ja muinasjuttude ainetel. Juba Tartu ajast pärinevad joonistised: „Kalevite vaim", „Kalevipoeg ema otsimas", „Sõjasõnum", „Eesti tark" jt. Tallinna ajastul järgnevad „Tont lakas", „Sarvikud", „Nõid", „Sorts", „Iru memm", „Lesknaiste kivi", „Kratt", „Õisu järve lend", „Emu järve lend", „Leinav Linda", „Linda röövimine", „Sõda sortsidega" (joon. 219), „Soome tuuslari sõdalased", „Sõit maailma otsa" (joon. 220), „Muinasväravad", „Kalevipoeg kosjas", millest on mitu varianti, üks neist ka temperatehnikas (joon. 221), „Kalevipoeg ja Vanapagan", „Kroonimine", „Soome sepa sajatamine", „Linnuse rajamine" jt.

Juba enne Maailmasõda oli tärganud mõte anda välja „Kalevipoeg" illustreerituna; kui illustreerijast kõneldi Rauast. See üritus teostus alles raamatuaastal 1935. Mõni aasta enne seda tehti Rauale konkreetne ettepanek võtta enda peale „Kalevipoja" illustratsioonide loomine, mis ettepaneku Raud võttis vastu pika kõhklemise järel. Kunstnik kohendas ja täiendas oma vanu joonistisi ning lõi rea uusi; kokku andis ta nii 21 joonistist, mis ilmusidki „Kalevipoja" luksusväljaandes a. 1935. Et kunstnik



Joon. 220. Kr. Raud: Sõit maailma otsa.

oli sunnitud ruttama, ei olnud tal kahjuks võimalik anda täiel määral seda, mida ta ise oleks soovinud.

Lähtudes naiivsest realismist oli Raua kunst üle jugendstiililise sümbolismi arenenud üha suurema ekspressiivsuse ja arhaiseeriva primitiivsuse suunas. Tema küpse aja stiili iseloomustavad jõuline, terav ja julge vormikäsitlus, mingi ürgjõuline paatos ja traagiline tundeküllus. See stiil on võrdlemisi omapärane, igatahes ei saa kuidagi rääkida mingist otsesest sõltuvusest teistest eeskujudest. Kaudselt kajastub selles vahest natuke skandinaavia ja soome rahvusromantikute laadi, võib-olla mõnevõrra ka Hodleri ja saksa ekspressionistide käsitust.

Ka viimaste aastate kestel on Raud loonud kompositsioonijoonistisi, milledest võiks esile tõsta „Viru vannet" ja „Rukkilõikust" (tahv. LVII, *b*). Neist kaugelt huvitavam on aga rida joonistisi, mis kujutavad talumaju ja talude interjööre (tahv. LVI, *a* ja *b*, tahv. LVII, *a*, joon. 222). Need on kunstniku produktsioonis kõige küpsemad, kõige hingestatumad, ühtlasi ka kõige stiilsemad ja omapärasemad teosed; neis paeluvad motiivi julge ja hoogus teostamine ning kompositsioonielementide suurejooneline rütm. Raua kunsti ületamatuks šedöövriks tuleb pidada esmajoones „Talutuba" a-st 1939 (joon. 222).



Joon. 221. Kr. Raud: Kalevipoeg kosjas.



a. Kr. Raud: Taluõu.



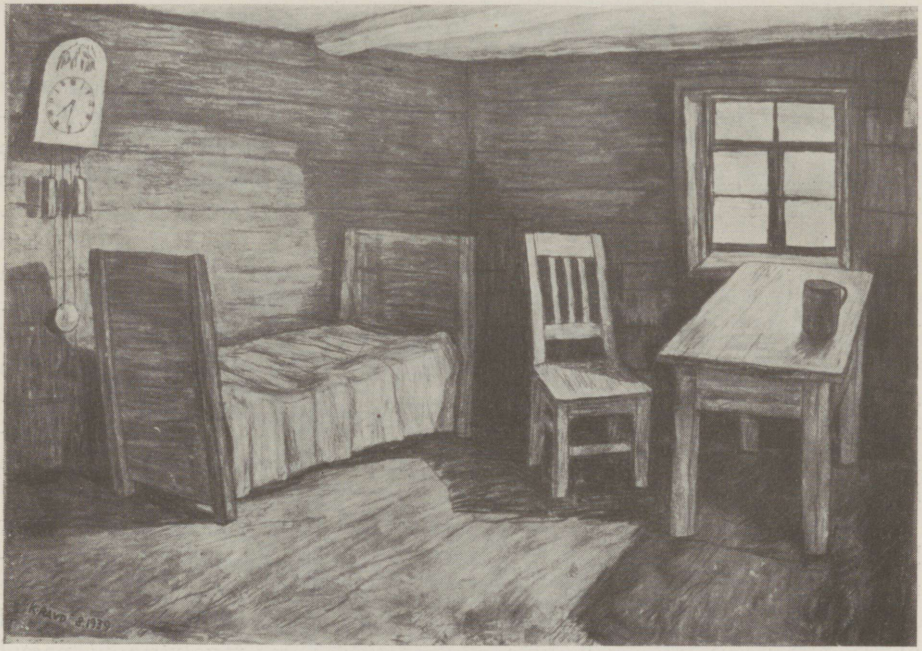
b. Kr. Raud: Pedaspea rannal.



a. Kr. Raud: Talu mere ääres.



b. Kr. Raud: Rukkilõikus.



Joon. 222. Kr. Raud: Talutuba.

Raud omab suuri teeneid ka meie r a a m a t u k a u n i s t u s e ajaloos. Raamatu maitsekale, kunstipärasele esitamisele hakati meil rõhku panema ju alles „Noor-Eesti" ajastul. Põhjapanevat tähtsust sel alal omab Triigi kõrval Raud. Väga tähelepanuväärne seejuures oli Raua katse lähtuda rahvakunsti motiivistikust.

Raua kunsti on eriti viimasel ajal siiski pisut üle hinnatud. Raud on loonud kaunis palju väärtuslikku ja omapärast, kuid ta ei ole suurmeister, kelleks teda on tahetud tembeldada, isegi mitte eesti kunsti seisukohalt lähtudes. Kõik see, mis ta on andnud, tundub õieti ettevalmistusena, katsetamisena, hoovõtmisena millegi suurema, täiuslikuma loomiseks, mis aga on jäänud teostamata. Raud on andnud (mõned erandid välja arvatud) ainult söejoonistisi. Süsi on aga kõigist *blanc et noir* tehnikaist kõige vähem suursugune ja selle väljendusvõimalused on võrdlemisi piiratud; tuleb väga kahetseda, et Raud ei ole oma võimeid rakendanud ulatuslikumate ülesannete teostamisel maalitehnikas. Mis puutub Raua stiilisse, siis ei ole see, vaatamata oma jõulisele omapärale, maneerlikkusest vaba; ka ei ole tema primitiivsus ja arhailisus alati läbi tuntud — see näib tihti kunstlikuna, tehtuna ja otsituna.

MÄGI.

Murrangulist tähtsust meie maalikunsti arengus „Noor-Eesti" ajastul omab Mägi. Konrad Mägi (1878—1925) sündis Uderna mõisas Tartumaal endise kooliõpetaja, tookordse mõisavalitseja pojana. Alghariduse omandas kunstnik Uderna vallakoolis ja kreeka-katoliku usu Jüri koolis Tartus; hiljemini õppis ta lühemat aega (kuni a. 1891) Tartu linnakoolis. Vanemate kehv majanduslik seisukord ei võimaldanud aga kestvat laste koolitamist ja noor Mägi on sunnitud hakkama varakult käsitööga leiba teenima. Ta töötab alul tisleri õpipoisina ja siirdub siis puunikerduse alale. Tartus Bandelier'i töökojas töötades hakkab noor kunstihuviline käsitööline a. 1898 õppima joonistust Tartu Saksa Käsitööliste Seltsi juures a. 1882 asutatud joonistuskursustel R. von zur Mühlen'i (vt. lk. 57) juhatusel. Et need kursused kunstnikku pikapeale loomulikult rahuldada ei saanud, otsustab Mägi sõita Peterburi ja astuda Stieglitzi kunstikooli. See kavatsus teostus 1903. a. alguses.

Stieglitzi koolis leidis Mägi eest rea kodumaalasi: Prometi, V. Pätsi, Nymani, Jungbergi, Koorti, Kivi, Triigi; õpetajatena teotsesid Stieglitzi juures Adamson ja H. Kuusik. Erialana hakkab Mägi õppima puunikerdust Adamsoni juhatusel ja modelleerimist M. Tšižovi juhatusel, sest kunstnikul oli alul kavatsus pühenduda skulptuurile. 1905. a. revolutsiooni päevil võtab Mägi osa õpilaste manifestatsioonidest ja on seetõttu ühes mõne teise õpilasega sunnitud koolist lahkuma. Ta teotseb mõne aja Peterburis kontoriametnikuna ning jätkab paralleelselt kunstiõpinguid J. Goldblatti ateljees.

J. Koort oli a. 1905 Stieglitzi juurest lahkudes sõitnud Pariisi ja sinna siirduda igatseb ka Mägi. Rahapuudusel on ta aga sunnitud seda kauget reisu ikka edasi lükkama. Peterburi ta siiski enam jääda ei taha ja 1906. a. kevadel sõidab ta ühes Tassaga Helsingi kaudu Ahvenamaa saartele, kus oli juba ees Triik.

Ahvenamaal veedab Mägi kogu 1906. a. suve. Alles siin hakkab ta esmakordselt järjekindlalt maalimist harrastama, saades selleks arvatavasti mõnevõrra tõuget sealsest looduse ilust. Tähtsusetu ei võinud olla ka Triigi eeskuju, kuigi on vist aluseta oletada mingit Triigi otsest mõju. Ahvenamaal loodud maastikupildid, oma iseloomult dekoratiivsed, on tehniliselt paiguti abitud ja faktuurilt natuke kohmakad, kuid juba väga huvitavad koloriidilt (joon. 223).

1906./1907. a. talve ja järgneva suve veedab Mägi Helsingis, kus teenib ülalpidamist juhuslikkude töödega, õppides lühikest aega ka Ateneumi joonistuskoolis. Alles 1907. a. sügisel õnnestub kunstnikul pääseda Pariisi, kuhu oli tol ajal kogunenud juba üsna arvukas eesti kunstnikkude koloonia (Triik, Koort, Nyman, Tassa jt.). Mäel oli kavatsus alustada süstemaatilisi õpinguid mingis ametlikus kunstiõppeasutises, kuid seda ei



Joon. 223. K. Mägi: Ahvenamaa motiiv. A. Vesanto omanduses Helsingis.

luba kunstniku vilets majanduslik olukord; ta käib vaid joonistamas Colarossi ja *La Grande Chaumière*'i nimelistes vabaateljeedes. Ometigi on sel Pariisis viibimisel tohutu tähtsus kunstniku loomingulise ilme väljakujunemisel. Pariisi ülirikkalikes muuseumes tutvub ta põhjalikult mineviku kunstiga ja Pariisi kunstinäitused avavad talle moodsa kunsti maailma. Mägi



Joon. 224. K. Mägi: Norra maastik. H. Hanko omanduses Tallinnas.

orienteerub resoluutselt päevakorral oleva impressionismi, neoimpressionismi ja osalt koguni tärkava ekspressionismi suunas.

1908. a. kevadel lahkub Mägi ühes Tassaga Pariisist, kavatsusega siirduda Norrasse, kus olid juba enne teda viibinud Koort, Nyman ja Triik. Rahapuudusel ollakse sunnitud peatuma mõni aeg Kopenhaagenis, kus Mägi loob rea mitmesuguseid maale. Norrasse jõuab kunstnik alles juulis ja jääb siia elama — vastu enda tahtmist — üle kahe aasta. Siin tuleb Mäel võidelda suurte majanduslikkude raskustega. Ometigi jätkub tal siin siiski aega ja energiat ka kunstiliseks loominguks; Norras tekib seeria maale, milledes kunstniku isikupärane ilme üha rohkem avalduma hakkab (joon. 224). Paralleelselt maaliteostega loob Mägi siin ka huvitavaid sulejoonistisi (joon. 225 ja 226). Norras esineb Mägi ka ühel näitusel ja saab teatava tähelepanu osaliseks.

1910. a. lõpul on kunstnikul lõpuks võimalik lahkuda Norrast ja sõita tagasi Pariisi. Norras veendus ta ikka rohkem, et ta joonistuslik oskus on



Joon. 225. K. Mägi: Stilisatsioon.

puudulik, ja seda nõrkust tahab ta Pariisis süstemaatilise tööga mõnes akadeemias kõrvaldada. Kuid jällegi tõmbab rahapuudus sellest kavatsusest kriipsu läbi ja ta on sunnitud juhusliku tööga (puunikerdusega) ülalpidamist teenima. 1911. a. kevadel paraneb ta majanduslik olukord veidi — „Noor-Eesti" näituselt (1910) osteti talt mõned tööd, samuti müüdi mõned ta tööd Helsingis ja Peterburis. Nende eest saadud raha võimaldab tal töötada mõni aeg vene kunstnikkude ja kirjanikkude ühingu „Société artistique et littéraire russe" poolt ülalpeetavas vabaateljees. Mainitud ühingu ümber oli koondunud hulk silmapaistvaid vene kunstnikke (Altmann, Sudbinin, Trubetskoi jt.); see ühing oli ka tihedas läbikäimises prantsuse moodsate meistritega (Van Dongen, Friesz, Lhote, Matisse, Picasso, Bourdelle jt.).

1911. a. suve veedab Mägi Normandias, peatudes Dieppe'is; siin tekib rida mitmesuguseid Normandia peisaaže, nagu näiteks „Normandia maastik" ja „Normandia rand" (tahv. LVIII) (mõlemad hr. A. Rõude kogus Tallinnas), „Dieppe" jt.

Sügisel Pariisi tagasi tulles satub kunstnik jälle äärmiselt kriitilisse olukorda. Rahateenimise otstarbel on ta sunnitud teotsema käsitöölisena — mööblitislerina. Kaotanud lõplikult lootuse end lahedamalt sisse seada

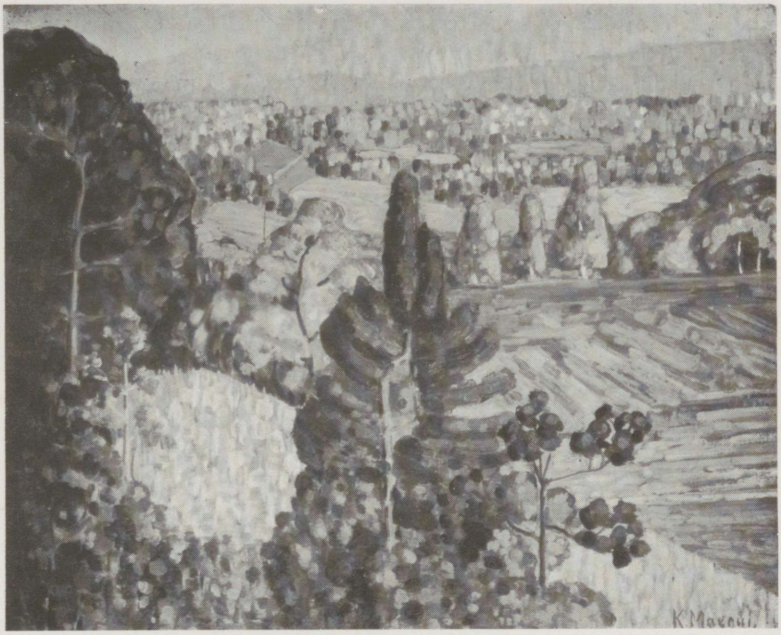


Joon. 226. K. Mägi: Sulejoonistis.

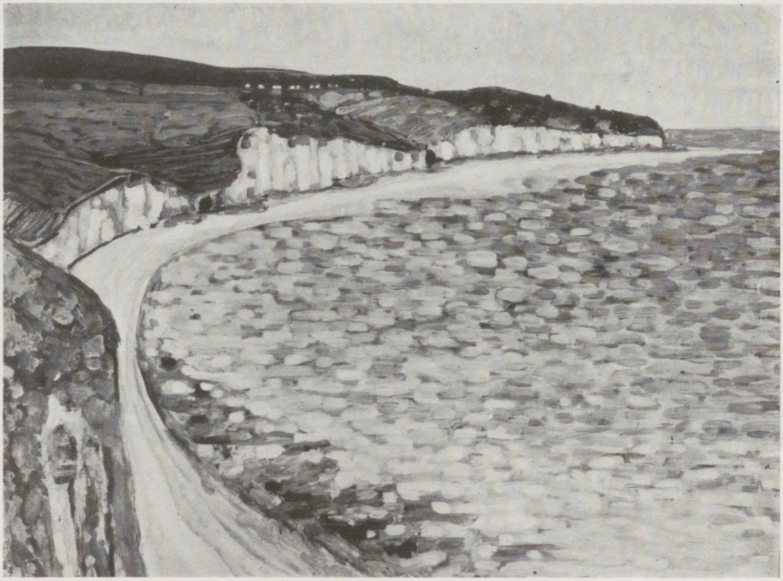
ja häirimatult töötada, lahkub Mägi 1912. a. aprillis Pariisist ja tuleb kodumaale tagasi.

Prantsusmaal ja Norras veedetud neli ja pool aastat on ajajärk, mil Mäe kunstilised võimed täiel määral küpsesid ja kindla ilme omandasid. Mäe kunsti lähtekohaks oli impressionistide looming oma heledavärvilisusega ja nüansikküllusega. Sellega liitub aga väga suurel määral ka neoimpressionistide või puäntillistide mõju; Mäe kunst osutab tihedat sugulust eriti Signac'i ja Cross'i laadiga. Mägi ei rakenda aga kunagi neoimpressionistide menetlust päris järjekindlalt ja rangelt; seda toonide intensiivsust, värvipuhtust ja kõla ning täppetehnika korrapärasust, mis iseloomustab mainitud prantsuse meistrite töid, näeb Mäe maalides harva. Ja laenates neoimpressionistidelt puhtmehaaniliselt mõned tehnilised võtted, ei võta Mägi omaks nende kunstikäsitust tervikuna (on võimalik, et ta neoimpressionistide teooriat üldse ei tundnudki). Juba nüüd hakkab tema töis neoimpressionistliku käsitlusega seltsima teatud omavoliline, ekspressionistlik nüanss, tihti ühenduses jugendstiililise dekoratiivse ja stiliseeriva kallakuga. See stiliseerimise tendents on eriti silmatorkav ülalmainitud joonististes, kuid on ka maale, kus see täielikult domineerib (näiteks „Soomaastik", hr. M. Kanni omanduses Tartus).

Mäe loomingulise ilme väljakujunemisel noil aastail on prantsuse mõjude kõrval arvatavasti teatud osa mänginud ka skandinaavia meistreilt (Munch'ilt) saadud impulsid.



a. K. Mägi: Normandia maastik. Hr. A. Rõude kogus Tallinnas.



b. K. Mägi: Normandia rand. Hr. A. Rõude kogus Tallinnas.



K. Mägi: Vilsandi. Hr. A. Rõude kogus Tallinnas.



Joon. 227. K. Mägi: Saaremaa maastik. Hr. A. Rõude kogus Tallinnas.

Pärast kodumaale asumist algab kunstniku elus väga töö- ja tulemusrikas periood. Võrreldes tolle ajaga, mil kunstnik Eestist lahkus, oli siin olukord tunduvalt muutunud; juba oli tekkinud väike kunstihuviliste ring, kelle toetusel kunstnikul oli võimalik teotseda, tundmata kibedat rahapuudust. Järgneva kuue aasta kestel (Eesti iseseisvuse ajani) veedab kunstnik talvekuud Tartus ja Viljandis, suvel aga käib maalimas maastikuetüüde mitmel pool meie kodumaal: 1912. a. Mõnistes, 1913 ja 1914 Saaremaal, 1915 Viljandi ümbruses, 1916 ja 1917 Võrumaal.

Esimestel aastatel pärast Eestisse asumist loodud maalides arendab kunstnik edasi seda laadi, mille ta oli kujundanud Prantsusmaal; selle olulisemaks tunnuseks on ikka veel neoimpressionistlik täppetehnika. Kuid võrreldes varasemate töödega näivad need koloriidilt puhtamatena, maalimisviisilt julgematena, kontseptsioonilt selgematena. Nende aastate töödest, mida arvukalt leidub erakogudes Tallinnas ja Tartus, reprodutseerime siin hr. A. Rõude kogus Tallinnas säiliva „Saaremaa maastiku" (joon. 227)



Joon. 228. K. Mägi: Kasaritsa maastik. Eesti saatkond Kaunases.

ja „Vilsandi" (tahv. LIX) ning hr. A. Sildniku omanduses Tartus oleva „Saaremaa rannamotiivi" (tahv. LX).

Kuid see neoimpressionistlik käsitlusviis hakkab järgnevate aastate kestel oma spetsiifilist ilmet üha rohkem kaotama, side klassilise neoimpressionismi tehnikaga hakkab hoopis haihtuma. Kunstniku maalimisviis hakkab muutuma robustsemaks, nurgelisemaks, osalt ka pinnalisemaks, ühtlasi aga ka ikka temperamentsemaks ning ilmekamaks: kunstnik orienteerub üha resoluutsemalt ekspressionismi suunas, mis täiel määral valitsema pääseb järgmisel, Eesti iseseisvuse aja perioodil. Tüüpiline selle uue maneeri näide on „Kasaritsa maastik" (joon. 228, Eesti saatkonnas Kaunases). Olgu tähendatud, et kunstnik loob siiski ka nüüd ja veel hiljeminigi töid, milledes on kaunis tunduv stiliseeriv kallak; kuid ka säärastes maalides valitseb jõuline, järsk ekspressionistlik vormikäsitlus.

Eesti iseseisvuse tärkamise aastail tekib ka Mäe välises elukäigus muu-



K. Mägi: Saaremaa rannamotiiv. Hr. A. Sildniku omanduses Tartus.



Joon. 229. K. Mägi: Pühajärve maastik. Hr. A. Rõude kogus Tallinnas.

tusi. A. 1918 asutatakse Tartus kunstiühing „Pallas", mis oma sihiks seadis kunstikultuuri igakülgse süvendamise. Mägi võtab agaralt osa kõigist uue ühingu üritustest ja kui a. 1919 „Pallas" avab oma kunstikooli, saab Mägi selle juhatajaks; olgu tähendatud, et kunstnik oli juba a. 1916 avanud oma ateljee õpilastele. Palju energiat võtab kunstnikult ka kunstikaitse töödest osavõtmine Vabadussõja aastatel.

Mis puutub kunstilisse loomingusse neil aastail (1918—1921), siis jätkub kavakindlalt ekspressionismile lähenemise tendents. Nüüd tekib rida maastikke Pühajärve ja Võrtsjärve motiividel, milledest reprodutseerime siin hr. A. Rõude kogus Tallinnas oleva „Pühajärve maastiku" (joon. 229).

Juba Pariisi ajast alates oli kunstnik viljelnud ka p o r t r e e m a a l i. Oma küpsemad portreed loob ta aga alles oma elu viimasel perioodil, alates Eesti iseseisvuse ajaga. Käsiteldava ajavahemiku (1918—1921) portreedest on vahest huvitavaim pr. E. Gailiti portree (hr. Gailiti omanduses Tallinnas, joon. 230), milles on stiliseerimise ja kontuuride toonitamise tendents veel kaunis märgatav.



Joon. 230. K. Mägi: Pr. E. Gailiti portree. Hr. A. Gailiti omanduses Tallinnas.

Nüüd loob Mägi ka oma ulatuslikumad kompositsioonid: „Pietà" (a. 1919, säilib Eesti saatkonnas Berliinis, joon. 231) ja „Kolgata" (a. 1921), mis on kunstniku pärijate omanduses Tallinnas. Mägi oli kompositsiooni alal katsetanud vareminigi, kuid polnud kunagi visandi-



Joon. 231. K. Mägi: Pietà. Berliin, Eesti saatkond.

test kaugemale jõudnud. „Pietà" on aga mõõtmeilt kaunis suur (134×160 cm) ja kõigiti viimisteldud teos. Selles valitseb sama stiliseeriv, kontuure toonitav laad, nagu ülalmainitud E. Gailiti portrees. Kahjuks ei kuulu see teos Mäe kunsti paremate saavutiste hulka. Mägi oli kogu eluaeg vaimustatud prantsuse kultuuri sõber ja saksavaenlane; saksa kunsti vastu ei tundnud ta kunagi kõige väiksematki huvi. Selles teoses on ta aga end ilmsesti lasknud mõjustada saksa eeskujudest ja nimelt kõige halvematest — saksa ekspressionismi — eeskujudest. Maailmasõja kestel oli katkenud side Prantsusmaaga ja selle tagajärjel osutus saksa mõjul võimalikuks mõneks ajaks vastupanuta vallutada Ida-Euroopa; keisririigi lagunemisel oli ekspressionism saanud Saksamaal teatud mõttes ametlikuks kunstiks ja saksa kunstikauplejad ning -kirjastajad oskasid uut olukorda osavalt ära kasutada. Ka Mägi laskis end nähtavasti kaasa haarata üldisest moevoolust. Muide olgu tähendatud, et Mäe looming ei ole ka muus osas vist mitte päris vaba saksapärasusest; kas ei ole kontseptsiooni selguse puudumine



Joon. 232. K. Mägi: Capri maastik. Hr. J. Port'i omanduses Tartus.

Mäe kunstis, selle laialivalguvus ja maitsevääratused tingitud saksa vaimulaadi domineerimisest?

Mis puutub „Kolgatasse", siis on see veel vähem õnnestunud kui „Pietà".

1921. a. sügisel võtab Mägi ette pikema välismaareisu. Sõit läheb Berliini, Dresdeni ja Müncheni kaudu Itaaliasse, kuhu ta jõuab sama aasta jõuludeks. Esimene pikem, paarikuuline peatus toimub Roomas, millest kunstnik on ülimal määral vaimustatud. Märtsis 1922 jätkub reis Napolisse, kust Mägi sõidab Caprile. Veetnud Capril ühe kuu, pöördub Mägi Napoli kaudu Rooma, kus tal oli kavatsus viimistella mõned maalid ja esineda nendega ühel kunstinäitusel; see kavatsus jääb aga teostamata. Kunstnik jätkab oma reisu põhja poole, külastades Perugiat, Assisit, Firenzet ja peatudes pikemat aega Veneetsias. Augustis suundub Mägi tervise kosutamise otstarbel Alpidesse, Obersdorfi. Juba Norra ajast alates oli Mäe tervislikus olukorras hakanud ilmnema häireid, mis aasta-aastalt ikka



Joon. 233. K. Mägi: Obersdorfi motiiv. Hr. H. Kubu omanduses Tallinnas.

teravama kuju omandasid; mägedes lootis kunstnik nüüd põhjaliku kuuri abil haiguse käiku pidurdada. 1922. a. lõpul on kunstnik jälle kodumaal.

Vaatamata viletsale tervisele ja ränkadele füüsilistele kannatustele jätkab Mägi ka välismaal intensiivset töötamist. Itaalias ja Alpides tekib rida maale ja etüüde, millede põhjal kunstnik 1922./1923. a. talvel loob kodumaal rea suuremaid töid Rooma, Capri, Veneetsia ja Alpide (Obersdorfi) vaadetega (joon. 232 ja 233). Kõigis neis maalides valitseb ekspressionistlik käsitus täiel määral. Paiguti tulevad neis ühtlasi esile eriline pinnalisus ja terav nurgelisus, mis vist on tingitud kubismi mõjust; ka taotleb neis kunstnik võib-olla veel rohkem kui seni värvimõju kõlarikkust ja intensiivsust. Selle välismaal tekkinud sarja paremad teosed on vist Obersdorfi maastikud, mis kõik on eranditult maalitud looduse järgi (joon. 233).

Viimse etapi Mäe maastikumaali stiili arengus moodustavad 1922. ja 1923. a. suvel Saadjärve motiividel loodud pildid. Neis esineb sama range ja terav, pinnaline vormikäsitlus, mis aga on omandanud tihti veel



Joon. 234. K. Mägi: Saadjärve maastik. Hr. I. Reimani omanduses Tartus.

selgemalt kristalliseerunud kuju; ka võib neis märgata sügava õhulisuse taotlust (joon. 234).

Ka portreemaale loob kunstnik oma elu viimaste aastate kestel. Just nüüd tekivad kunstniku paremad portreed, näiteks „Naiseportree" kunstiühingu „Pallas" kogus (tahv. LXI) ja „Naiseportree" hr. Rõude kogus Tallinnas (tahv. LXII). Mõlemad teosed kuuluvad kunstniku šedöövrite hulka. Stiliseerimise, kontuuride toonitamise püüe on neis kadunud, need on teostatud väga julges, lopsakas ja ilmekas maneeris.

Mägi on andnud eri aegadel ka mitmesuguseid sulejoonistisi („Noor-Eesti" ajakirjad, Tuglase „Teekond Hispaania" jt.), kuid need on vähe huvitavad. Mäel ei olnud kunagi võimalust (ega tahet) harjutada süstemaatiliselt joonistust ja tema joonistuse oskus on kaunis puudulik. Et kunstnik ei valitsenud loodusevormide üle, siis puudub ka tema joonististe stiliseeritud vormidel kunstiline veenvus.

1924./1925. a. talvel teeb kunstnik veel ühe välisreisu, seekord ainu-



K. Mägi: Daami portree. Tartu, Kunstiühing „Pallas".



K. Mägi: Daami portree. Hr. A. Rõude kogus Tallinnas.

üksi tervise parandamise sihiga; ta veedab mõned kuud Saksamaal, Schwarzwaldis, ühe sanatooriumis.

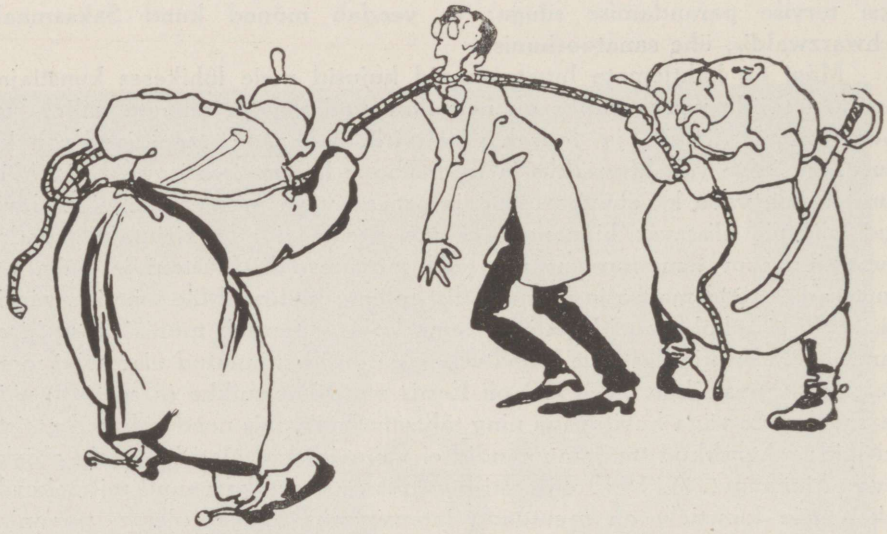
Mägi on kahtlemata huvitavamaid kujusid meie lühikeses kunstiajaloos. Ta tööde peavoorusiks on neis ilmnevad vahetu tunnete väljendus, spontaansus, värskus ja lopsakas värvirikkus; väga meeldivad on ka kunstniku julge vaheldusrikkus ja traditsioone hülgav iseseisvus. Kuid Mäe kunst ei ole vaba ka ebavoorustest ja praegu väga mitmetes ringides levinud piiritult ülistavat hinnangut ei saa nende ridade kirjutaja jagada. Kunstniku suur temperament viis teda mõnikord liialdusteni ja pahatihti osutavad ta tööd maitse ja sisemise distsipliini puudust; Mäe maalide värvikäsitluski ei rahulda meid alati — tema koloriit tundub mõnigi kord kirevana. Mäge on kindlasti üle hinnatud, nagu on üle hinnatud vist kõiki meie vanemaid kunstnikke. A. 1910 oli Eestis vähe kunstnikke ja seetõttu näis kaasaeglastele väga huvitavana ning tähtsana kõik, mis need vähesed meistrid lõid; rahvuslikud tundemomendid ei võimaldanud alati kainet ja objektiivset hinnangut. A. 1940 on eesti kunstnikkude arv kasvanud mitmekordseks, meie kunstielu on muutunud intensiivseks, meie oleme paremini tundma õppinud välismaa kunsti ja meie nõudmised on suurenenud; meid ei rahulda enam ainult paljas teadmine, et „ka meie teeme muusikat".

TRIIK.

Mägi viibis „Noor-Eesti" grupi võitlusaastatel välismaal ega saanud selle üritusist aktiivselt osa võtta. Päris noor-eestlane kunstis (just selle sõna kitsamas tähenduses) on Triik, kes noor-eestlaste seas etendas kunsti alal õhutaja ja organiseerija osa.

Nikolai Triik sündis a. 1884 Tallinnas rätsepa pojana. Lõpetanud a. 1901 linnakooli, sõitis ta Peterburi ja astus Stieglitzi kunstikooli, kus juba enne teda oli oma õpinguid alustanud rida teisi eesti kunstijüngreid. Stieglitzi kunstikoolis töötas Triik 3½ aastat. Segatud 1905. a. õpilasterahutustesse, oli ta sunnitud koolist lahkuma; ühes temaga pöörasid koolile selja ka Mägi, Koort ja Tassa. Triik tuli nüüd tagasi kodulinna ja jätkas kahe semestri kestel oma õpinguid Laikmaa ateljees, kuid pöördus 1906. a. alguses uuesti tagasi Peterburi. Ta ei astunud aga enam ühtegi ametlikku kunstikooli, vaid harjutas joonistamist ja maalimist kahe kuu kestel Josef Brasz'i ateljees. Triigi enda sõnade järgi oli see Braszi juhatusel töötamine, vaatamata lühikesele kestusele, eriti tähtis.

1906. a. kevadel siirdub Triik Soome — Ahvenamaa saartele, kus temaga varsti seltsivad Mägi ja Tassa. Siin veedetakse seltsis terve suvi tervist kosutades, kuid ühtlasi ka intensiivselt töötades maastikumaali alal. Sügisel asub Triik Helsingisse ja astub Ateneumi kunstikooli, kus töötab poolteist kuud peamiselt Albert Gebhardi ja Hugo Simbergi juha-

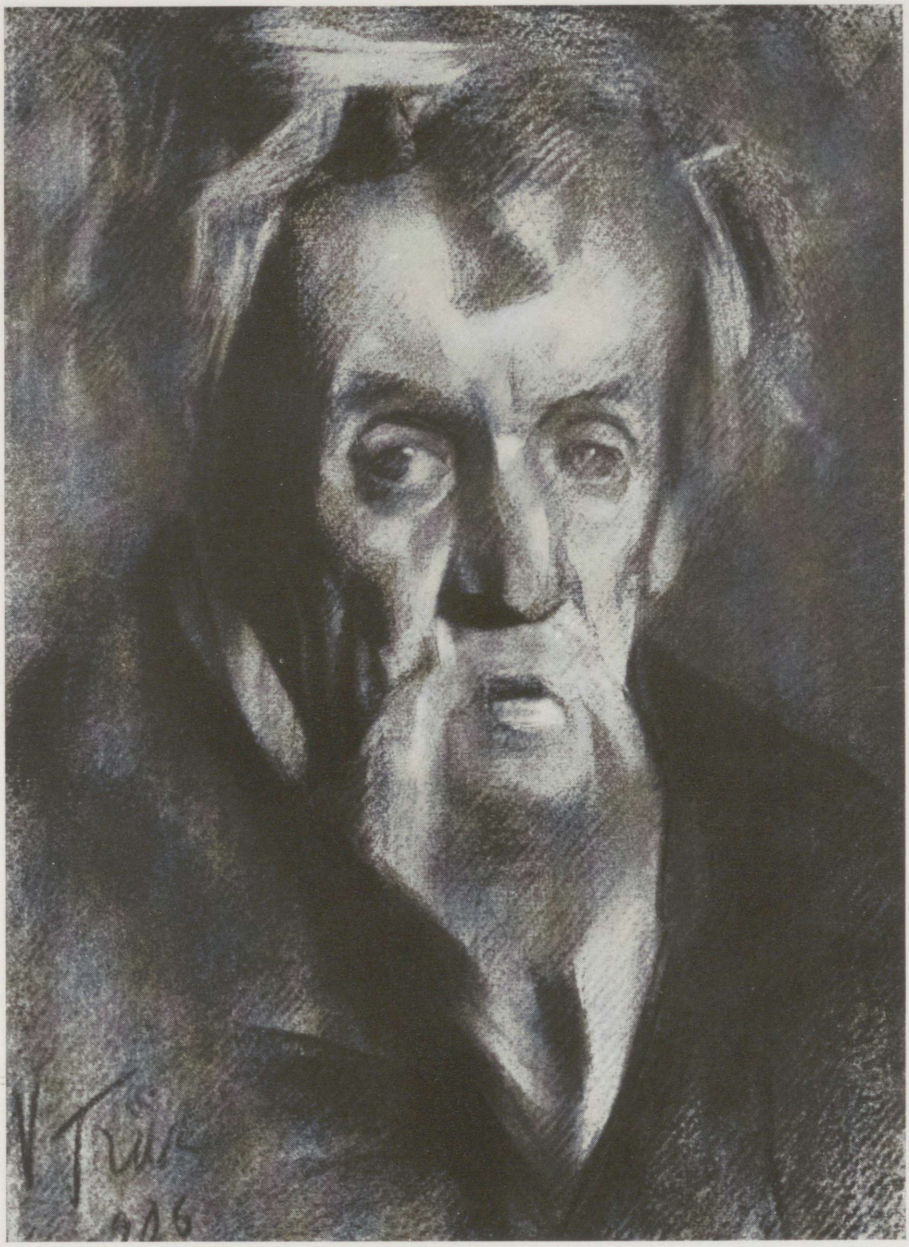


Joon. 235. N. Triik: Karikatuur ajakirjast „Kaak".

tusel. Tal on kavatsus astuda õpilaseks E. Järnefelti juures, kuid viimane soovitab talle mitte enam jääda Soome: Triik olevat oma arengus nii kaugel, et uut ja olulist võib talle pakkuda ainult Pariis. Ja septembris 1906 sõidabki noor meister Prantsusmaa pealinna.

Triik kuulub nende kunstnikkude hulka, kelle võimed üsna varakult täiuslikku ilmet hakkavad omandama. Juba a. 1905 loob ta sellised julge kindlusega teostatud maalid, nagu A. Tassa portree (õlis) (pr. V. Tassa omanduses Tallinnas), „Mustlanna" (pastell) (varemini dir. J. Vestholmi omanduses Tallinnas) ja „Vanamehe pea" (söejoonistis) (tahv. LXIII), mis säilib Eesti Kunstimuuseumis. Need viimatimainitud kaks teost on tekkinud Laikmaa ateljees ja tunnistavad osalt Laikmaa mõjust. Triigi eriilme hakkab selgemini esile tulema mõnedes sulejoonististes ja karikatuurides sellest ja järgmisest aastast (joon. 235).

Pariisis jätkab Triik agaralt oma õpinguid Prantsuse kõrgemas kunstikoolis Ecole des Beaux-Arts, kus töötab üldse neli semestrit. Õpetajaks oli siin Gabriel Ferrier, tüüpiline hilisrealistliku suuna teisejärguline meister. Paralleelselt käib Triik joonistamist harjutamas Julien'i ja Colarossi eraakadeemiates; viimases on õpetajaks tuntud norra maalija realist Christian Krohg. Triigi kunstilise isiksuse väljakujunemisel oli loomulikult suur tähtsus ka süvenemisel vanade meistrite loomingusse Louvre'i muu-



N. Triik: Vanamehe pea. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



N. Triik: Deemon. Prl. K. Koniku omanduses Tartus.

seumis ja tutvumine moodsate maalijate kunstiga kunstinäitustel ning müügigaleriides.

Pariisist teeb Triik 1907. a. suvel matka Norrasse, kuhu veidi aega enne teda oli siirdunud Koort. Triik veedab siin terve suve, elades peamiselt Hölin'i linnakeses Oslo lähedal ja maalides maastikuetüüde. 1907./1908. a. talvel jätkub töötamine Pariisis. 1908. a. kevadel esineb meie meister ka „Iseseisvate kunstinäitusel" („Exposition des Artistes Indépendants"). Näituse lõppedes lahkub kunstnik Prantsusmaalt. Ta ei pöördu aga kodumaale tagasi, vaid sõidab uuesti Norrasse, kus veedab teise suve agaralt maastikumaali viljeldes, seekord Elöen'i saarel Oslo fjordis.

1908. a. sügisel leiame kunstniku uuesti Peterburis. Ta ei pea oma tehnilist oskust ikka veel küllaldaseks ja astub ka siin kooli, seekord Kunstide Edendamise Seltsi kooli. Triigi sooviks oli eriti saada juhatust N. Roerich'ilt, kellega teda ühendab teatud hingesugulus. Graafiliste tehnikatega tutvumise otstarbel töötab ta paralleelselt kunstiakadeemias B. Maté juhatusel. Peterburis viibib kunstnik 1909. a. kevadeni, mil kodumaale siirdub, valides alul asupaigaks Tartu. Peterburis esineb Triik ka ühel näitusel, mille korraldasid Uude Kunstnikkude Seltsi (Novoje Obštšestvo Hudožnikov) koondunud uuenduspüüdelised vene nooremad kunstnikud.

Kolm Prantsusmaal, Norras ja Peterburis veedetud aastat (1906—1909) on otsustava tähtsusega kunstniku arengus. Neil aastatel kujuneb enam-vähem selgejooneliselt välja Triigi maailmavaade ja kristalliseerub tema maitsesuund. Triik orienteerub neil aastail julgelt ja resoluutselt sünteetilise, stiliseeriva laadi poole, mis tol ajal nii Lääne-Euroopas kui ka Venes oli jõudnud oma kulminatsioonipunktini. Meistrid, kelledega Triigi laadil on kõige rohkem sugulust, on soomlased Gallén-Kallela ja Halonen, norralane Munthe ja prantslane M. Denis; kaunis tugevaid impulsse on Triik saanud arvatavasti ka venelastelt — Roerich'ilt ja Bilibin'ilt.

Selle ajavahemiku töist on praegu suur hulk tundmata ja selget pilti kunstniku tolleaegsest loomingust saada on raske. A. 1907 Norras tekkinud maalis „Maja järve kaldal" (joon. 236, pr. E. Rubinsteini omanduses Tallinnas) on tunda veel ebakindlust, samuti nagu samast aastast pärinevas „Norra maastikus fjordiga" (varemini pr. H. Johansoni omanduses Tallinnas), „Punases majas" (hr. E. Hyllestedt'i omanduses Kopenhaagenis) ja „Norra maastikus" (pr. H. Arjakase omanduses Tallinnas). Kuid juba järgmisel aastal loodud norra peisaažides „Õhtune maastik Norrast" (hr. K. Lepa omanduses Tallinnas) ja „Dekoratiivne Norra maastik" (joon. 237, hr. K. Lüüsi omanduses Tallinnas) ilmneb kunstniku eriilme täiesti selgejooneliselt. Stiliseeriv tendents on neis teostatud sellise järjekindlusega, millest kaugemale minna oleks olnud vae-



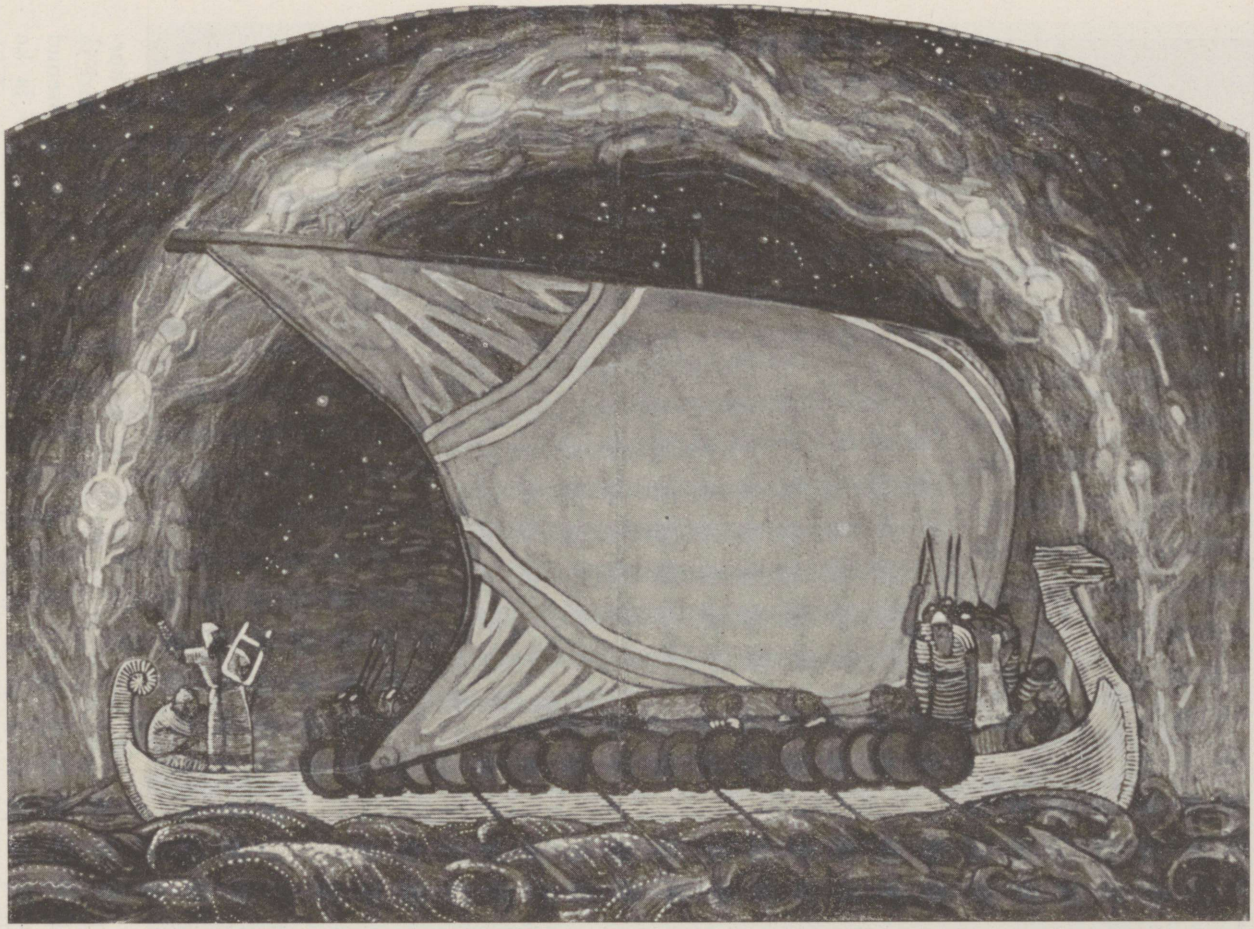
Joon. 236. N. Triik: Maja järve kaldal. Pr. E. Rubinsteini omanduses Tallinnas.



Joon. 237. N. Triik: Dekoratiivne Norra maastik. Hr. K. Lüüsi omanduses Tallinnas.

valt võimalik ilma grotesksusse kaldumata. Ka tolle aja portreedes, esmajoones K. Mäe portrees (hr. F. Tuglase omanduses Tartus), ilmneb sama julge sünteetilise vormi taotlus. Paralleelselt nende maalidega tekkinud joonististest tõstaksime esile kaanejoonistise „Noor-Eesti" III albumile, mis kujutab viikingite laeva ja seda raamina piiravaid puuslikke; oma range stiliseeringuga viitab see ilmsesti G. Munthe eeskujudele.

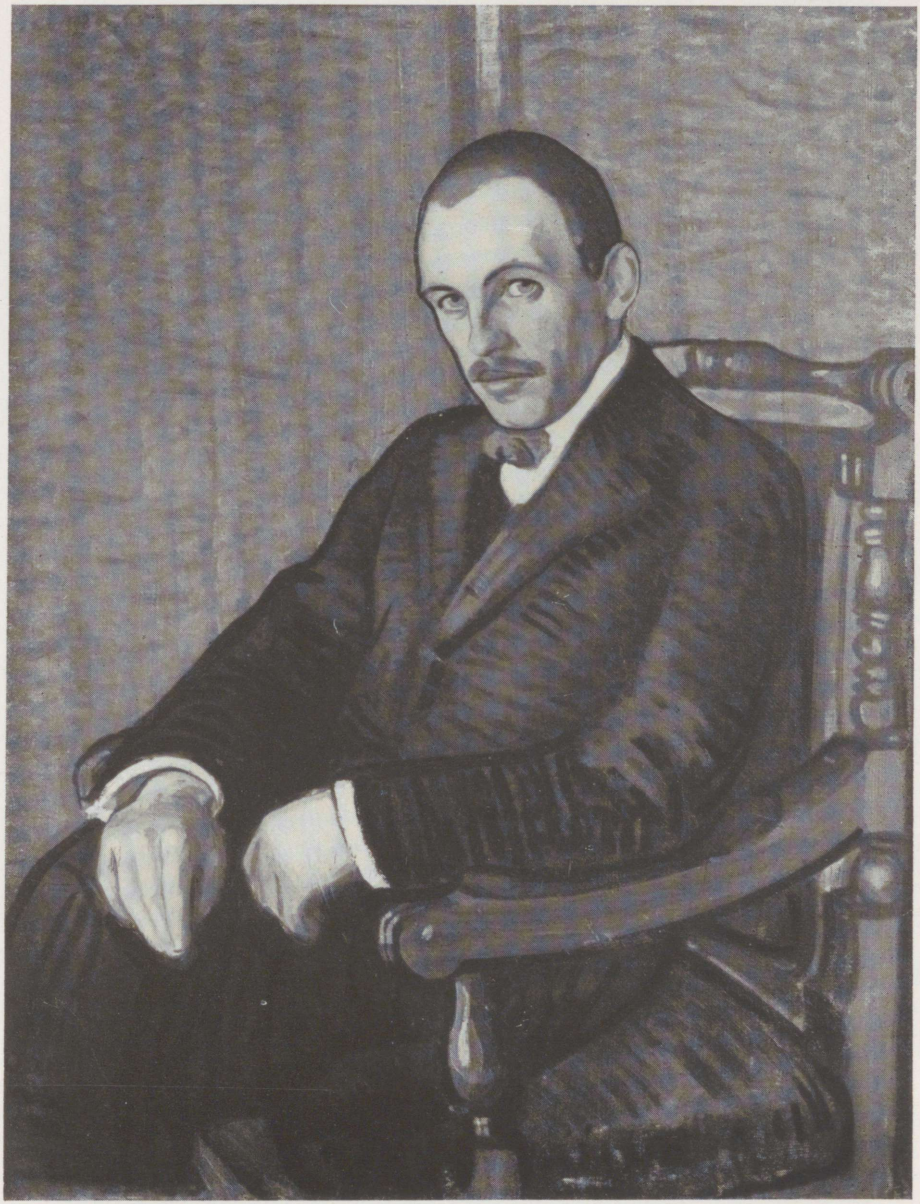
A. 1909 ja 1910 tuleb Triigil teotseda ka kunstiliste ürituste korraldajana. Nimelt otsustati a. 1909 ellu kutsuda „Noor-Eesti" ajakiri ja selle kunstiosakonna toimetajaks paluti Triik. Vahepeal oli küpsenud ka mõte korraldada Tartus teine suurem ülevaatenäitus (a. 1909) ja ka selle korraldamistöödega tuli Triigil agaralt tegelda. Samuti etendas Triik tähtsat osa „Noor-Eesti" näituse organiseerimisel a. 1910.



Joon. 238. N. Triik: Osa triptühhonist „Lennuk". Hr. A. Rõude kogus Tallinnas.



N. Triik: Pr. A. Ponomareva portree. Prl. K. Koniku omanduses Tartus.



N. Triik: B. Linde portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 239. N. Triik: Surma viis. Prl. K. Koniku omanduses Tartus.

Triik oli a-d 1909—1910 veetnud vaheldumisi Eestis ja Peterburis. 1910. a. lõpul sõidab ta uuesti välismaale. Ta peatub neli kuud Kopenhaagenis ja asub siis Berliini, kuhu jääb rohkem kui kaheks aastaks.

Ajavahemikul 1909—1913 arendab kunstnik oma võimed igakülgselt välja selles suunas, milles ta oli hakanud sammuma a-il 1906—1909. A-il 1909—1912 tekib rida kompositsioone rahvusromantilises vaimus: „Sõttaminek" (prof. A. Valdese omanduses Tartus), „Sõjasarv kutsub" (kadunud), „Lennuk" (joon. 238, hr. A. Rõude omanduses Tallinnas); nendega seltsib hiljemini sümbolistlikke kompositsioone ja illustratsioone vene luuletajate teostele, mis teostatud akvarelli- ja temperatehnikas: „Surma lõikus", „Surma viis" (joon. 239), „Surm ja väsinu", „Tamaara tants", „Tamaara ja ingel", „Deemon" (tahv. LXIV) jt. Tolle aja portreedest on huvitavamad pr. Ponomareva (tahv. LXV, prl. K. Koniku

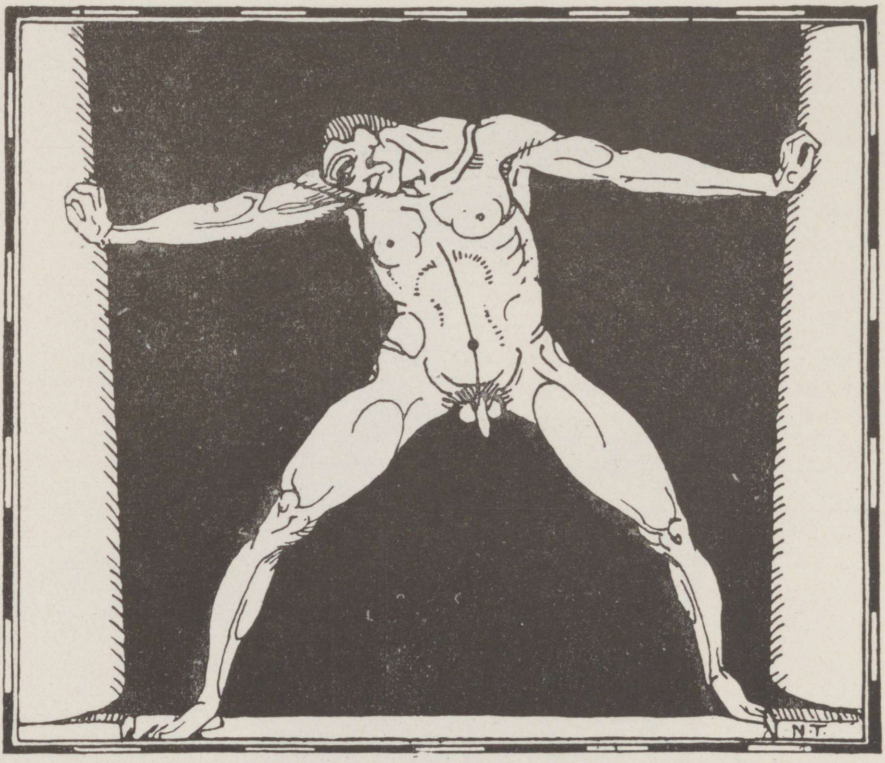


Joon. 240. N. Triik: Juhan Liivi portreejoonistis. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

omanduses Tartus), hr. B. Linde (tahv. LXVI), hr. M. Levin'i (mõlemad E. Kunstimuuseumis), hr. J. Mäesepa (hr. F. Tuglase omanduses Tartus) jt. portreed. Mis puutub nende teoste stiilisse, siis märgitagu, et mõnes neis (näiteks Levin'i ja Linde portrees) ilmneb kaudne lähenemiskatse Van Gogh'i värvikäsitlusele ja tehnikale. Kunstnik loob nüüd



Joon. 241. N. Triik: M. Martna portreejoonistis. Pr. E. Andreeseni omanduses Tallinnas.



Joon. 242. N. Triik: Simson. Hr. V. Schwan'i omanduses Otepääl.

ka portreejoonistisi, milledest populaarseim on Juhan Liivi portreejoonistis (joon. 240).

Berliinis veedetud aastate kestel hakkavad Triigi kunstis esile tulema muutused, mis annavad end tunda esmajoones võib-olla portreedes. Kui kunstniku senistes portreedes oli dekoratiivne kallak kaunis tugev, siis hakkab ta nüüd rohkem rõhku panema psühholoogilisele karakteristikale. Ühenduses sellega muutub Triigi stiil ikka mehisemaks, jõulisemaks ning tõsisemaks — senine jugendlik pehmus ja maneerlikkus hakkavad haihtuma; ilmsesti hakkab kunstniku loomingule varju heitma tärkav ekspressionism. On tõenäone, et Triik on mõningaid impulsse saanud Hodler'ilt, väiksemal määral ehk ka Munch'ilt, kuigi Munch'i taltsutamatu, tormine ja ülimal määral dünaamiline kunst tervikuna võttes tunduvalt erineb Triigi sünteetilisest, lineaarsest laadist. Ekspressionistlik nüanss on veel vaevalt märgatav M. Martna portrees (tahv. LXVII, hr. H. Martna omanduses Tallinnas), annab end aga juba rohkem tunda hr. Martna portreejoonistises (joon. 241, pr. E. Andreeseni omanduses Tallinnas) ja



N. Triik: M. Martna portree. Hr. H. Martna omanduses Tallinnas.



N. Triik: A. Laikmaa portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 243. N. Triik: Aknast. Pr. E. Lüüsi omanduses Tartus.

on kõige selgema väljenduse leidnud A. Laikmaa portrees (tahv. LXVIII, E. Kunstimuuseumis). Tolle aja joonististest on huvitavam sulejoonistis „Simson", mis otseselt viitab Hodleri stiilile (joon. 242).

1913. a. sügisel tuleb Triik kodumaale tagasi ja elab kuni a. 1921 Tallinnas. Nüüd järgnevad 6—7 aastat on kunstniku loomingus kulminat-



Joon. 244. N. Triik: Vana aed. Hr. V. Evaldi omanduses Tallinnas.

sioonipunkt; selles ajavahemikus tekivad kõige täiuslikumad ja kõige isikupärasemad Triigi tööd. Triik jääb ka nüüd endiselt truuks sünteetilisele käsitlusviisile, kuid taotleb üha suuremat robustsust ja ilmekust. Igatahes ei pääse küll ekspressionism täiel määral Triigi loomingus kunagi maksvusele. Ka Triigi maalitehnika muutub jõulisemaks ja lopsakamaks.

Kohe peale kodumaale asumist loob kunstnik E. Villmeri elusuuruse portree (E. Kunstimuuseumis), mida ei saa kahjuks lugeda kunstniku paremate tööde hulka — see on vähe läbi tuntud ja hõredavõitu. Veel nõrgemad on hr. F. Grünwaldi portree (hr. V. Evaldi kogus Tallinnas) ja pr. M. Evaldi portree (samas kogus), mõlemad a-st 1914, ja hr. J. Evaldi portree a-st 1915 (prl. K. Koniku omanduses Tartus). Kunstniku šedöövriteks portreemaali alal tuleb lugeda a. 1916 loodud pr. J. Men-



N. Triik: Pr. J. Menningi portree. Hr. K. Menningi omanduses Tartus.



N. Triik: Pr. M. Simsivardi portree. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 245. N. Triik: Alevi kõrts. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



Joon. 246. N. Triik: Kodu.

ningi portreed (tahv. LXIX, hr. K. Menningi omanduses Tartus), pr. L. Strandmani portreed (hr. O. Strandmani omanduses Tallinnas) ja a. 1917 tekkinud pr. M. Simsivardi portreed (tahv. LXX, E. Kunstimuuseumis), mis kõik on teostatud ainulaadse kontsentratsiooniga. Neis paeluvad julge karakteristika ja faktuuri robustne, kuid painduv ja nüansikküllane lopsakus. Kõigis neis valitsevad sügav tõsidus ja hingestatud tundeküllus. Seesugune tõsine, paiguti traagilise paatoseni ulatuv meeleolu näib olevat mingi juhtmotiiv Triigi paljudes tolle perioodi töis.



N. Triik: Soome maastik. Hr. V. Evaldi omanduses Tallinnas.



Joon. 247. N. Triik: Kirjanikkude ühingu „Siuru" märk.

Võib-olla veel huvitavamad kui portreed on mõned samal ajavahemikul loodud maastikupildid. 1914. a. suvel viibib kunstnik mõni kuu Soomes ja siin loob ta suurepärase „Soome maastiku" (tahv. LXXI, hr. V. Evaldi omanduses Tallinnas). Võrreldes seda teost 6 aastat varem tekkinud maaliga „Dekoratiivne Norra maastik" (joon. 237) saame selge käsituse kunstniku stiili evolutsioonist: Norra maastikus esinev maneerlik, „jugendlik", pehme, „veniv" stiliseering on andnud maad rahutule, kargelt-jõulisele ja napile ekspressiivsusele; igatahes püsib

kunstnik aga ka nüüd ikka veel sünteetilise vormikäsitluse pinnal. „Soome maastikuga" võistlevad kvaliteedilt a-st 1913 pärinev süngelt-traagiline akvarell „Aknast" (joon. 243, pr. E. Lüüsi omanduses Tartus), romantiline „Vaade aknast" (E. Kunstimuuseumis), mis valmis järgmisel aastal, ja salapärane „Vana aed" (joon. 244, hr. V. Evaldi kogus Tallinnas) a-st 1917.

Triigi stiili omapära ilmneb väga haaravalt ka arvukates tolle aja sule-, söe-, seepia- ja tušijoonististes, nagu näiteks „Marter", „Jaht", „Alevi kõrts" (joon. 245), „Suurlinn" (kõik a-st 1913), pr. A. Suitsu portree (a-st 1914), „Proletaarlane" (a-st 1915), „Kodu" (joon. 246), „Katastroof", kirjanikkude ühingu „Siuru" märk (joon. 247) jt. Kõige huvitavamad siinmainitud joonististest on „Alevi kõrts", milles kunstnik on harukordse veenvusega osanud tabada äärelinna kahtlase urka spleeni meeleolusid, ja oma julge vormikõne tõttu peaaegu nägemusena mõjuv „Kodu".

Triik teenis Vabadussõja ajal mõni kuu sõjaväes ja sealt vabanedes kutsuti ta 1919. a. kevadel Haridusministeeriumi kunstiosakonna kujutavate kunstide toimkonna juhatajaks. Haridusministeeriumi algatusel korraldati 1919. a. juulis suur eesti kunsti ülevaatenäitus ja selle organiseerimisel etendas suurt osa Triik. Seda näitust võib vaadelda nagu mingi tähisena, mis eraldab kaht perioodi meie kunsti arengus: ajajärku enne iseseisvust ja iseseisvuse aega. See näitus esitas kokkuvõtte senistest saavutistest ja viitas ühtlasi sellele uuele, mis oli tärkamas ja endale elujõudu nõudis. Selle näituse puhul püüti mõnede kirjanikkude ja kunstiarvustajate poolt ette võtta seniste väärtuste ümberhinnangut, kusjuures sai väga teravate arvustuste osaliseks ka Triik.

Haridusministeeriumi teenistuses viibis kunstnik ainult umbes üks aasta. A. 1921 asub ta Tartu ja kutsutakse samal aastal kunstikooli „Pallas" õpetajaks, mis ametis toimis a-ni 1940.

Viimased 20 aastat on Triigi loomingus olnud seisaku ja vaesumise aeg, mille põhjusi peale muu tuleb otsida ka vist selles, et kunstnik üldse enam välismail ei käinud ja täielikult kaotas sideme Lääne-Euroopa kunstiga. See stagneerumine (õigemini öelda tagasiminek) on eriti märgatav meistri portreemaalides; Triik ei ole suutnud anda enam ühtegi nii läbituntud, julget ja ilmekat teost, nagu seda olid pr. Strandmani, pr. Menningi ja pr. Simsivardi portreed. Peaaegu kõik kunstniku portreemaalid sellest viimasest perioodist kannavad mingit loiduse, jõuetuse ja laialivalguvuse pitsatit. Paremate hulka tuleks lugeda pr. L. Kruusi portreed a-st 1922 (pr. L. Kruusi omanduses Tartus), prof. H. Koppeli portreed a-st 1925 (Tartu Ülikooli omanduses), E. Vilde ja pr. E. Bernakoff'i portreed (joon. 248, hr. R. Bernakoffi omanduses Tartus), mõle-



Joon. 248. N. Triik: Pr. E. Bernakoffi portree. Hr. R. Bernakoffi omanduses Tartus,

mad a-st 1926, hr. A. Uuehendriku portreed a-st 1934 (hr. Uuehendriku omanduses Tartus), hr. E. Evaldi portreed a-st 1935 (hr. V. Evaldi omanduses Tallinnas) jt. Üsna ebaõnnestunud on kunstniku grupiportreed, nimelt „Pr. P. Sisask lastega" a-st 1930 (pr. P. Sisaski omanduses



Joon. 249. N. Triik: Saaremaa rannamaastik. Tartu Linnavalitsus.

Tartus) ja „O. Rütli perekonnaga" a-st 1933 (hr. O. Rütli omanduses Tartus); eriti viimasenamainitud töö küünib figuuride naiivselt-abitu ja tardunud esitamise tõttu peaaegu karikatuursuseni.

Mõnevõrra huvitavamad kui need portreemaalid on Triigi viimase perioodi maastikupildid: „Emajõgi talvel" a-st 1923 (Välisministeeriumi omanduses), „Saaremaa rannamaastik" a-st 1929 (joon. 249, Tartu Linnavalitsuse omanduses), „Maastik Nõost" a-st 1934 (hr. J. Nihtigi omanduses Tallinnas) „Talvine Tartu Emajõega" a-st 1935 (joon. 250, korp. „Vironia" omanduses Tartus), „Tartu sadam" a-st 1936 (hr. A. Rõude kogus Tallinnas) jt. Käsitlusviisilt erinevad need maastikud kohati tunduvalt kunstniku varasematest peisaažidest; neis on stiliseerimise tendents hoopis vähem märgatav ning pintslitehnika on vabam ja lõdvem. Nagu viimase aja portreedes, nii näib meister ka oma maastikes üha rohkem lähenevat looduslähedasemale kontseptsioonile.



Joon. 250. N. Triik: Talvine Tartu Emajõega. Korporatsioon „Vironia“ omanduses Tartus.



Joon. 251. N. Triik: Pr. V. Triik-Koniku portreejoonistis. Pr. M. Koorti omanduses Tallinnas.



Joon. 252. N. Triik: O. Lutsu portreejoonistis. Kirjastus „Noor-Eesti" omanduses Tartus.

Triigi paremaid saavutisi sel ajavahemikul tuleb otsida aga tema joonististe, eriti portreejoonististe hulgas, mida ta loob nüüd eriti arvukalt. Meistri šedöövriks sel alal tuleks lugeda selge ja lihtsa kindlusega, kuid ühtlasi väga nüansiküllaselt teostatud pr. V. Triik-Martna portreed a-st 1922 (joon. 251). Veel võiks esile tõsta hr. J. Nano, hr. O. Lutsu (joon. 252), hr. K. Koniku (joon. 253), hr. M. Metsanurga, hr. H. Raudsepa, hr. G. Suitsu jt. portreejoonistisi.

Triik ja Mägi on oma temperamendilt ja kunstisuunalt teatud mõt-



Joon. 253. N. Triik: Hr. K. Koniku portreejoonistis. Prl. K. Koniku omanduses Tartus.

tes vastandid. Mägi oli esmajoones maalija ja kolorist; ta joonistusoskus oli puudulik, et mitte öelda vilets, mistõttu tema maalide konstruktiivne, kompositsiooniline külg tihti lonkab ja ta vormikäsitlusel kindel veenvus puudub. Triik seevastu on tubli joonistaja, kes ikka ja alati taotleb lineaarse vormi täiuslikkust ja kelle töis värv tihti esineb üksnes sekundeeriva elemendina. Oma paremates maalides saavutas ta aga kahtlemata täie kokkukõla nende elementide vahel ja lõi teoseid, milledel on püsiv väärtus. Tema paremad joonistised kuuluvad aga vastuvaidlematult meie kunsti tippsaavutiste hulka.

JANSEN.

Mägi ja Triik olid oma kunstiõpinguid alustanud Venemaal, kuid nende maailmavaate ja stiili väljakujunemisel olid otsustava tähtsusega Lääne-Euroopas veedetud aastad. Täielikult vene koolitusega on kolmas juhtiv maalija Noor-Eesti ajastul, Jansen.

August Jansen sündis a. 1881 Hallikukivil Pärnumaal endise köstri pojana. Kunstniku lapsepõlv oli väga vaevarikas, sest ta isa suri 5 aastat pärast poja sündimist, jättes lese toita peale tulevase maalikunstniku veel neli last. A. 1894 asub perekond Narva, kus Jansen juba 13-aastasena on sunnitud kalevivabriku töölisena endale ülalpidamist teenima. Narva vabrikute juures teotsesid tol ajal joonistuskursused rakenduskunstnik A. von Segebart'i juhatusel ja noor Jansen, kel juba lapsepõlvest saadik oli suur huvi kunsti vastu, hakkab nendel kursustel joonistust õppima. Tänu seal omandatud oskusele saab ta varsti vabrikus joonistajaks. See kutse aga ei rahulda noormeest ja 18-aastasena (a. 1899) teeb ta julge otsuse — sõita Peterburi ja alustada seal kunstiõpinguid.

Jansenil õnnestub kohe pääseda Kunstide Edendamise Seltsi kooli, kus ta töötab 5 aastat, lõpetades kooli täie kursuse a. 1904 suure hõbeaurahaga. Tema õpetajaiks siin olid J. Zionglinski, J. Brasz ja D. Kardovski. Kohe pärast Kunstide Edendamise Seltsi kooli lõpetamist astub Jansen kunstiakadeemiasse. Ka siin töötab ta samade õpetajate — alguses Zionglinski, hiljemini Kardovski juhatusel.

Akadeemias õppides esineb kunstnik ka esmakordselt eesti kunstinäitusel, nimelt Tallinna Kunstiseltsi poolt korraldatud näitusel a. 1910. Tema arvukatest väljapanekutest sel näitusel väärivad esiletõstmist pr. Seppois'i portree (joon. 254) ja „Ema". A. 1912 korraldab ta ühes Areniga ja K. Burmaniga näituse Narvas, kus esitab umbes kümmekond tööd.

Akadeemia õpingud lõpetab Jansen tegelikult a. 1913, esitades võistlustööna suure maali „Muhu saarel", mis kujutab Muhu kaluri perekonda rannal. Selle pildi maalis kunstnik 1911. ja 1912. a. suvel Muhus loodud etüüdide abil. Akadeemia lõputunnistuse saab kunstnik järgmise aasta sügisel, mil sooritab teoreetilised eksamid. A. 1913 esineb kunstnik Tallinnas Börsisaalis korraldatud näitusel hulga maalidega; tähelepanuväärseim neist on triptühhon: „Tallinna raekoja interjöör". Ka eesti mütoloogia ained huvitavad kunstnikku tol ajal. Oli see ju rahvusromantiliste taotluste kulminatsioonipunkt: just neil aastail hakkas Kr. Raud süvenema rahvaluule maailma, Triik lõi oma „Sõttamineku" ja „Lennuki", Promet oma „Kratid", Uurits oma sulejoonistised eesti mütoloogia ainetel. A. 1912 valmib Jansenil „Kalevipoeg kivi viskamas" („Kalevi" seltsi majas Pirital).



Joon. 254. A. Jansen: Pr. Seppoisi portree.

Kui Jansen oma õpinguid Vene akadeemias alustas, domineeris selles üldiselt veel realistlik suund; suurim autoriteet oli Repin. Kuid realism ei olnud siiski enam ainuüksi valitsev — ka impressionism ja stiliseeriv dekoratiivsus olid akadeemia seinte vahel hakanud teatud eluõigust omandama. Siin teotsesid tol ajal õpetajatena juba meistrid, kes olid mõnevõrra puudutatud impressionismist ja taotlesid kompromissi realismi kaine asjalikkuse ja moodsate voolude värvirikkuse vahel. Säärase impressionistliku värvinguga realismi tüüpiline esindaja oli just Zionglinski. Ka noore



Joon. 255. A. Jansen: Kirikuteel.

eesti meistri looming tol ajal osutab kõikumist realismi ja impressionismi vahel. „Ema" ja pr. Seppois'i portrees domineerib realistlik põhitoon, mis on väga tugev ka veidi hiljem (vist 1913) loodud maalis „Kirikuteel" (joon. 255). P. Aren'i portrees seevastu (Narva muuseumis), mis maalitud vist viimastel akadeemias viibimise aastatel, on tunda kallakut impressionismi poole. Ka dekoratiivsuse taotlused ei ole kunstnikule noil aastail võõrad; need ilmnevad selgesti maalis „Kalevipoeg kivi viskamas", kus see stiil on tingitud juba motiivist. Viimases maalis kajastub mõnevõrra vene rahvusromantikute, esmajoones Roerich'i eeskujude mõju, mis, nagu mainitud (vt. lk. 263), on teatud osa etendanud ka Triigi kunstis.

1913./1914. a. talve veedab kunstnik Tallinnas, kuid a. 1914 asub uuesti Peterburi, kuhu jääb 1917. a. kevadeni. Haigustunud raskesti revo-



Joon. 256. A. Jansen: Luigejaht. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

lutsioonipäevil, viibib ta tervise parandamise otstarbel suvel Narva lähedal maal. Sama aasta sügisel hakkab ta joonistuseõpetajaks Rakvere gümnaasiumis, kuid juba 1918. a. alguses siirdub ta Tallinna, mis jäi kunstniku alaliseks asupaigaks tänini.

Jansen oli algusest saadik tundnud elavat huvi kõigi rahvuskultuuriliste ürituste vastu. Juba Peterburis elades võttis ta agaralt osa sealsete eesti seltside elust. Eriti ulatuslikuks ja tähtsaks kujuneb Janseni tegevus Eesti iseseisvuse ajast peale. Jansen on esimeste kunstnikkude kongresside (a. 1919 ja 1921) aktiivsemaid korraldajaid ja peamiselt tema algatusel asutatakse a. 1922 kunstnikkude üldorganisatsioon Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühing. Hiljemini toimib Jansen ka Kultuurkapitali kujutavate kunstide sihtkapitali esimehena (a-il 1924—26 ja 1928—29). Kui a. 1940 Keskühing reorganiseeritakse kogu kunstnikkonna kutseühinguks, on Jansen jällegi selle ürituse agaramaid eestvedajaid. Kogu iseseisvuse aja kestel on Jansen ühtlasi teotsenud pedagoogina, alul keskkoolides hiljemini Tallinna kunstikoolis, viimasel ajal akti- ja maaliklassi juhatajana.

Vaatamata sellele, et organisatoorne ja pedagoogiline tegevus Jansenilt palju aega on röövinud, on ta tänini olnud kunstilise loomingu alal väga produktiivne. Janseni kunsti Maailmasõja ja Eesti iseseisvuse esimeste aastate kestel (umbes kuni a. 1924) iseloomustab asjaolu, et puhtrealistlik käsitlusviis üha rohkem taandub impressionistliku heledavärvilisuse ees.



Joon. 257. A. Jansen: Lõikus.



Joon. 258. A. Jansen: Muhu maastik. Kujutavate Kunstide Sihtkapitali Valitsuse omanduses Tallinnas.

Käsikäes sellega muutub maalimisviis kindlamaks ja lopsakamaks. Väga suurt osa mängib nüüd ka dekoratiivsuse taotlus.

Selle perioodi töist võiks esile tõsta mütoloogilise ilmega kompositsiooni „Luigejaht" a-st 1917 (joon. 256, E. Kunstimuuseumis). See kuulub nende teoste hulka, kus dekoratiivne kallak eriti mõjukalt valitsema on pääsenud. Dekoratiivne joon domineerib ka mõni aasta enne seda maalitud „Aadamas ja Eevas", a. 1922 loodud „Pulmasõidus" (E. Kunstimuuseumis) ja a-st 1923 pärinevas „Eksootilises teemas". Paralleelselt nende kompositsioonimaalidega tekib ka hulk portreid: pr. T. Rei, pr. Pukits, pr. Solba, pr. Meerits. Ka maastikumaali hakkab meister nüüd järjekindlalt viljelema; nende aastate maastikupiltidest on mainimisväärsemad: „Maastik" a. 1916 (hr. M. Pukits'a omanduses), „Lõikus" a-st 1918 (joon. 257), „Muhu maastik" a-st 1923 (joon. 258).

Kõnesolev periood on kunstniku elus kurb ja rahutu aeg, mil tal tuli läbi teha ränk haigus ja mil ta perekonnaelu tabab raske löök — poja surm. Ka tema loomingus on see rahutu katsetamise ja otsingute aeg. Märgitagu kõigepealt, et Jansen noil aastail on huvitatud neoimpressionistlikust tehnikast. Selleks sai ta tõuget Vabadussõjas langenud H. Lukk'ilt, kes



Joon. 259. A. Jansen: Kaksikportree.

ainukese eesti kunstnikuna järjekindlalt püüdis viljelda neoimpressionismi. Ka Jansen loob nüüd mõned maalid selles tehnikas, näiteks „Kaksikportree" (kunstnik abikaasaga) a-st 1918.

Katsetamistuhin viib kunstniku koguni teiste kunstide alale. Nii hakkab ta tootma keraamikat, saavutamata siiski suuremaid resultaate, sest tal puudusid tarvilik tehniline oskus, sissesead ning abinõud. Tulemusrikkam oli teotsemine skulptuuri alal; mõned Janseni puuskulptuurid, näiteks



Joon. 260. A. Jansen: Peetri majake.

„Naise pea", tunnistavad igatahes ilmsesti küpsest skulptuuri ülesannetest arusaamisest. Ka mosaiigitehnikat püüab kunstnik rakendada oma pakitsevate kunstiliste ideede väljendamiseks.

A. 1924 teostab Jansen oma esimese välisreisu — Itaaliasse, kus viibib terve suve, külastades kõiki tähtsamaid Itaalia kunstilinnu; pikem peatus oli Roomas.

Itaalia reisu tulemuseks on rida maastikupilte ja etüüde („Piccola Marina", „Tiberi kallas ja Peetri kirik", „Capri etüüd", „Rooma etüüd" jt.), mis kunstnik esitab 1924., 1925. ja 1926. a. näitustel. Nende ja järgnevate aastate (kuni 1929) loomingust tuleks esile tõsta veel suurt „Autoportreed" (E. Kunstimuuseumis), „Kaksikportreed" (kunstniku abikaasa tütrega, joon. 259). Kuid kunstniku produktsiooni paremikku noil aastail tuleb siiski vist otsida tema maastikupiltide hulgas. Õnnestunumad neist on „Maastik" a-st 1927 (tahv. LXXII, *a*), „Peetri majake" (joon. 260; mõlemad E. Kunstimuuseumis), „Talumaastik" (E. R. Muuseumis), „Narva vaade" jt. Oma laadilt ei ole need ühtlased; „Peetri



a. A. Jansen: Maastik. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



b. A. Jansen: Sügis. Oru loss.



a. A. Jansen: Randlased. Kujut. Kunst. Sihtkapitali Valitsus.



b. A. Jansen: Tallinna vaade. E. Panga omanduses Tallinnas.



Joon. 261. A. Jansen: Pr. V. Tuulse portree. Hr. Tuulse omanduses Tallinnas.

majake" näiteks on teostatud äärmiselt lopsakas, elurõõmsas, impressionistliku nüansiga maneeris, kuna „Talus" domineerib dekoratiivne joon. Sellesse ajavahemikku kuulub ka õnnestunum kunstniku kompositsioon „Sügis" (tahv. LXXII, *b*, Toompea lossis), mis maalitud a. 1927, ja mõned värvitoredad natüürmordid.

1929. a. suvel leiab aset teine välismaareis, mis viib kunstniku Saksamaa kaudu Pariisi ja sealt edasi Hispaaniasse; Hispaanias külastatakse mitmeid huvitavaid kunstikeskusi. See reis oli äärmiselt elamusrikas — kunstnikul oli vanade meistrite loomingu kõrval võimalus tutvuda ka moodsa kunstiga suurtel näitustel Berliinis, Pariisis, Barcelonas, Madridis. Märgitagu, et Jansenil oli nüüd võimalik lähedalt tundma õppida Zuloaga



Joon. 262. A. Jansen: Hr. Th. Kääriku portree.

loomingut, mille vastu ta tundis alati suurt huvi ja millega ta kunstil on teatud määral sugulust.

Vahetult pärast Lääne-Euroopa reisu (umbes a-il 1929—1932) tekkinud töödest on mainimisväärsemad „Perekondlik Parnass" ja „Omas perekonnas" (mõlemad a-st 1929), abikaasa portree a-st 1931 (gooti stiili akna foonil), „Isa portree" samast aastast jt.

Jansen kuulub nende kunstnikkude hulka, kes kunagi ei rahuldu saavutatuga ega jää peatuma teatud maneeri juurde, vaid väsimatult tööta-



Joon. 263. A. Jansen:: Tütarlaps aknal.

vad edasi enda kunstilise isiksuse ja võimete igakülgse väljakujundamise kallal. Janseni areng on kogu aeg käinud tõusuteed ja oma küpsimad ning huvitavaimad tööd on ta loonud just viimaseil aastail. Sääraste teoste hulka kuulub esmajoones rida portreid: hr. J. Tauk, hr. Kr. Raud (mõlemad a-st 1933), pr. V. Tuulse (joon. 261, hr. Tuulse omanduses Tallinnas) ja pr. Adamson (mõlemad a-st 1934), hr. Th. Käärik (joon. 262), „Tütarlaps aknal" (joon. 263) (mõlemad a-st 1938), hr. Chr. Kaarna (a-st 1939) jt. Nendega võistlevad kunstilise vormi tiheduselt ja veenvuselt mõned maastikud: „Jõemaastik" (joon. 264), „Sirelid" (a-st 1934,



Joon. 264. A. Jansen: Jõemaastik.

tahv. LXXIV), „Narva vaade" (a-st 1937), „Tallinna vaade" (a-st 1938, tahv. LXXIII, *b*), „Randlased" (tahv. LXXIII, *a*), „Vesiroosid" (a-st 1939), „Talvemotiiv" (a-st 1940, joon. 265), „Rannamotiiv" a-st 1940 jt. Neid kunstniku viimase aja töid iseloomustab üha suurenev lähenemine koloriidi ühtluse, nüansikülluse ja toonirikkuse poole. Janseni värvid säilitavad ka nüüd oma värskuse ja rõõmsa üldilme, kuid ta töist on kadunud see liigne kirevus, mida võis konstateerida mõnes varasemas töös.

Heites ülevaatlikku pilku Janseni suurele produktsioonile tuleb nentida, et see ei ole stiililt ühtlane. Huvitav ja iseloomulik Janseni rahutule otsijatemperamendile on seejuures, et kunstnik ühel ja samal ajal loob erineva ilmega töid, osutades kord kallakut dekoratiivse sünteesi, kord elurõõmsa impressionismi, kord asjaliku realismi poole. Ekspressionistlikud taotlused on kunstnikule üldiselt võõraks jäänud, kuigi võib-olla mõne teose robustses vormiandmises võiks ehk otsida ekspressionismi kaudseid kajastusi.

Ka kvaliteedilt ei ole Janseni teosed võrdsed. Tema parematekś maalideks tuleb pidada vahetult looduse järgi või looduses tehtud etüüdide najal loodud töid, milledes kunstnik ei ole tahtnud vaatlejat huvitada või üllatada. Seesuguste teoste hulka kuuluvad tema värsked maas-

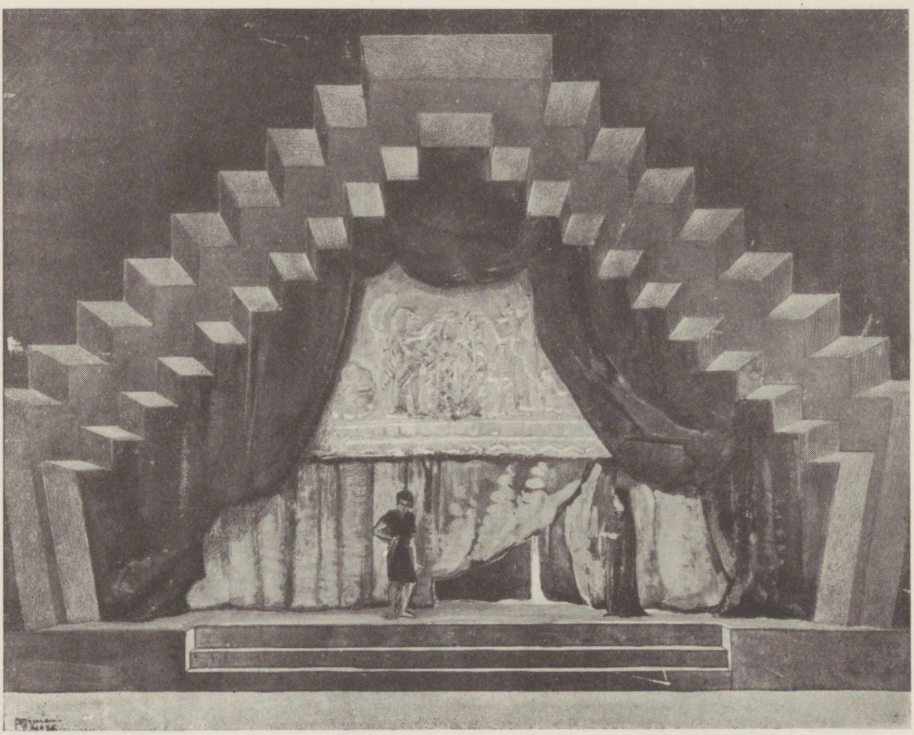


A. Jansen: Sirelid. Tallinn, Tehnikaülikool.



Joon. 265. A. Jansen: Talvemotiiv.

tikupildid („Muhu maastik", „Peetri majake", „Narva motiiv", „Maastik", „Sirelid", „Jõemaastik", „Tallinna vaade" jt.), samuti hulk portreid ja natüürmorte. Vähem rahuldavad nende ridade kirjutajat kunstniku kompositsioonid ja grupiportreed („Luigejaht", „Pulmasõit", „Eksootiline teema", „Aadam ja Eeva" jt.). Neis tundub midagi seadeldut, otsitut ja „literatuurset". Vist kõige ebaõnnestunumateks tuleks lugeda neid töid, milledes ta (võib-olla välismaareisude muljetel) on püüdnud imiteerida vanade meistrite võtteid; siia kuuluvad näiteks „Perekondlik Parnass", „Omas perekonnas", „Abikaasa portree" jt. Muide tuleb tähendada, et need üksikud ebaõnnestunud teosed on vaid episood meistri loomingus. Märkimisväärne on ka, et kunstnik ise on aru saanud sääraste katsetuste viljatusest — viimase aja töis on ta asunud resoluutselt siira ja vahetu loodusekujutuse teele.

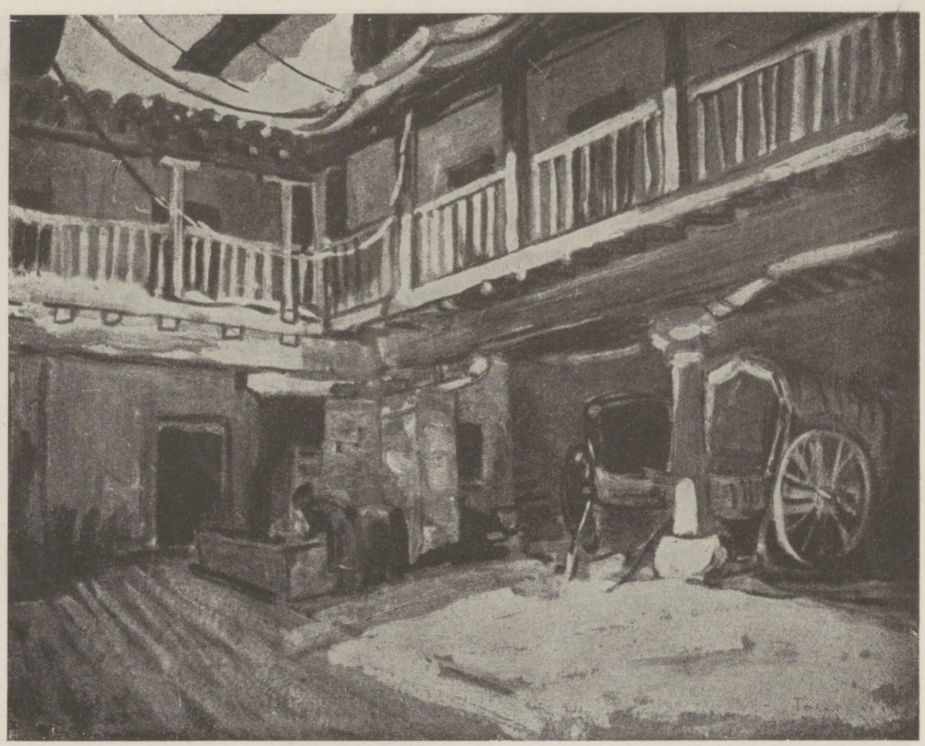


Joon. 266. R. Nyman: Dekoratsiooni kavand A. Tammsaare näidendile „Juudit".

NYMAN.

Võrdlemisi tihedat sugulust Janseni kunstiga osutab tema kaasaeglase Nymani looming — ka selle põhialuseks on impressionistlikule värvidenägemisele rajatud dekoratiivsus. Nymani kunst pole aga kaugeltki nii sügav, mitmekesine ja probleemirikas nagu Janseni produktsioon.

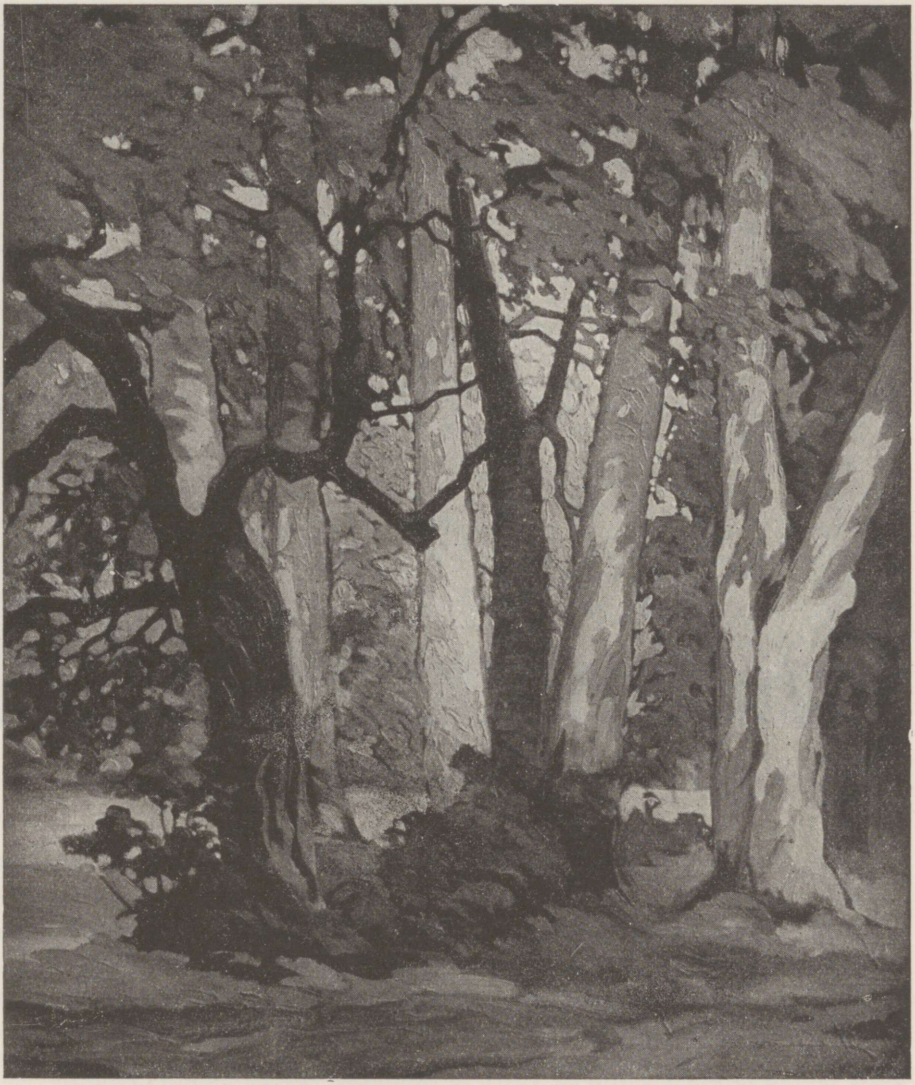
Roman Nyman sündis Tallinnas a. 1881 ja õppis sealses Nikolai gümnaasiumis. Kunstilise hariduse omandas ta a-il 1900—1906 Stieglitzi kunstikoolis Peterburis. Peale kooli lõpetamist sai ta välisstipendiumi, elas mõni aeg Pariisis ja reisis hiljemini Itaalias ja Norras. A. 1909 asus ta uuesti Peterburi, kus toimis a-il 1910—1912 keiserlikkude teatrite valitsuse raamatukogu ametnikuna, olles ühtlasi keiserlikkude teatrite dekoraatorite (esmajoones vürst Šervašidse) abiliseks. A-il 1913—1916 töötas ta „Estonia" teatri dekoraatorina ja joonistuseõpetajana Tallinna keskkoolides



Joon. 267. R. Nyman: Hoov Toledos. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.

ja Eesti Kunstiseltsi joonistuskursustel; hiljemini, kui see kool muudeti kunsttööstuskooliks, oli Nyman selles dekoratsiooniateljee juhatajaks (a-st 1919). Ka Eesti iseseisvuse ajal on ta toiminud teatridekoraatorina. A-il 1922 ja 1927 reisis Nyman Itaalias, a. 1923 Hispaanias. A-il 1927—1928 oli ta Kujutavate Kunstide Sihtkapitali valitsuse esimeheks. Nyman esines esmakordselt ülevaatenäitusel a. 1906 ja võttis samal aastal osa ka Pärnus korraldatud saksa kunstnikkude näitusest ja a. 1910 „Noor-Eesti" näitusest. Sellest ajast alates on ta esinenud peaaegu kõigil Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu ja Sihtkapitali valitsuse näitustel.

Nymani loomingust kõneldes tuleks kõigepealt peatuda tema teotsemisel teatridekoraatorina. Sel alal omab kunstnik teedrajavat tähtsust — teda võib lugeda eesti kunstipärase teatridekoratsiooni loojaks. Ta on siin venelaste õpilane ja jäljendaja. Ajajärk, mil Nyman Peterburis õppis ja teotses, on vene teatridekoratsioonikunsti ajaloos hiilgav õitseaeg. On



Joon. 268. R. Nyman: Niined.

õigusega tähendatud, et teatrimaal on vene revolutsioonieelses kunstis mänginud sama osa, mis oli freskomaalil itaalia *quattrocento* kunstis. Kui varemini teatridekoratsioone lõid meistrid, keda võib vaadelda pigemini käsitööliste kui kunstnikena, hakati Venemaal umbes a-st 1890 dekoratsioonikavandite teostamist usaldama nimekamatele meistritele. Ka vene balleti

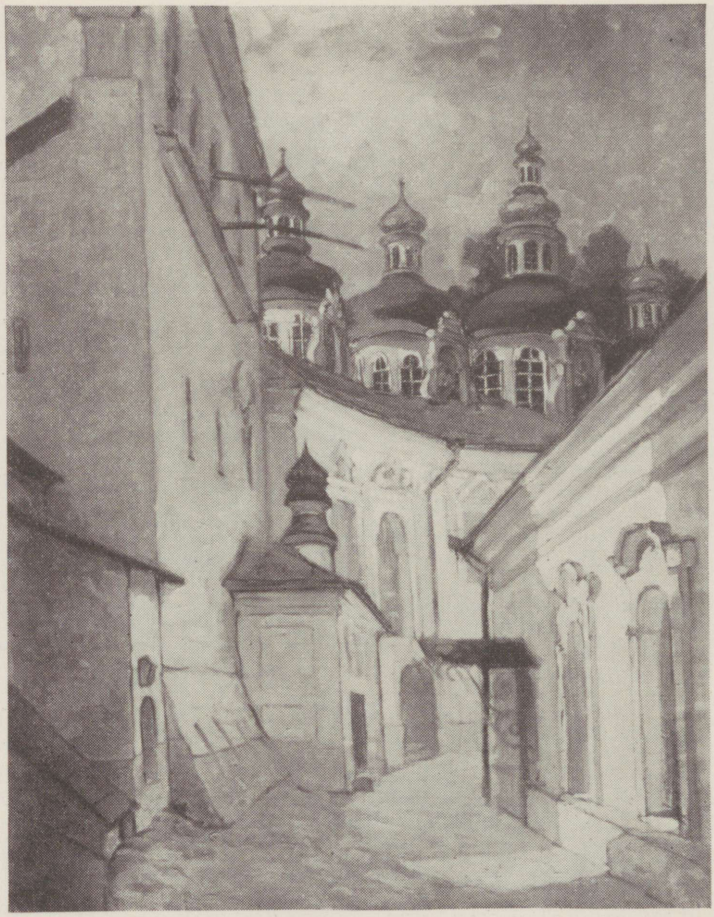


Joon. 269. R. Nyman: Ait.

ning ooperi suur menu Lääne-Euroopas enne Maailmasõda on suurel määral tingitud dekoratiivsegi külje kunstipärasusest ja uudsusest. Teatridekoratsioone on loonud peaaegu kõik tuntumad vene revolutsioonieelsed meistrid, kes kuulusid modernistlikku „Mir iskusstva" gruppi: Benois, Dobužinski, Roerich, Golovin, esmajoones aga Bakst.

Seda Venemaal omandatud teatridekoratsioonistiili püüab Nyman, kuivõrra olud seda lubavad, istutada Eestissegi. Tema õnnestunumad teatridekoratsioonid on loodud näidenditele „Hamlet" (1913), „Enne kukke ja koitu" (1918), „Peleas ja Melisande" (1920), „Narr Tantris" (1924), „Judith" (1926), ooperitele „Faust" ja „Cavalleria rusticana" (1918), „Hugenotid" (1924) jt. Nende stiil on maitsekas ja meeldiv, kuigi mitte väga originaalne (joon. 266).

Tahvlimaalijana on Nyman viljelnud peamiselt maastikku, kandes ka sellesse üle samasuguse dekoratiivset pinnalisust taotleva, elurõõmsa ja pealiskaudse stiili, mis valitseb tema dekoratsioones. Nyman on temperamendilt lüürik, kellele on dramaatiline pinge, dünaamilikkus ja ekspressiivsus võõrad.



Joon. 270. R. Nyman: Petseri kloostri vaade.

Alates a. 1910 loob ta rea maale õlis või temperas Prantsuse, Itaalia ja Norra motiividel: „Grand Trianon Versailles's", „Itaalia motiiv", „Lom'i kirik Norras", „Lillehammer", „Norra kabel", „Norra ait, Lillehammer", „Norra kiriku uks" jt.

Hispaania reisul a. 1923 tekib hulk etüüde, mida kunstnik kasutab rea aastate kestel oma Hispaania maalide loomiseks. Nendega omandas kunstnik suurema populaarsuse. Erilist esiletõstmist väärivad neist „Hoov Toledos" (joon. 267, Eesti Kunstimuuseumis), „Segovia", „Ronda" „Se-



Joon. 271. R. Nyman: Tapurla ateljee.

villa", „Hoov Alhambras" (Eesti Kunstimuuseumis), „Hispaania motiiv (Cuenca)", „Ronda sild", „Sevilla hoov" jt.

Reis Austriasse ja Itaaliasse a. 1927 annab kunstnikule tõuke mitmeuguste Tirooli maastikkude loomiseks, nagu näiteks: „Tirooli maastik" (Eesti Kunstimuuseumis), „Zwingerbergi agul" jt.

Kuid kunstnik on suure armastuse ja andumusega püüdnud süveneda ka Eesti loodusse; paralleelselt Norra ja lõunamaade maastikkudega on ta andnud hulga maitsekaid ning meeleolurikkaid kodumaa peisaaže, milledes domineerib lüüriline põhitoon. Paremate hulka neist kuuluvad „Nii-

ned" (joon. 268), „Otepää maastik", „Vainupea rand", „Lõuna-Eesti maastik", „Õu Tallinnas", „Ait" (joon. 269), „Loksa rand", „Tallinna vaade", „Virve ranna motiiv", „Oru lossi terrasse", „Uus ja vana", „Petseri kloostri vaade" (joon. 270), „Tapurla rannamotiiv", „Tapurla talumotiiv" jt. Samuti on Nyman loonud mõned huvitavad interjööripildid, nagu näiteks „Tapurla ateljee" (joon. 271) jt.

Nymani suurematest dekoratiivsetest töödest mainitagu a. 1928 loodud pannoosid „Sügis" ja „Kevad", mis kaunistavad Tallinna Balti jaama ooteruumi.

Maastiku ja arhitektuurmaastiku kõrval on kunstnik eriti viimasel ajal proovinud oma võimeid ka portreemaali alal. Sel alal ei ole ta aga nimetamisväärseid resultaate saavutanud. Kõik tema portreed (A. Akberg, E. Särgava, president K. Päts jt.) on kohati puudulikud joonistuselt ja ilma sügavama psühholoogilise veenvuseta.

PAUL BURMAN.

Triigi, Janseni ja Nymani kunsti võib vaadelda umbes ühte ja samasse suunda kuuluvana. Sootuks erinevat kunstikäsitust esindab Paul Burman, kes juba üsna varakult oma temperamentse maalijaandega tähelepanu hakkas äratama, kuid keda raske vaimuhaigus ei lubanud oma annet täiel määral välja arendada.

Paul Burman (1888—1934), arhitekt Karl Burmani vend, sündis Kamenets-Podolskis Venemaal. Kunstniku vanemad asusid varsti pärast poja sündimist Tallinna. Üldhariduse omandas kunstnik Tallinna reaalkoolis, kus lõpetas neli klassi. Tema kunstiõpingute käik oli katkendiline. A-il 1905—1906 harjutas ta joonistamist Laikmaa ateljees ja a. 1907 töötas mõni aeg Peterburi akadeemias Roubaud' klassis. See õppeaeg Roubaud' juures on kunstniku ande kujunemisel vist kaunis tähtis; Roubaud oli lahingutemaalija ja tõenäoselt omandas Burman just tema ateljees suure armastuse ja huvi loomade kujutamise vastu. A-il 1908—1909 oli Burman Moskvas ja õppis Stroganovi kunstikoolis; tema peahuvi siin oli koondunud tutvumisele graafiliste tehnikatega. A. 1911 jätkas ta oma kunstiõpinguid Riias V. Purviti juures, 1912. a. töötas lühemat aega selles venelaste poolt asutatud vabaateljees („Académie russe"), milles õppis ka Mägi (vt. lk. 251). Kannatades juba lapsest saadik psüühiliste häirete all, on kunstnik a. 1913 sunnitud asuma ajutiselt sanatooriumi, kuhu asub hiljemini alaliseks. Oma loomingulist tegevust jätkab kunstnik ka siin.

Paul Burman esines esmakordselt „Noor-Eesti" näitusel a. 1910 ja osutas sest ajast alates enda surmani haruldast produktiivsust. Kahjuks on



P. Burman: Kitsed.



Joon. 272. P. Burman: Aguli motiiv. Hr. A. Rõude kogu Tallinnas.

sellega kaasas käinud teatud pinnapealsus ja lohakus; hingelise tasakaalu puudus ei võimaldanud nähtavasti kunstnikule kontsentratsiooni, mis on vajalik küpsede teoste loomiseks. Burmani teostel on väga tihti katsetuse, improvisatsiooni, etüüdlikkuse maik. Ta stiil ei ole ligi 25 a. kestnud teotsemise kestel teinud läbi nimetamisväärseid muutusi, kunstnik jäi lõpuni truuks kord omandatud kergelt skitseerivale, lopsakale maalitehnikale.

Burmani on tavaliselt nimetatud impressionistiks *par excellence*, kuid selline iseloomustus ei pea täies ulatuses paika. Burmani maalimisviis vabade, voolavate pintslitõmmetega meenutab muidugi impressionismi ja impressionistlik on ka ta toonide mitmekesiduse ja nüansikülluse taotlus,



Joon. 273. P. Burman: Esimene lumi. Hr. A. Rõude kogu Tallinnas.



Joon. 274. P. Burman: Lilled.

kuid Burmani maalidel ei ole alati seda heledust, läbipaistvust ning virvendavat õhulisust, mis iseloomustab klassilist impressionismi (nagu see ilmneb näiteks Claude Monet' ja tema koolkonna meistrite — Pissarro, Sisley jt. — loomingus).

Burmani erialaks olid loomade maal, maastik ja lillede maal. Loomade kujutamise alal pole tal Eestis võistlejat ja just siin näitab ta oma võimeid kõige paremast küljest (tahv. LXXV). Suure meisterlikkusega oskas ta fikseerida kõige keerulisemaid liikumismotiive. Sügava armastusega on kunstnik lõuendile jäädvustanud ka meie looduse kõige mitmekesisemaid aspekte — päikesest üleujutatud karjamaid, lainetavaid rukkipõlde, lumega kaetud süngeid välju (joon. 273), sügistormi käes õõtsuvaid raagus metsatukki, alevitänavaid vanade majalogudega (joon. 272) jne. Rea värskeid ja huvitavaid etüüde on inspireerinud kunstnikule vana Tallinn oma romantiliste kitsaste tänavate, luitunud majade, tornide ja väljakutega. Burmani lillemaalides tuleb kunstniku koloristlik oskus kõige paremini esile (joon. 274). Burman on loonud ka mõned autoportreed ning viljelnud graafikat, luues rea mitmesuguseid lehti ofordi- ja puulõiketehnikas.

AREN.

„Noor-Eesti" ajal debüteerinud nooremate maalijate hulgas on üsna omapärase ilmega ka Aren, kuigi ta pole suutnud tõusta tooniandvate jõudude ritta. „Noor-Eesti" ajastusse tuleb teda lugeda ainult tingimisi, sest tema kunstiline ilme hakkas küpsemat kuju omandama alles Eesti iseseisvuse ajal.

Peet Aren sündis a. 1889 Viljandimaal Võisiku vallas Odiste külas. Üldhariduse omandas ta Tartu õpetajateseminaris, kust oli sunnitud a. 1905 poliitilistel põhjustel lahkuma. Kunstiõpinguile pühendus ta a. 1908, mil astus Kunstide Edendamise Seltsi kooli Peterburis. Lõpetanud selle a. 1913, sõitis Aren järgmise aasta alguses Krimmi ning sealt edasi Viini ja Müncheni. Kunstniku Münchenis viibides puhkeb Maailmasõda ja ta interneeritakse vangilaagrisse, kust vabaneb aga hädise tervise tõttu juba 1915. a. kevadel ja tuleb kodumaale tagasi. A-st 1919 alates teotses ta õpetajana kunsttööstuskoolis ja lühemat aega ka „Draamastuudio" teatrikunsti-koolis, a-il 1926—1930 kunstikoolis „Pallas".

Aren esines esmakordselt a. 1909 „Noor-Eesti" kunstinäitusel. Tema kunstiline ilme on 30 aastat kestnud teotsemise kestel mitmeid muutusi läbi teinud. Areni varasemad, enne Eesti iseseisvusaega loodud tööd on

Bibliotheca



Joon. 275. P. Aren: Pr. Areni portree.

loodud dekoratiivse impressionismi vaimus, nagu seda harrastati Venes „Mir iskusstva" grupi meistrite poolt. Selle maneeri tuntumad tööd on „Öö" (a-st 1910), dekoratiivsed pannood „Kalevi" spordiseltsi hoones Tallinnas, „Ema portree", „Õe portree", „Kalevipoeg jahil" (kõik a-st 1912), „Tatari linnake", „Suvila Krimmis", „Alušta" (kõik a-st 1914), 14 dekoratiivset pannood endisele kinole „Passaaž" Tallinnas, „Kirikuteel", „Tallinna öö", „Rukkihakid" (a-st 1917).



Joon. 276. P. Aren: Daami portree.

Maailmasõja aastate kestel sünnib kunstniku käsitlusviisis murrang — teda hakkavad üha rohkem kaasa haarama ka meie kunstis päevakorrale kerkivad ekspressionistlikud taotlused; ka kubismi mõjud puudutavad teda kaudselt. Aren kujundab erilise pinnalise dekoratiivse maneeri, mida iseloomustavad vormide julge, kuigi tihti pisut vägivaldne deformeerimine ja terav nurgelisus ning kompositsioonielementide hoogne dünaa-



Joon. 277. P. Aren: Alevi kõrts.

mika. Ta koloriit muutub eredaks, omandades mõnikord kahjuks toorevõitu, plakatliku kirevuse.

Säärases laadis loob ta nüüd järgnevate 15 aasta kestel hulga kõige mitmekesisemaid maale — portreid, maastikke, žanripilte, usulise sisuga kompositsioone ja dekoratiivseid töid. Tüüpilisemad ja paremad neist on pr. Areni portree (joon. 275) ja „Daami portree" (joon. 276) a-st 1920, „Aida tänav Tallinnas", „Vana Tallinn", „Rüütli tänav Tallinnas", „Narva", „Kadriorg" (kõik a-st 1921), „Sea perekond", „Mulgi talu" (mõlemad a-st 1922), „Alevi kõrts" (joon. 277), „Kaevul" (mõlemad a-st 1923), „Haudapanek" (a-st 1925, E. Rahva Muuseumis), „Pallase hoov", pr. L. Tartlandi portree (a-st 1928), „Katused" (joon. 278, a-st 1929), „Ülestõusmine" (a-st 1932; joon. 279; E. Rahva Muuseumis), dekoratiivsed pannood kohvikus „Ateena" Tartus jt. Selle perioodi õnnestunumateks töödeks tuleb lugeda kaht dekoratiivset pannood Balti jaamas Tallinnas, mis kujutavad Tallinna vaateid.



Joon. 278. P. Aren: Katused.

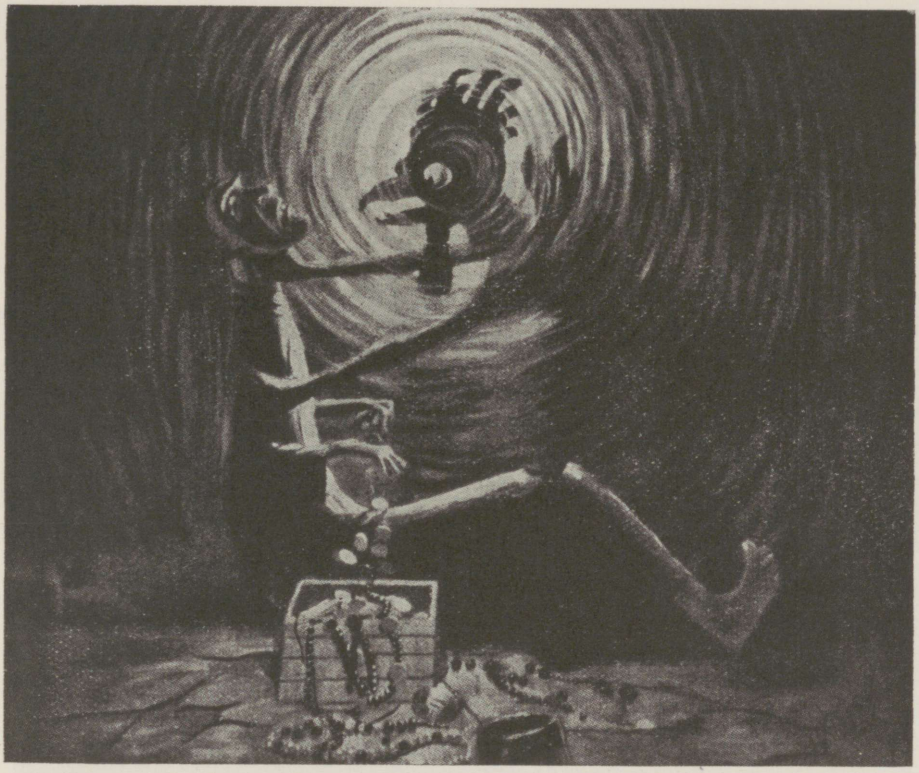
Aren loob nüüd ka mõned dekoratsioonikavandid Tallinna „Estonia" ja „Hommikteatri" järgmistele lavastustele: B. Shaw' „Androklus ja lõvi", Talumaa „Igavene elu", Fulda „Eesli vari" (kõik a. 1922), Millöckeri „Kerjusüliõpilane", Rolland'i „Danton", Hoffmansthali „Elektra" (kõik a. 1923), Molière'i „Ihnus" (a. 1924). Peale selle annab kunstnik hulga plakateid, illustratsioone ja raamatukaunistisi, karikatuure ja albumi „Linoollõiked".

Pärast a. 1930 hakkab Areni kunstiline ilme uuesti muutuma. Senine eredavärvilisus hakkab maad andma diskreetsemale, tõsisemale ja ühtlasemale koloriidile, kuna vormikäsitlus kaotab senise nurgelikkuse ja pealetükkiva dünaamika. Kahjuks ei ole kunstniku arengust sel viimasel aastakümnel selget pilti, sest näitustel esineb ta väga harva ja ainult mõnede üksikute töödega. Siia kuuluvad „Rannanaisi" (a-st 1930) ja „Neiu portree" a. 1931 (Eesti Kunstimuuseumis), Mare Leedi portree a-st 1934, pannoo „Rannal" Pärnu Rannahotellis, „Tallinna sadam" a-st 1938, „Rannamotiiv", „Tapurla rand" (mõlemad a-st 1939), pr. Karin Aren'i portree (a-st 1940) jt.



Joon. 279. P. Aren: Ülestõusmine. Tartu, E. R. Muuseum.

Kunstniku tegevuse pearaskuspunkt viimaste aastate kestel on olnud dekoratiiv- ja rakenduskunsti alal. Ta on teostanud hulga sisekaunistuse töid kinodes ja kohvikuis Tallinnas, Pärnu Rannahotellis, mitmes riiklikus hoones ja mujal. Majandusministeeriumi ülesandel on ta korraldanud Eesti väljapanekute kunstilist külge Königsbergi idamessil a. 1937 ja 1938 ja rahvusvahelisel käsitöönäitusel Berliinis a. 1938.



Joon. 280. A. Promet: Kratt.

TEISI „NOOR-EESTI“ AJAJÄRGU MAALIKUNSTNIKKE.

Senikäsiteldud kunstnikkude kõrval debüteeris „Noor-Eesti“ ajajärgul väga palju teisi noori jõude. Meenutagem, et kui a. 1906 korraldatud esimesest eesti kunsti ülevaatenäitusest osavõtjate arv oli ainult 9, tõusis see a. 1910 (Kunstiseltsi näitusel) 24-le ja 1919. a. 48-le. Valdav enamik neist on aga meie kunstiarengu üldpildis jäänud tagaplaanile.

Need rahvusromantilised taotlused, mis olid kaasa haaranud Kristjan Raua, Triigi ja Janseni, leiavad agaraid viljelejaid ka teisejärguliste meistrite hulgas. Ajajärku umbes a-st 1909 (teisest ülevaatenäitusest) Maailmasõjani iseloomustab just eriti rahvusromantiliste otsingute populaarsus kunstnikkude hulgas. Eeskuju ammutasid meie kunstnikud Saksast ja Skandinaaviast, veel rohkem aga Venest ja Soomest, kus ju Gallén-Kallela just



Joon. 281. A. Uurits: Laulik.

äsja oli lõpetanud oma populaarse „Kalevala" tsükli. Meistrid, kellede loomingule rahvusromantika oma eriilme annab, on Promet, Uurits ja Kallis.

Aleksander Promet (1879—1938) õppis Peterburis Stieglitzi kunstikoolis, mille lõpetamise järel 1903 sai koolilt välisstipendiumi ja teostas pikema reisu (Inglismaale, Prantsusmaale jne.). A-il 1906—1919 toimis ta joonistuseõpetajana Eestis ja Venemaal, hiljemini jälle Eestis. Prometi tööd äratasid üldist tähelepanu a. 1909, mil ta esines teisel kunstinäitusel Tartus. Oma erialaks oli ta valinud eesti mütoloogia, mille aineid ta käsitles veider-fantastilises vaimus (joon. 280). Prometi mööduv populaarsus oli tingitud tema teoste uudsusest; kunstilist väärtust ei ole neil peaaegu üldse.

Võib-olla veidi huvitavam oli Aleksander Uurits (1888—1918), kes õppis Laikmaa ateljees a-il 1903—1906, Kunstide Edendamise Seltsi koolis Peterburis a-il 1906—1910 (peamiselt Roerichi ja Bilibini juhatusel) ja täiendas end a-il 1910—1911 Pariisis. Ta tegeles hiljemini vaheldumisi Eestis ja Venemaal. Nagu Promet, nii kannatas ka Uurits raske haiguse all, mis röövis talt tahte ja hingelise tasakaalu; see, mis kunstnikust on järele jäänud, pole vist ka õieti muud midagi, kui hästimõeldud katse-



Joon. 282. O. Kallis: Kalevipoeg allmaailmas.

tused. Uuritsa produktsiooni tähelepanuväärsema osa moodustavad sulejoonistised, mis suuremalt jaolt on loodud eesti mütoloogia ainetel (joon. 281). Nende rahvuslik olla tahtev stiil on otseselt laenatud kunstniku õpetajalt Bilibinilt. Uurits on loonud ka portreid, millede hulgas leidub aga ainult mõni enam-vähem küps töö („Mustlanna" ja „Mulatipoiss" E. R. Muuseumis, K. E. Söödi portree). Tema maastikupildid ja kompositsioonid („Jaht" E. R. Muuseumis, „Jahilt tulek" jt.) ilmutavad peaaegu koolipoisilikku abitust.

Märksa andekam kui Promet ja Uurits oli Oskar Kallis (1891—1917), kelle aga surm röövis, enne kui ta maitsesuund ja maailmavaade üldse said kindlamat kuju omandada. Kallis õppis 1907. a-ni Laikmaa ateljees, 1912—1913 Tallinna Kunstiseltsi joonistuskursustel, alates a. 1913 jälle Laikmaa ateljees. Kunstnik suri tiisikusse Krimmis (vt. lk. 225). Vaa-



Joon. 283. A. Roosileht: Joonistis.

tamata sellele, et Kallis kaua aega oli tihedas vahekorras Laikmaaga, arendas ta oma kunstilaadi kõige järjekindlamalt sümbolismi ja rahvusromantika vaimus. Selle vormikõne oli laenatud Gallén-Kallelalt, kuid osutab kokkupuuteid ka saksa jugendstiili meistritega (joon. 282).

Rahvusromantika moodustab ka teise Laikmaa õpilase, V ä l k o T u u l' e (surnud 1918) loomingu aluse; kahjuks ei jõudnud varasurnud kunstnik katsetustest kaugemale.

Kõigi siinkäsiteldud rahvusromantikute kunstiline väljendusvorm oli jugendlik stiliseerimine. Umbes analoogilisi taotlusi võib leida veel mõningatel teistel meistritel, kelle ainestik ei olnud siiski piiratud eesti muinasmaailmaga ja kes on esmajoones tuntud graafika ja joonistuse harrastajatena. Selliste rahvapäraste illustreerijate grupi moodustavad Pukits, Leppik, Mootse ja Roosileht.

Vanem neist on Mihkel Pukits (sünd. 1874), kes oma kunstilise hariduse omandas Leipzigi graafiliste kunstide akadeemias a-il 1899—1902 ja end hiljemini täiendas Peterburi akadeemias. Pukits on loonud meeldivaid maastikupilte, puulõikeid ja joonistisi (ajakirjadele „Linda", „Noor-Eesti", mitmesugustele vene väljaannetele). Hiljemini on Pukits tegelnud peamiselt kirjanduse alal (läti kirjanduse ja kultuuri tutvustajana).

Rudolf Leppik (1881—1918) õppis kunsti Riia kunstikoolis, Laikmaa ateljees, siis mõni aeg Münchenis ja tegeles hiljemini õpetajana ning teatridekoraatorina. Ta produktsiooni paremiku moodustavad naiivses ja väiklases stiilis teostatud illustratsioonid.

Gustav Mootse (sünd. 1885) sai oma kunstilise hariduse samuti Peterburis, kus õppis a-il 1904—1909 Stieglitzi kunstikoolis, a-il 1909—1912 kunstideakadeemias prof. Maté juhatusel ja täiendas end Leipzigi kunstiakadeemias. Mootse on loonud väheütlevaid joonistisi, akvarelle ja ka mõned dekoratsioonikavandid.

Veidi jõulisem kunstnikuisiksus on August Roosileht (sünd. 1887), kes õppis Stieglitzi kunstikoolis a-il 1906—1907, Müncheni eraateljeedes a-il 1908—1910 ja Kunstide Edendamise Seltsis Peterburis a-il 1910—1912. Roosileht on andnud üsna huvitavaid sulejoonistisi, milledes tihti domineerib fantastiline joon (joon. 283). Üksvahe oli kunstnik kaunis tugevasti kaasa haaratud ka ekspressionistlik-kubistlikkudest otsingutest. Roosileht on teotsenud samuti dekoratsioonimaali ning tarbekunsti alal ja harrastanud ka ilukirjandust.

Nagu mainitud, püsib „Noor-Eesti" ajastul veel osalt elujõulisena ka realistlik suund, mille esindajatena võiks vaadelda maali alal Oskarit ja Jungbergi. Ludvig Oskar (sünd. 1874) sai oma koolituse Münchenis, Düsseldorfis ja Pariisis a-il 1907—1914. Oskari erialaks on eesti maastikupildid, milledest hoovab vastu romantilist hõngu. Motiivilt on ta peisaažid väga lihtsad ja teostatud tuhmis, tagasihoidlikus üldtoonis (joon. 284). Osvald Jungberg (1881—1937), kes õppis Stieglitzi kunstikoolis ja täiendas end Pariisis, on andnud portreid ja naisekujutisi, milledes taotleb odavat salongilikkust.

„Noor-Eesti" ajajärgul alustas oma tegevust veel rida teisi meistreid, keda on raske rühmitada mingisse kindlailmelisse gruppi. Need meistrid on Karl Burman, Tassa, Obermann, Tomasberg ja Lukk. Kõik need kuuluvad tolle aja andekamate kunstnikkude hulka; kahjuks suri osa neist väga noo-



Joon. 284. L. Oskar: Maastik.

relt ja osa pole ühel või teisel põhjusel suutnud oma annet täies ulatuses välja arendada.

Akvarellmaali alal omab eesti kunstis aukohta Paul Burmani vend Karl, kes on eriti tuntud arhitektina (vt. edasi). Meisterlikult akvarellitehnika võimalusi ära kasutades on ta loonud mitmesuguseid etüüdlikke Eesti maastikupilte (joon. 285). Sügavamat mõjurikkust ei ole ta aga kahjuks saavutanud. Aleksander Tassa (sünd. 1882), kes on tuntud ka kirjanikuna ja kes Eesti iseseisvuse ajal on täielikult pühendunud muuseumitegevusele, on loonud noorpõlves maale, mis osutavad kultuuri ja maitset. Võib-olla veelgi huvitavamad on Tassa sulejoonistised („Noor-Eesti" III albumis ja Tuglase novellidekogus „Õhtu taevas"), mis on jugendstiili äärmuslikumaid näiteid (joon. 286). Väga andekas oli tiisikusse surnud Erik Obermann (1890—1911), kes oli pariislane nagu Tassagi. Ta töist on üldsusele tuntud mõned sulejoonistised „Noor-Eesti" IV albumis, mis on tehniliselt veel saamatud, kuid käsituselt väga



Joon. 285. K. Burman: Talumaja.

Ex bibl. univ. T



Joon. 286. A. Tassa: Joonist's.

algupärased (joon. 287). Lootustandev jõud oli ka Herbert Lukk (1892—1919), kes langes Vabadussõjas. Lukk õppis mõni aeg Helsingi kunstikoolis. Ta on ainuke eesti kunstnik, kes oma töis püüdis järjekindlalt jälgida neoimpressionistide õpetust. Triigi õpilane Balder Tomasberg (1897—1919), kelle samuti röövis Vabadussõda, üllatas juba poisikesena oma haruldase küpsusega. Ta tootis alul romantilis-sümbolistlikke maastikupilte, hiljemini pöördus aga resoluutselt ekspressionistliku käsitusviisi poole. Huvitavatest algsammudest ei jõudnud kaugemale ka samasse generatsiooni kuuluv Aleksander Mülber.

„Noor-Eesti" ajastul hakkab meie näitustel esinema veel teisigi kunstnikke (F. Birkenfeldt, A. Kivi, A. Luik-Püümann, A. Pillart, L. Vademann-Jans, J. Vanakamar jt.), kes pole aga suutnud end loovkunstnikena üldsuse ees maksma panna ja kelle juures seepärast pole põhjust ka peatuda.

Ainuke silmapaistev karikaturist tollest ajast on K. A. Hindrey (sünd. 1875).

Kunstnikkude kõrval, kes säilitasid oma kodumaaga enam-vähem tiheda sideme, võrsus Eestist ka meistreid, kes varakult võõrsile rändasid ja kelledel meie kunstielu ja -arenguga midagi tegemist ei ole. Sellistest on autorile tuntud Tomson, Hinrikson ja Lecht. Tomsoni kohta, kes kuulub vist ühte generatsiooni Raudade ja Laikmaaga, on teada ainult seda, et ta olevat teotsenud Düsseldorfis. Haas Hinrikson olevat juba a. 1890 asunud välismaale elama; ta võttis osa ka teisest eesti kunsti-



Joon. 287. E. Obermann: Portree.

näitusest a. 1909 oma akvarellidega. Friedrich Voldemar Lecht (sünd. 1887) on kogu oma elu veetnud Venemaal ja on seal praegu omandanud üsna silmapaistva seisukoha.

KOORT.

„Noor-Eesti" ajajärk on arvukate maalijate kõrval esile toonud ainult kaks skulptorit, nimelt Rannuse ja Koorti.

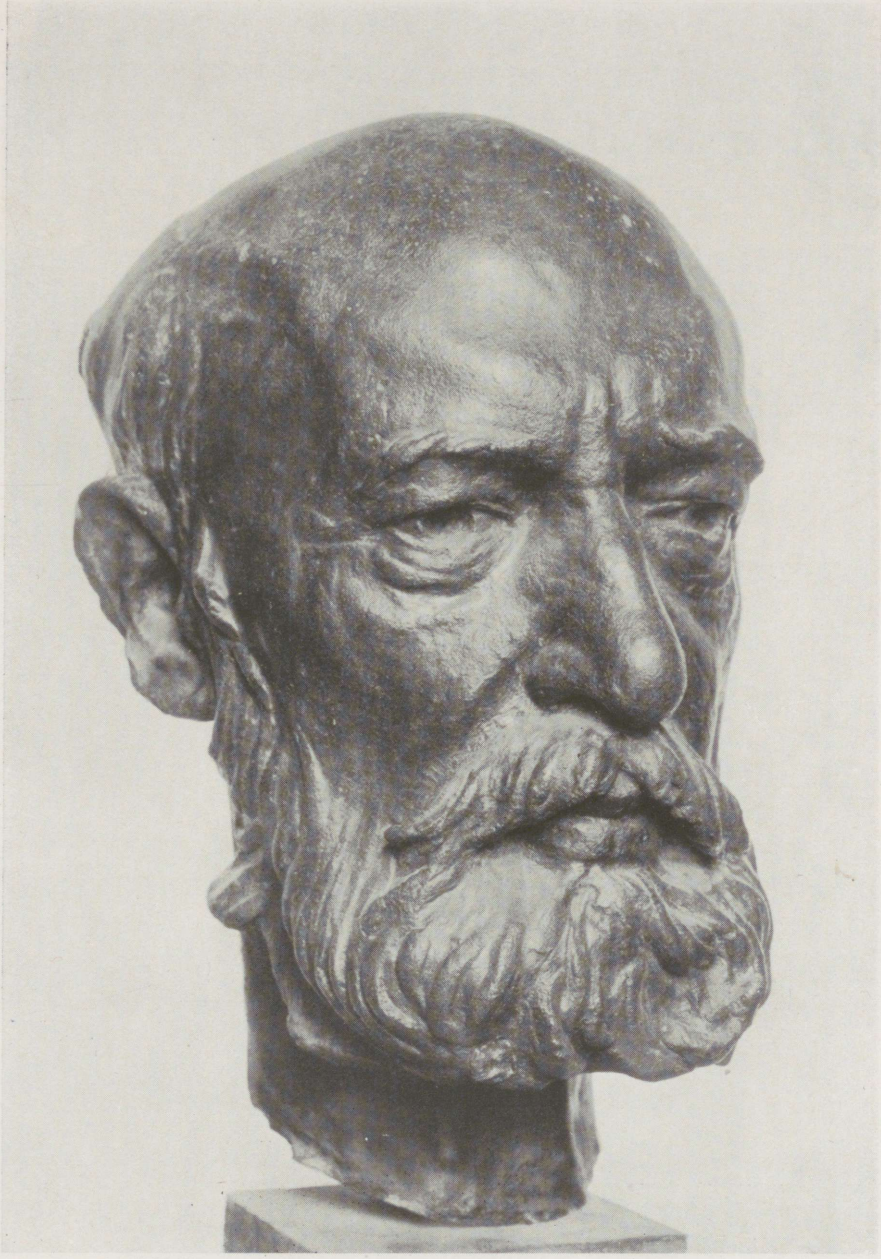
Voldemar Rannus kuulub ka nende kunstnikkude hulka, kes varakult kodumaalt lahkusid ja oma elu veetsid välismaal. Sündinud a. 1880 Ridalas, õppis Rannus mõni aeg Stieglitzi kunstikoolis. A. 1908 sõidab ta New Yorki, mis on jäänud tema alaliseks asupaigaks tänini. Rannus võttis osa eesti kunstinäitusest a. 1910 ja on Eesti iseseisvuse ajal külastanud ka kodumaad. Loovkunstnikuna ei ole Rannus kuigi silmapaistev.

Täieliku vastandina Rannusele on Koort meie kunsti ajaloos keksemaid kujusid. Jaan Koort (1883—1935) sündis Tartumaal Sootaguse vallas Pupastvere külas taluomaniku pojana. Üldhariduse omandas kunstnik külakoolis, Tartu linnakoolis ja Treffneri gümnaasiumis, kus õppis ainult ühe aasta, lõpetades selles viienda klassi. A. 1902 siirdus Koort Peterburi ja astus Stieglitzi kunstikooli, mille õpilaseks jäi kaheks ja pooleks aastaks, töötades skulptuuri alal professor M. Tšižov'i (sünd. 1838) juhatusel. Tšižov, kelle juures õppis ka Mägi (vt. lk. 248), oli tüüpiline XIX saj. teise poole vene eklektik; ta oli kaunis tugevasti puudutatud realismist, kuid püüdis siiski säilitada veel mõnevõrra sidet klassitsismi traditsioonidega. Tema figuurid, milledest tuntuim „Kiievlane valjastega", on võrdlemisi igavad; hoopis rohkem õnnestusid tal portreed.

1905. a. alguses on Koort ühes mõne teise eestlasega (Mägi, Triik, Tassa) õpilasterahutustest osavõtmise pärast sunnitud koolist lahkuma. Ta sõidab Soome, kus peatub aga ainult lühikest aega. Sealt siirdub ta Rootsi ja siis Saksamaa kaudu Prantsusmaale — Pariisi.

Jõudnud Prantsusmaa pealinna 1905. a. sügisel, astub kunstnik kohe ametlikku kõrgemasse kunstikooli Ecole des Beaux-Arts, kus hiljemini õppis ka Triik. Ecole des Beaux-Arts'i õpilaseks jääb Koort kolmeks talveks, töötades siin Mercié, lk. 183 mainitud kuulsa grupi „*Quand même*" looja juhatusel. 1907. a. kevadel sõidab Koort Norrasse, kus veedab terve suve talusulasena töötades. Olgu tähendatud, et kunstnikul tuli esimeste välismaal viibimise aastate kestel kannatada äärmist viletsust.

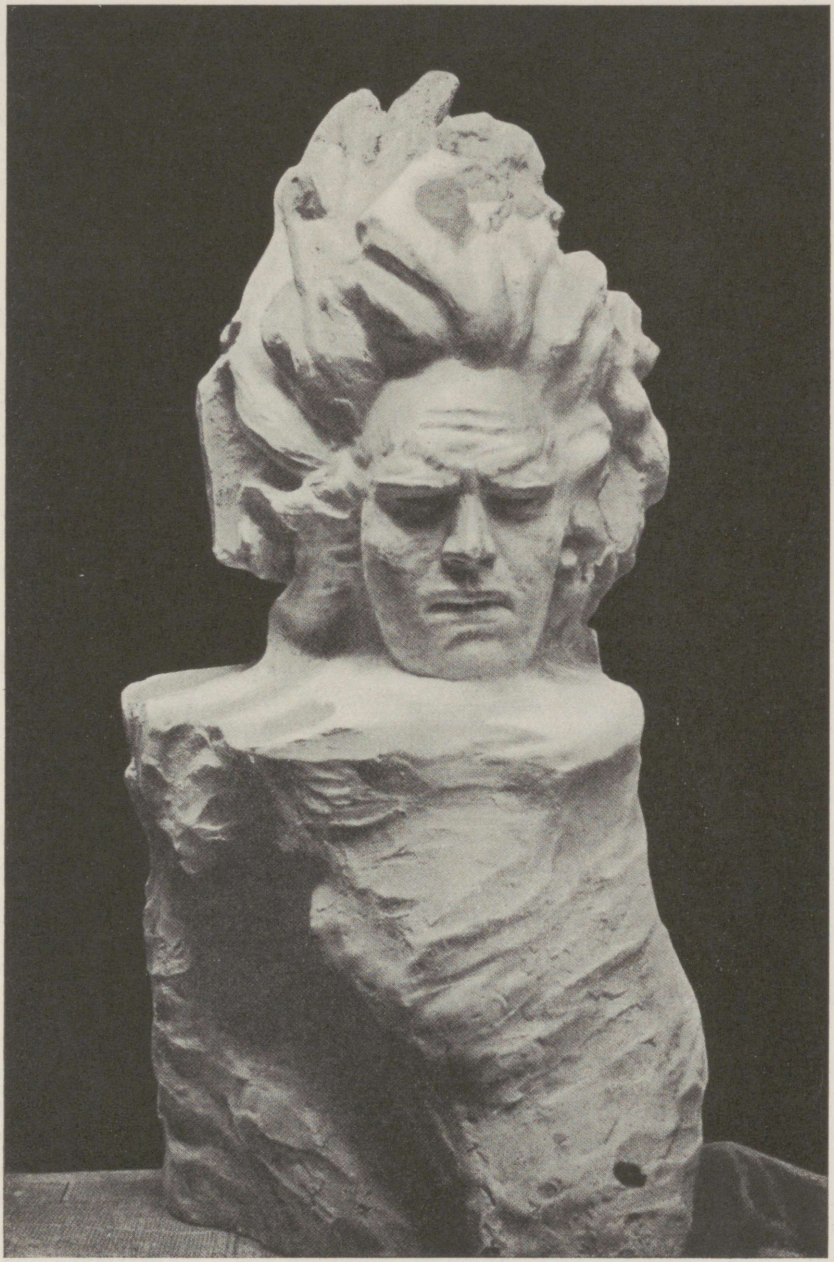
1908. a. kevadel pöörab Koort Ecole des Beaux-Arts'ile selja. Koort oli juba algusest saadik skulptuuri kõrval viljelnud agaralt ka maali; nüüd hakkab ta eriti süstemaatiliselt sel alal tegelema. Ta õpib maalimist J. Adler'i, R. Collin'i ja F. M. H. Lucas' eraateljeedes. Jules Adler (sünd.



J. Koort: Vanamehe pea.



J. Koort: Pariisi eeslinna tänav. Eesti Üliõpilaste Selts, Tartu.



Joon. 288. J. Koort: Melanhoolia.

1865) oli Bouguereau, Robert-Fleury ja Dagnan-Bouveret' õpilane; ta oli alates a. 1900 omandanud üsna silmapaistva seisukoha realistlikkude maalidega tööliste elust. Raphaël Collin (sünd. 1850), kes samuti oli alul Bouguereau, hiljemini Cabanel'i õpilane, viljeles pealiskaudset ja virtuooslikku kompositsioonimaali oma õpetajate poolt rajatud suuna vaimus. Mis puutub Lucas'sse (sünd. 1854), siis on see nüüd täitsa unustatud hilisrealistliku suuna portretist ja ajaloomaali meister. Koorti kunstilise maailmavaate arengule ei ole ükski neist vist mingit mõju suutnud avaldada.

A. 1908 on kunstnik juba nii küps, et võib esineda kevadsalongis. Ka järgmisel aastal võetakse ta tööd vastu kevad- ja sügissalongis. Neil näitustel esineb ta skulptuuridega. Mis puutub eesti näitustesse, siis esineb Koort esmakordselt a. 1909 Tartus korraldatud näitusel, pannes välja peamiselt skulptuure; Eesti Kunstiseltsi poolt a. 1910 korraldatud näitusel paneb ta välja skulptuure ja maale, „Noor-Eesti" näitusel samal aastal aga ainult maale. Samal aastal esineb ta ka ühel Helsingi kunstinäitusel.

Koorti skulptuuriteostest tollest varemast ajast on tuntud „Mure", millega ta esines esmakordselt Pariisis, „Vanamehe pea" (tahv. LXXVI), „Melanhoolia" (joon. 288), Henrik Ibseni portreebüst (joon. 289) (kõik a-st 1908), „Rahu" (joon. 290), „Noormehe pea", „Selgusetu" (joon. 291) (kõik a-st 1909). A. 1910 valmistab ta Nõo koguduse ülesandel neli puust apostlifiguuri Nõo kiriku altarile (joon. 183). Olgu kohe tähendatud, et viimased (mis loodud vist ainult rahateenimise otstarbel) on tähtsusetu episood meistri loomingus: need ei ole muud kui moderniseeritud koopiad figuuridest, mis kaunistavad P. Vischeri loodud Sebalduse hauamonumenti Püha Sebalduse kirikus Nürnbergis.

Neil aastail on Koort aga väga produktiivne ka maalijana; ta loob joonistisi ja maaliteoseid, milledes ilmnevad väga omapärane joon ja üsna küps tehnika. Koorti šedöövriks maalikunsti alal tuleb pidada „Pariisi eeslinna tänavat" (tahv. LXXVII), mis säilib Eesti Üliõpilaste Seltsis Tartus; maalitud on see hiljemalt a. 1910. Väga huvitavad on ka mõned natüürmordid, näit. „Krüsanteemid", „Sirelid ja kullerkupud" jt.

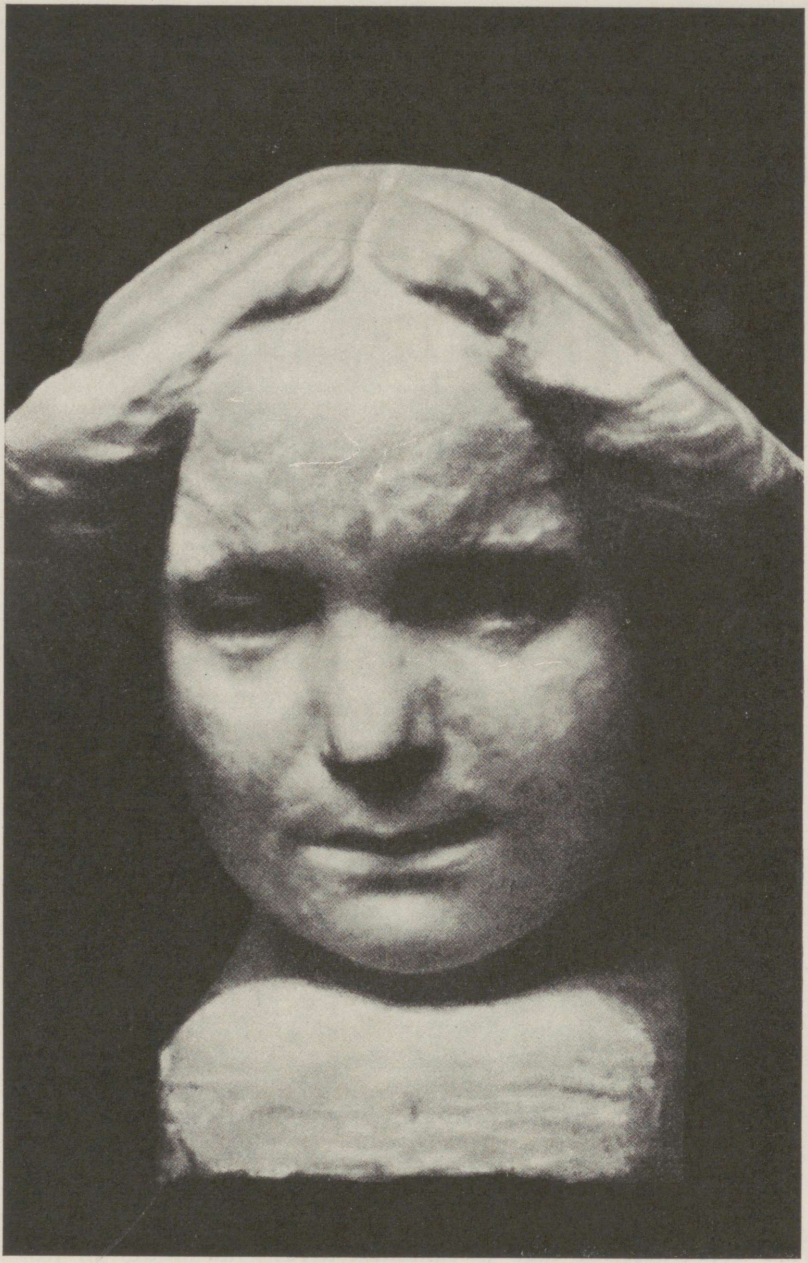
1910. a. kevadel tuleb Koort kodumaale ja jääb siia sügiseni. Suvekuud veedab ta Pühajärvel innukalt maalides. Sama aasta novembris on Koort jälle Pariisis, mis jääb tema alaliseks asupaigaks a-ni 1915. Maalikunsti harrastamine hakkab nüüd ikka rohkem tagaplaanile jääma ja kunstnik kontsentreerib kogu oma huvi skulptuurile. Tekib rida mitmesuguseid töid mitmesugustes materjalides: „Naise pea" (kunstniku abikaasa portree) (joon. 292), „Nutt", „Töölise pea" (joon. 293), „Naise pea" (joon. 294), „Torso", „Lapse pea", „Poisikese pea", „Tütarlapse pea" jt. Kõik loendatud tööd esitab kunstnik 1913. a. näitusel Tallinnas, mis Koorti kui skulptori reputatsiooni Eestis lõplikult kindlustab.



Joon. 289. J. Koort: Henrik Ibsen.



Joon. 290. J. Koort: Rahu.



Joon. 291. J. Koort: Selgusetu.

Koortil tuli neil aastail teotseda ka ühe suurema, dekoratiivse iseloomuga ülesandega. Nimelt telliti temalt soome arhitekti Saarineni poolt Tallinnas ehitatud Krediitpanga hoone jaoks seeria tsementfiguure, mis a. 1913 asetati panga viienda korra akende kõrvale. Nende kujude loomisel inspireerus Koort egiptuse istuvatest figuuridest. Ilmastiku mõju all need kujud aga lagunesid ja kõrvaldati hiljemini.

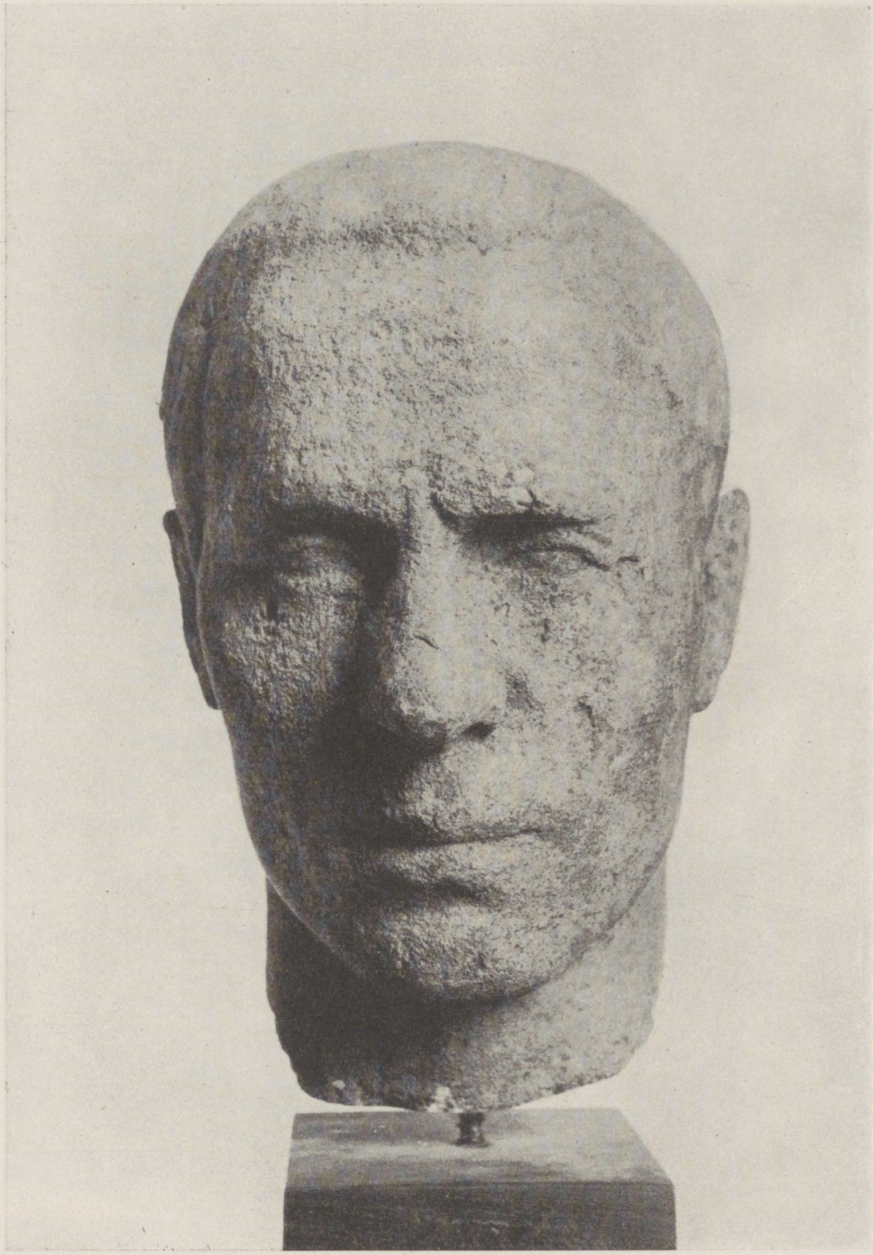
Ka üks hauamonument väljub noil aastail Koorti ateljeest, nimelt Jakob Tamme hauamonument Väike-Maarja surnuaial. Monument avati a. 1912. Selle mudel oli valminud aga tunduvalt varem — kunstnik oli selle esitanud juba 1909. a. näitusel.

Ligi 10-aastase Pariisis viibimise järel asub kunstnik a. 1915 Moskvasse. See asukoha muutmine tähistab Koorti loomingus esimese, õpingute ja kujunemise perioodi lõppu. Koort oli Pariisi sõitnud a. 1905, niisiis 20 aastat hiljem kui Adamson, ja ta sattus loomulikult juba hoopis teissugusesse õhkkonda. Realistlik suund, mis valitses Adamsoni viibimise ajal Prantsusmaal, ei olnud veel oma prestiiži kaotanud; see valitses peaaegu häirimatult prantsuse ametlikus kunstis, mille vastu aga Koort mingit huvi ei tundnud. Koort orienteerus kohe alguses iseseisva kunsti suunas, mis oli selja pööranud nendele vanadele ideaalidele ja asunud rahutute otsingute teele. Iseseisva kunsti ebajumal tol ajal oli veel R o d i n, kes ühenduses absoluutse naturalismiga oli seadnud esiplaanile loodusvormide lüürilise ilmestamise ja tunnete intensiivse ning veenva väljenduse. Rodin oli oma sihtide taotlusel rakendanud uut käsitlusviisi, mida selle ebamäärase pehmuse ja nüansikülluse tõttu võiks teatud õigusega nimetada impressionistlikuks. Rodin viib juba Ghiberti poolt rajatud maalilise skulptuuri kontseptsiooni äärmuseni, millest kaugemale minna ei olnud enam võimalik.

Rodini kui loovkunstniku areng oli oma lõpp-punktini jõudnud juba umbes a. 1900. Ta töötab küll veel a-ni 1907 (mil haigus teda tööst loobuma sunnib), kuid ta ei lisa enam midagi olulist juurde oma senisele ilmele. Rodini prestiiž iseseisvate kunstnikkude noorema generatsiooni juures oli veel väga suur — temas nähti ikka veel juhti võitluses akadeemilise rutiini vastu. Sisuliselt võttes oli aga viha traditsioonide ja kooli vastu vist ainuke asi, mis ühendas Rodini nende nooremate meistritega. Sest see uus, mis oli tärkamas ja väljendusvorme otsimas, tähendas õieti loobumist Rodini naturalismist, tema maalilisusest, ebamäärasusest ja lürismist. Akademism oli näidanud, et kunst sureb välja, kui ta ei püüa end uuendada kunsti igavesel allikal — elu vaatlusel; Rodini looming teisest küljest tõendas, et a i n u l t elu ei ole veel kunst, vaid et sellele on vaja lisada mõistuse konstrueerivat tuge ja fantaasia tiivustavat jõudu. Ja just selles suunas arenesid nooremate prantsuse meistrite otsingud, milledega püüdis kaasa sammuda ka Koort.



Joon. 292. J. Koort: Naise pea.



Joon. 293. J. Koort: Töölise pea.



Joon. 294. J. Koort: Naise pea.

Need otsingud olid väga mitmekesist laadi ja on õigusega tähendatud, et iseseisval kunstil on niisama palju väljendusvorme, kui palju on iseseisvaid kunstnikke. Geniaalsemad ja omapärasemad isiksused selles Rodinile järgnevas nooremate meistrite sugupõlves on Bourdelle ja Maillol, kes esindavad iseseisvas koolkonnas kaht vastandlikku suunda. B o u r d e l l e oli alustanud oma õpinguid Falguière'i ateljees ja jätkanud neid Carpeaux' juhatusel, kelle aga jätab omakorda maha, et siirduda Dalou õpilaseks; kuid ka Dalou juures ei püsi Bourdelle kaua — ta liitub lõppeks Rodiniga, kellele ta ka kõige rohkem võlgneb. Paralleelselt nende rännakutega ateljeest ateljeesse teeb Bourdelle mõttes veel ühe teise rännaku — rännaku minevikus. Ta oli kaua armunud renessanssi, kuid pööras hiljemini oma pilgud veel kaugemale — keskaega, arhailisse Kreekasse, Assüüriasse. Ainult egiptlased, monumentaalse liikumatuse meistrid, ei suutnud pakkuda toitu selle liikumise ja kirgede ülistaja fantaasiale. Bourdelle oli lähtunud Rodinist, kuid Rodini pehme, „jugendlik" ümmarus, hõljuv ebamäärasus ja lürism annavad Bourdelle'il maad teravale nurgelikkusele, arhaiseerivale ja jõuliselt ekspressiivsele vormikäsitlusele ning dramaatikale. Bourdelle'i võibki pidada ekspressionistliku suuna, „fauvisme'i" silmapaistvamaks esindajaks prantsuse plastikas; see on paralleelnähtus Vlaminck'i, Rouault' jt. loomingule maalikunstis. Tema isikupärane stiil hakkas välja kujunema juba Montauban'i linna jaoks loodud 1870./1871. a. sõja langenute monumendis, mis valmis a. 1902. Järgnevad kuulsad Beethoveni büstid, „Vibulaskja Herakles" (kuni a. 1908) ja a. 1912 Champs-Elysées' teatri reljeefid Pariisis, mis kunstniku reputatsiooni lõplikult kindlustavad.

Hoopis erinevat kunstikäsitust näeme M a i l l o l'il. Maillol tegi moodsas skulptuuris revolutsiooni, mis võrdub tähtsuselt Rodini poolt algatatud revolutsiooniga. Kuid see oli suunatud just diametraalselt vastu Rodini taotlustele. Maillol hülgab maalilisuse ja dünamismi sootuks. Rodini analüütilise kontseptsiooni asendab ta vankumatu sünteesitahtega. Ta sihiks on ülim lihtsus, rahu ja tasakaal, vormide kindlus ja lapidaarne kuubiline mõju. Mailloli plastika tahab olla ainult plastika; see ei taotle pildipäraseid, illusionistlikke mõjusid ega huvitavaid, ärritavaid, kontrastirikkaid valguse ja varju efekte. Võimsa monumentaalse vormi nägemisega ja püüdega suure sünteesi poole ühinevad ta loomingus terve, ürg-naiivne natuurikäsitus ja kaalutud rütm. Mailloli figuurid on alati ülla arhitektoonilise idee kandjad; kuid just tänu sellisele tektoonilise vormi suurepäraselt tasakaalustatud teostamisele pääsevad neis eriti haaravalt mõjule ka võimas kehalikkus ja jõuline meelelisus. Mailloli aspiratsioonidel on teatud sugulus Puvis de Chavannes'i, Gauguin'i ja osalt ka Maurice Denis' kunstisuunaga. Tema inspiratsiooni allikaiks olid esmajoones Egiptus ja Kreeka. Maillol, kes kaua tegeles maalikunsti ja kunstkäsitööga (skulptuurile pühendus ta alles neljakümne-aastasena), hakkas iseseisvate hulgas esirinda kerkima just neil



Joon. 295. J. Koort: Pr. Koorti pea.

aastail, mil Koort Pariisis oma õpinguid alustas — a. 1900 annab ta „Mõtte", mis juba kaunis selgelt laseb aimata kunstniku suunda ja millele järgnevad „Igatsus", „Pomona" jt.

Väga silmapaistev kuju noorte iseseisvate hulgas oli Joseph Bernard, kelle peamiseks teeneks on see, et ta püüdis uuesti elustada teoste vahetut raiumist kivisse *(taille directe)*. Seni olid skulptorid loonud ainult modelle, mis hiljemini puht-mehaaniliselt kivisse kanti (seda tegid skulptori abilised). Just selle tagajärjel oli skulptuuris valitsema pääsenud võlts virtuositeet. Nagu Maillol ja Despiau, nii taotles ka Bernard lihtsust ja sünteesi, töötades sealjuures kergelt arhaiseerivas vaimus. Ta võib-olla pole ometi mitte päris vaba manerismist.

Ka Charles Despiau otsingud olid suunatud rahuliku ja selge vormiandmise poole. Abstraheeriv ja lihtsustav loodusenägemine, viimse võimaluseni tasakaalustatud proportsioonid, suletud siluetid, näiliselt vaesed ja naiivsed, kuid sisurikkad liikumismotiivid ja delikaatne, kuid maneerivaba pinnakäsitlus iseloomustavad selle huvitava meistri töid, alates a. 1904 valminud figuuriga *„La petite Landaise"*.

Nende nimekamate meistrite kõrval alustas tol ajal oma teotsemist hulk täitsa erineva temperamendiga meistreid, keda ühendab, nagu juba eespool tähendatud, õieti ainult vastikustunne eklektitsismi vastu. Siia kuulub varasurnud Lucien Schnegg, kes mängis noorte hulgas vaimustaja ja tiivustaja osa. Varemini kui keegi teine hakkas ta nõudma skulptuurilt lihtsust ja sünteesi; tema juhtivaks põhimõtteks oli ühendada väljendusrikast tundelisust vormide arhitektoonikaga. Selles vaimus jätkasid teotsemist Poupelet, Halou, Cavaillon, Dejean, Arnold, Pompon jt. Eriti tuleks siin esile tõsta Halou'd, kelle alasti naisefiguurid osutavad kaunis suurt sugulust Koorti töödega, ja Pompon'i, kes Koortile oli eeskujuks tema loomaplastika harrastamisel.

Pariisis oli Koort kogu aeg läbikäimises „Académie russe" ümber koondunud ringidega; võib oletada, et tema kunstilise mina kujunemisel ei olnud tähtsusetu ka kontakt tol ajal Pariisis viibivate vene skulptoritega — Sudbinin'i, Konenkov'i, Erzja ja teistega.

Koorti loominguline ilme on tema varasemates töödes veel kaunis muutlik. Sattudes nii võrratu rikkaliku kunstielu keerisesse, laseb noor otsija meister end kaasa haarata kõigest, mis on päevakorral, ja katsetab kaunis mitmesuguses suunas. Tema õpetaja Ecole des Beaux-Arts'is Mercié võis talle õpetada muidugi ainult skulptori käsitööd — *métier*'d. See laad, mida esindab Mercié — maalilis-dünaamiline ja pateetiline uus-barokk —, oli Koortile algusest saadik võõras; ta sünnipärane maitse ja sügav intelligentsus juhivad teda otsekohe iseseisva kunsti poole. Ja esimene meister, kelle mõjule Koortil paratamatult tuli alistuda, oli Rodin. Rodini stiili jälgi võib selgesti konstateerida mitmes Koorti varasemas töös. Nende hulka



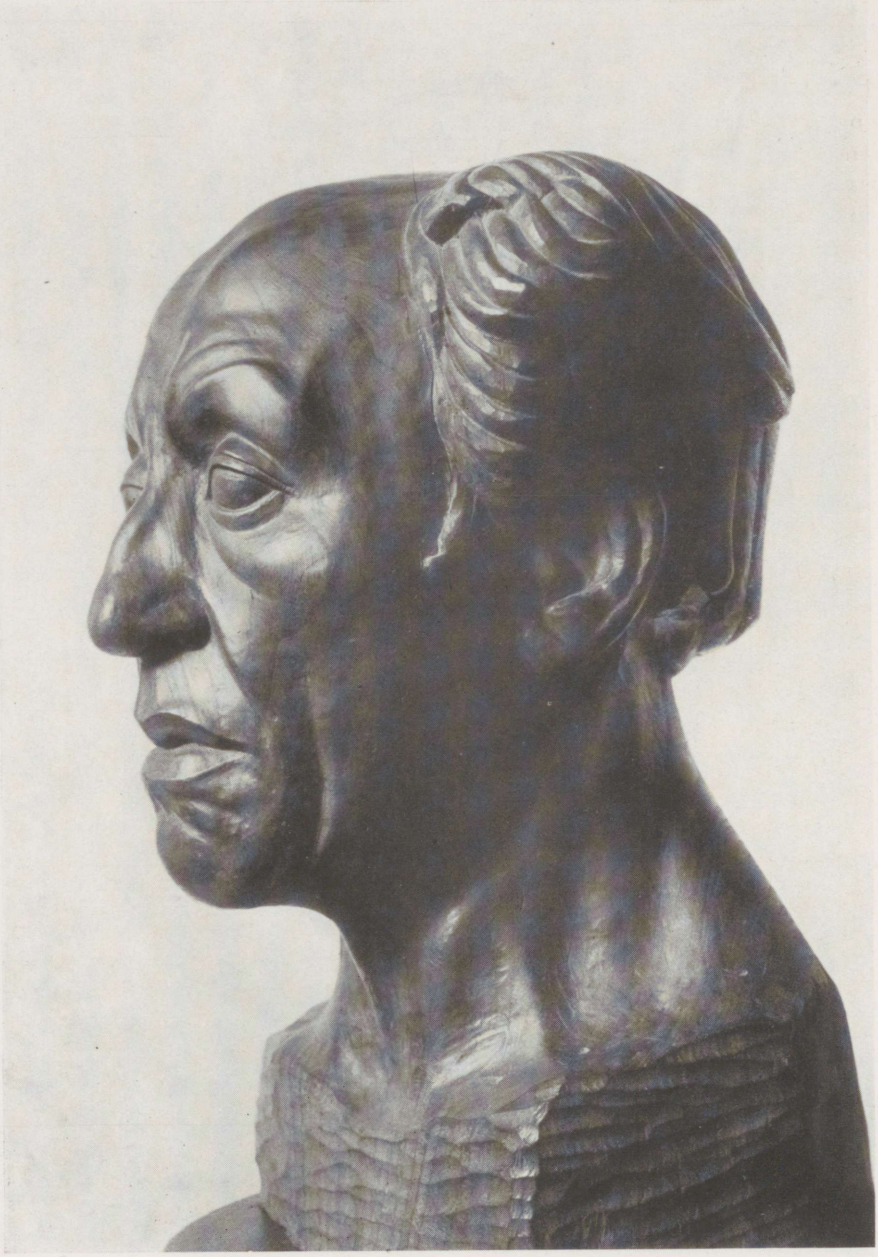
Joon. 296. J. Koort: Lapse pea.



Joon. 297. J. Koort: Lapse pea.



J. Koort: Vanamehe pea. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



J. Koort: Mehe pea. Tartu, Eesti Rahva Muuseum.

kuulub esmajoones „Vanamehe pea" (tahv. LXXVI), mis meenutab kaunis lähedalt sääraseid prantsuse meistri teoseid, nagu Laurens'i või Dalou büst. Niipalju kui lubavad otsustada autorile tuntud halvad reproduktsioonid, hoovab rodinlikku hõngu mõnevõrra vastu teostest, nagu „Rahu" (joon. 290) ja „Selgusetu" (joon. 291); osalt näib mõlemas teoses kajastuvat igatahes aga juba ka uute, sünteetiliste taotluste mõju. Veel järgnevate aastate kestel loodud skulptuuride hulgas on teoseid, millede kohal hõljub Rodini vari, nagu näiteks „Naise pea" (joon. 292), „Lapse pea" (joon. 297) jt.

Kuid paralleelselt teostega, mis inspireeritud Rodinist, tekib skulptuure, mis osutavad Koorti huvi ekspressionistlikkude, arhaiseerivate otsingute vastu, nagu neid esindab kõige markantsemalt Bourdelle. Bourdelle'i varasemate teoste vormikõne laadiga osutavad ilmset sugulust Koorti „Ibseni pea" (joon. 289) ja osalt ka „Melanhoolia" (joon. 288). Märgitagu aga kohe, et Bourdelle'i äärmiselt robustne ja võimsalt dünaamiline ekspressiivsus (nagu see omandas kristalliseerunud kuju alates Champs-Elysées' teatri reljeefidega) siiski Koortile üldiselt võõraks jäi; oma hilisemas loomingus kaotab Koort peaaegu igasuguse sideme ideaalidega, mis tiivustasid Bourdelle'i.

Nagu mainitud, viljeles Koort neil aastail üsna suure süvenemisega ka maalikunsti. Ei ole kahtlust, et kui kunstnik ainuüksi maalikunstile oleks pühendunud, siis oleks ta tõusnud meie maalijate esiritta; Koort omas väga peent värvimeelt ja maitset. Ka tema maalide stiilis on märgata impressionismist vabanemise katseid ja julge sünteesi taotlusi.

Aastad 1915 ja 1916 veedab kunstnik Moskvas. Kunstielu Venemaa teises pealinnas oli neil aastail sõjast hoolimata väga intensiivne. Modernistlikud otsingud olid Moskva kunstielus veel tugevamad kui Peterburis ja prantsuse mõju domineeris siin täielikult. Nii sattus Koort ümbrusse, kus ta end võis täiesti kodus tunda. Moskvas jätkub tulemusrikas teotsemine, kunstnik esineb siin ka mõnel näitusel („Mir iskusstva" grupi näitusel a. 1916) ja saab tunnustava tähelepanu osaliseks. Tema mustast graniidist „Naise pea" omandatakse Tretjakovi galeriile, kuna kuulus Moskva metseen ja moodsa prantsuse kunsti koguja Morozov ostab meie kunstnikult oma kollektsiooni jaoks a. 1916 mustast graniidist „Proua Koorti pea" (joon. 295).

A-il 1916—1921 on kunstniku asupaigaks Tartu. Õpingute ja katsetamiste aastad on möödunud, kunstnik on kauaaegse välismaal viibimise kestel saanud viljakat ergutust, on arendanud maitset ja teritanud tahet; ta võib nüüd siin väikelinna vaikses üksinduses julgelt kogu ulatuses hakata oma võimeid välja arendama ja oma isikupärast ilmet kujundada. Tartus tekib suur hulk mitmesuguseid töid mitmesugusest materjalist; Koorti eelistatavamaks alaks jääb portreekunst, kuid ta loob ka figuure. Materjal on



Joon. 298. J. Koort: Naise pea.



Joon. 299. J. Koort: Mehe pea.



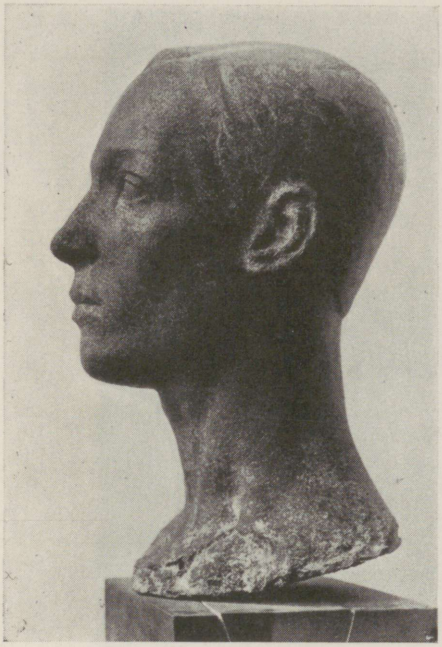
Joon. 300. J. Koort: Mehe pea.



J. Koort: R. Koorti pea.



J. Koort: Eesti neiu.



Joon. 301. J. Koort: Hr. Hoffmanni pea.



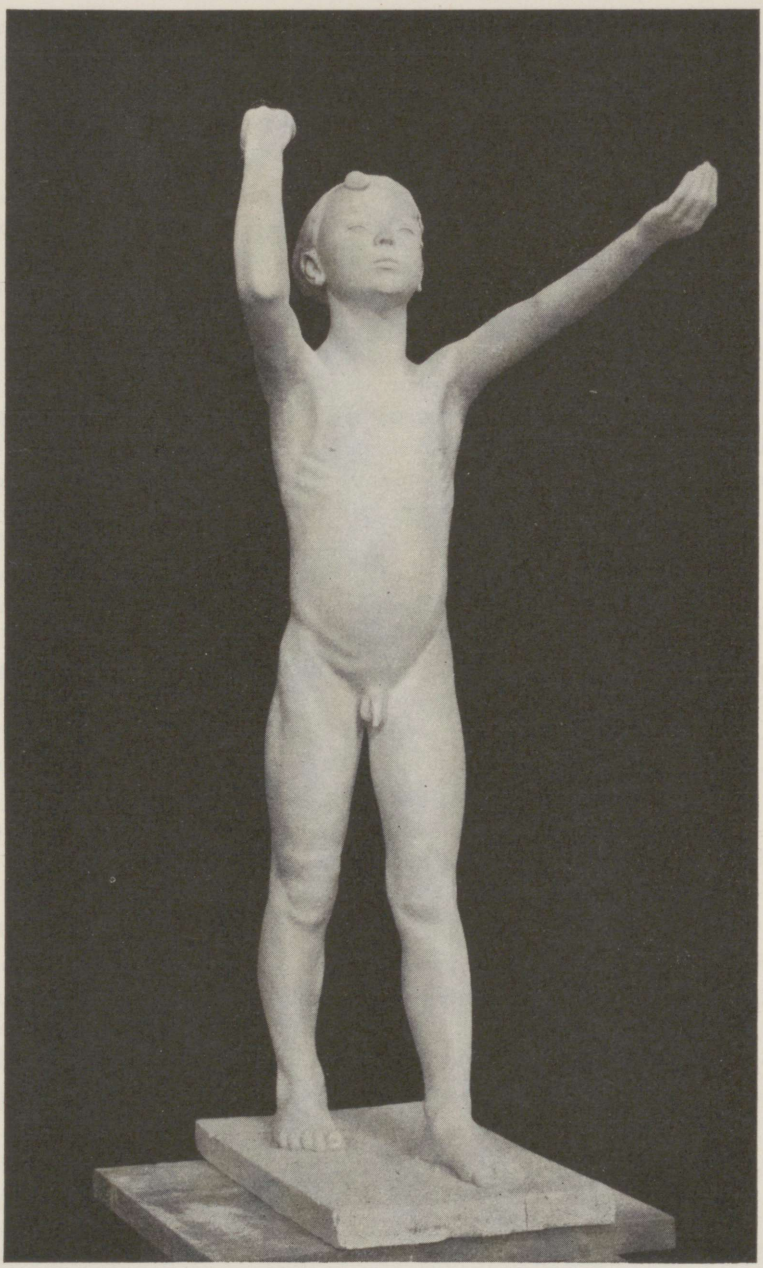
Joon. 302. J. Koort: Râ Koorti pea.

väga mitmekesine, kuigi kunstnik näib eelistavat raskeid materjale (graniiti, dioriiti, basalti). Tolle aja töist on tuntumad: „Vanamehe pea" (tahv. LXXVIII), „Mehe pea" (tahv. LXXIX), „Lapse pea" (joon. 296), „Poisikese pea" (tahv. LXXX), „Hr. Hoffmann'i pea" (joon. 301), „Râ Koort" (joon. 302), „Halastajaõde", „Eesti neiu" (tahv. LXXXI), „Piibumees" (joon. 303), „Poisikese figuur" (joon. 304), „Lapse pea" (tahv. LXXXII) jt. Olgu tähendatud, et mitut nüüd loodud tööd kordab kunstnik hiljemini teises materjalis.

Nende Tartus tekkinud tööde lähemal vaatlusel võib konstateerida, et Koorti loomingus haihtub Bourdelle'ilt inspireeritud ekspressionistlik kallak; tunduvalt tagaplaanile jääb ka Rodini koolkonna maalilisus. Tuleb ometi tähendada, et päris jäljetult ei kao Rodini mõju nüüdki veel; Koort säilitab ka edaspidi kohati teatud pehmuse ja nüansikülluse, mida võiks vahest vaadelda Rodini (igatahes kaudse ja kahvatu) järelmõjuna. Üldiselt rajab Koort aga oma stiili sünteesi ja monumentaalse vormi kultiveerimisele, nagu me seda konstateerisime ka prantsuse moodsa plastika meistritel, eesotsas Schnegg'i ja Maillol'iga. Maillol'i mõju muide on Koortil alul ainult kaudne ega määra Koorti kunsti põhiolemust; Koortil puudub nimelt see püüd primitiivsuse poole, mida näeb tihti Maillol'i loomingus. Alles



Joon. 303. J. Koort: Piibumees.



Joon. 304. J. Koort: Poisikese figuur.

märksa hiljem loob kunstnik töid, mis otseselt sõltuvad Maillol'i kontseptsioonist. Teejuhiks suure lihtsa vormi otsingutel oli kunstnikule ka egiptuse plastika, mis ju nii rikkalikult on esindatud Louvre'i muuseumis. Egiptuse plastika, eeskujude jäljendamine on kõige märgatavam Krediitpanga figuuridel; Koorti kaudseks ideaaliks jääb see kunstniku elu lõpuni.

Neis töis saavutab Koorti kunst täie küpsuse, tehnilise täiuslikkuse ja omapära. Vormikäsitluse lihtsustamise, kõige juhusliku ärajätmise ja võimsa sünteesi abil annab kunstnik oma töile erilise rahulikkuse ja suurejoonelise mõjuvuse. Seejuures säilib ta töis aga täiel määral individuaalelava karakteersus; Koorti portreed on ikka ja alati p o r t r e e d, mitte ainult tütarlapse, naise või noormehe pead. Stiliseerimine, sünteesi taotlus, looduse deformeerimine ei ole kunstnikule mitte siht (nagu seda näeb kahjuks tihti ekspressionistlikkudel meistritel), vaid ainult abinõu, mida pealegi rakendatakse suure tagasihoidlikkusega ja mis just selle tõttu saavutabki maksimaalse mõju. Koorti kunsti peavooruseks tuleb pidada asjaolu, et selles on stiili, kuid ei ole maneeri. Koorti kunst ei rahulda sellepärast võibolla neid, kes on kiindunud ekspressionistlikku ideaali ja on selles kiindumuses niisama ühekülgselt sallimatud, nagu olid seda klassitsismi kummardajad ja ideelise või salongi-realismi pooldajad. Sellele, kes armastab kunsti siiralt, kes oskab seda vaadelda oma silmaga ega lase end mõjustada propaganda lärmist (kust poolt see ka tuleks), sellele pakub Koorti diskreetne, kuid mehine, pehmelt-kindel kunst alati sügavat ja üllast naudingut. Koorti töil on see mingi enesestmõistetav veenvus, mida omavad täiuslikud kunstiteosed. Ja ehkki kunstnik oli nii suure andumusega süvenenud vanema ja uuema kunsti tundmaõppimisse, on ta looming tervikuna võttes väga omapärane. Koorti looming tõendab hiilgavalt, et andekas kunstnik ei kaota välismaal viibides kunagi oma isikupärast ilmet, nagu seda püütakse väita meie marurahvuslikkudes ringides.

1920. a. lõpul teostab Koort lühiajalise reisu Moskvasse, 1921. a. suvel aga sõidab Pariisi. Siin valmib lõplikult meistri kuulus palisandrist „Palvetaja", mille kallal kunstnik oli teotsenud esimese Pariisis viibimise ajast alates (tahv. LXXXIV). Selle paneb ta välja Pariisi sügissalongis ühes mõne peaga. Nüüd olevat Koort valitud ka selle salongi liikmeks. Pariisis valmib veel teisigi töid, nimelt „Dekoratiivne naisefiguur" ja mitu lapsepead marmorist, pronksist ja kivist.

A. 1921 asub Koort Tallinna, kus saab Riigi Kunsttööstuskoolis skulptuuriõpetajaks. 1922. a. septembrist 1923. a. detsembrini töötab ta Viimsi mõisas. Järgmisel aastal valmib tal ateljee Kadriorus, kus kunstnik hakkab teotsema juba mitme abilisega. A. 1923 korraldab ta Tallinnas oma ülevaatenäituse, kus esitab 38 skulptuuri, 26 maali ja rea joonistisi. 1924. aasta jaanuarikuus sõidab kunstnik uuesti Pariisi, kus võtab osa



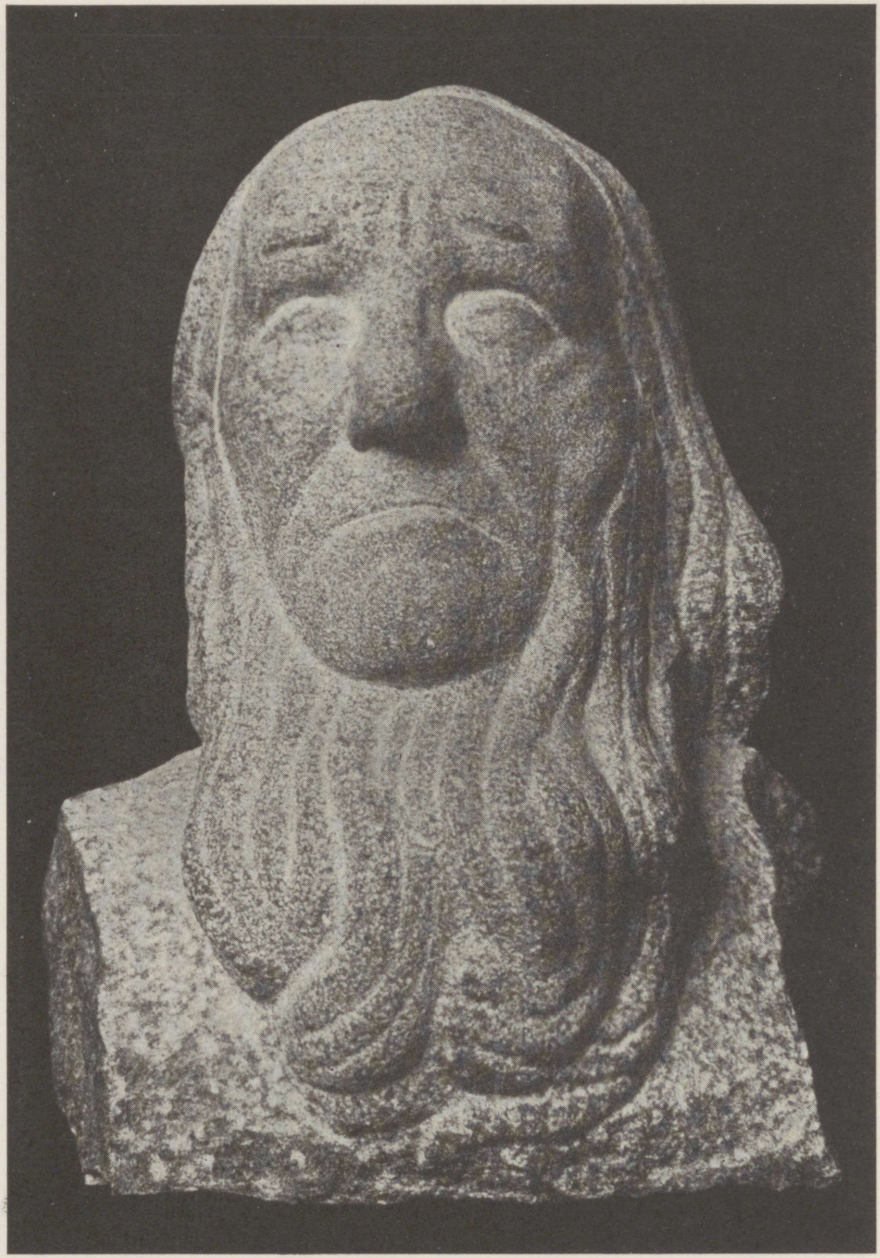
J. Koort: Lapse pea.



J. Køort: Lapse pea.



Joon. 305. J. Koort: Vanamehe pea. Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



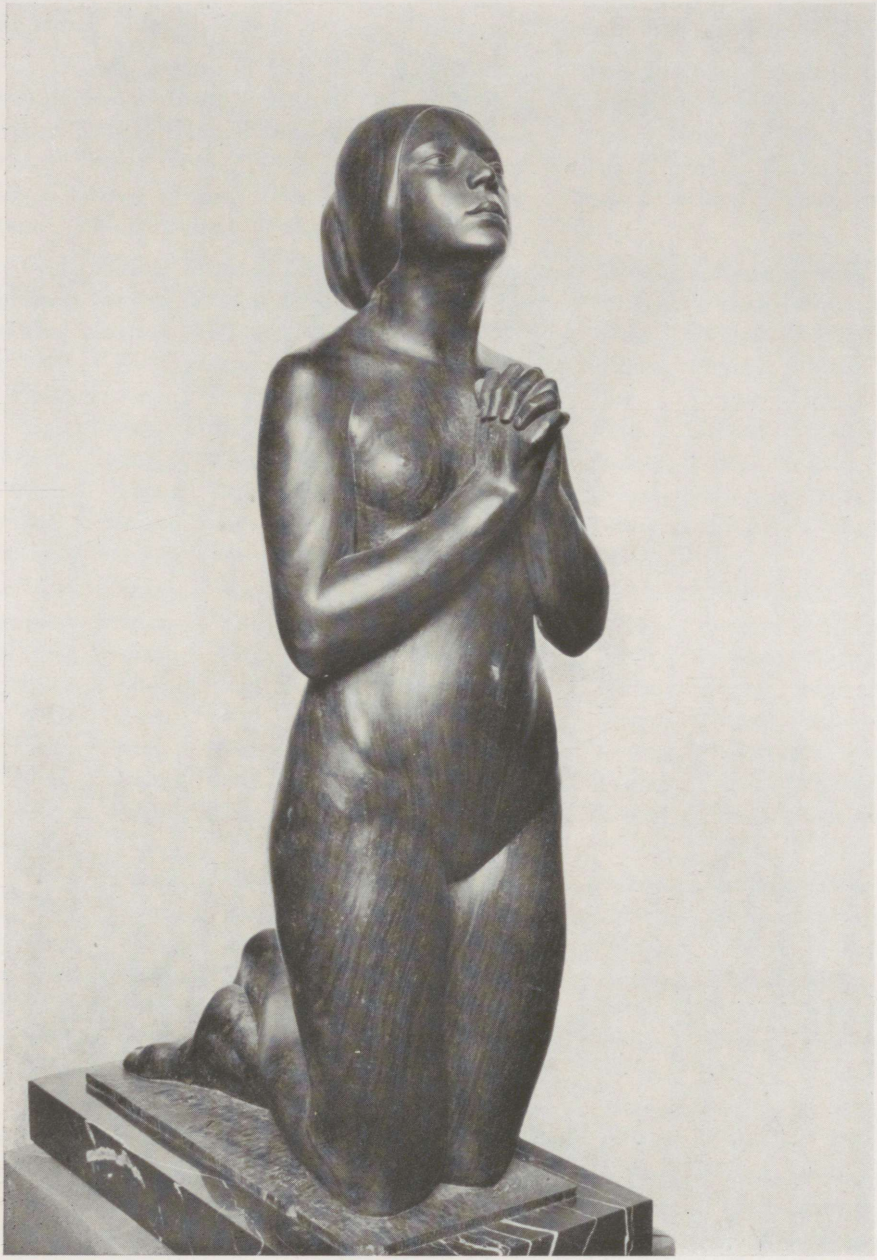
Joon. 306. J. Koort: Eesti taat.



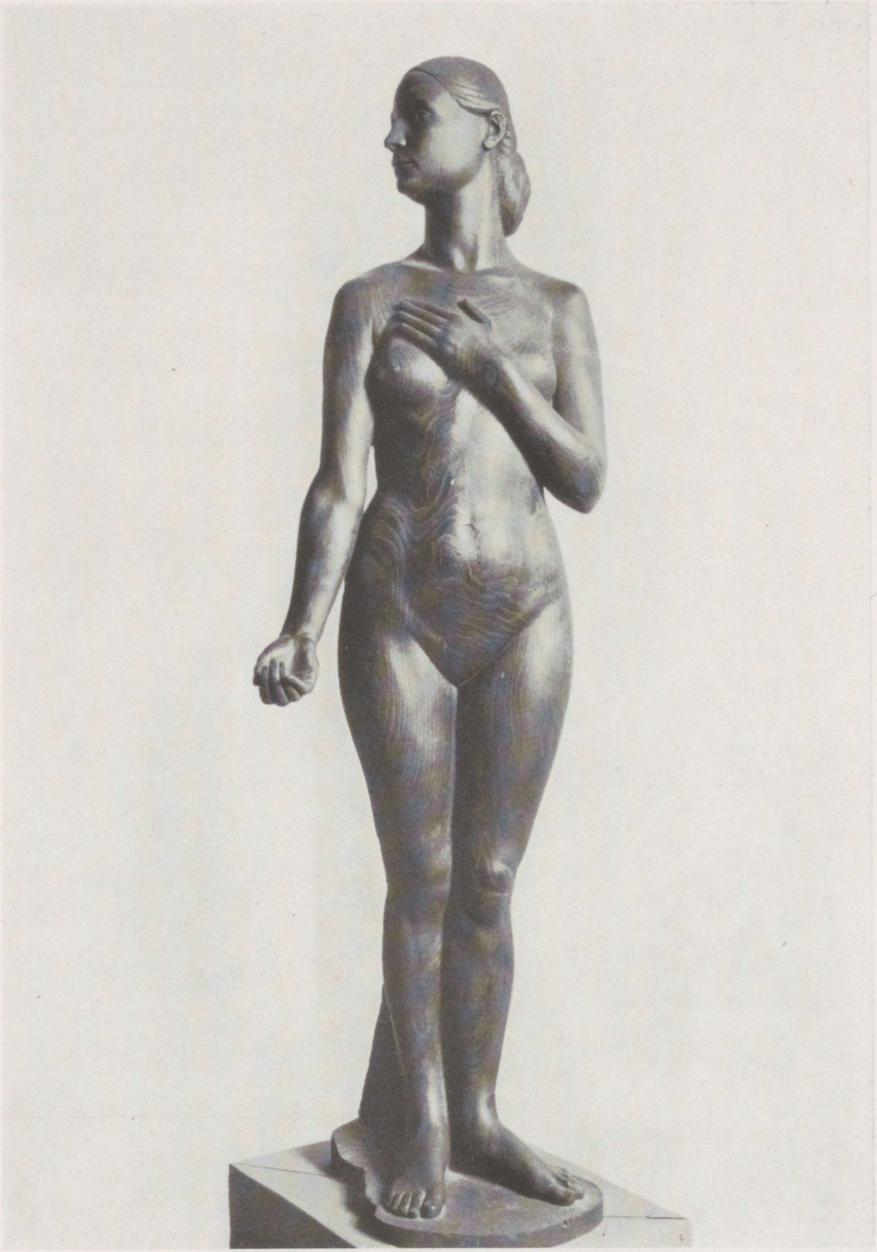
Joon. 307. J. Koort: A. Kitzbergi büst. Tartu, E. R. Muuseum.



Joon. 308. J. Koort: Madonna.



J. Koort: Palvetaja.



J. Koort: Seisev naisefiguur.

kevadsalongist ja Tuileries'de salongist. Järgmised kolm aastat elab kunstnik pidevalt Eestis — a-ni 1927, mil teostab jälle pikema välisreisu.

Ka sel perioodil (1921—1927) jätkub intensiivne loominguline tegevus. Selle perioodi büstidest on märkimisväärsemad „Vanamehe pea" (joon. 305, Eesti Kunstimuuseumis), „Eesti taat" (joon. 306), Thoni Koort, Peep Koort, pr. V. Triik, prl. Uustalo, Juku Sisask, prl. Simsivart, hr. Kitzberg (joon. 307, E. R. Muuseumis), „Poisikese pea", „Noormehe pea", „Nuttev laps", „Madonna" (joon. 308).

Kunstnik loob nüüd portreede kõrval arvukalt ka figuure, mis aga üldiselt tunduvad vähem õnnestunutena kui büstid. Koorti šedöövriks figuraalse plastika alal tuleb pidada Pariisis lõpetatud „Palvetajat" (tahv. LXXXIV). Väga huvitavad on ka „Seisev naisefiguur" (tahv. LXXXV), „Põlvitav naine" (joon. 309) ja „Naisefiguur" (joon. 310), kuna „Figuur grupi jaoks" (joon. 311) ja „Vibulaskja" rahuldavad vähem. Koorti figuuriplastika osutab kaunis tihedat sugulust Halou, Poupelet' ja Dejean'i laadiga, kusjuures muidugi ei saa rääkida Koorti otsesest sõltuvusest neist meistritest. Mõnes figuuris, eriti „Figuuris grupi jaoks", annab end kaunis tugevasti tunda Rodini kontseptsiooni mõju.

Kõnesoleval ajavahemikul loob kunstnik ka kaks huvitavat hauamonumenti, nimelt H. Namsing'ule Rahumäel ja Kuperjanovile Tartu Maarja koguduse kalmistul. Mõlemad on oma iseloomult arhitektoonilised. Eriti õnnestunuks tuleb lugeda Namsingu hauamonumenti, mis avati a. 1925 (joon. 313). Monument on Saaremaa marmorist, kaunistatud eesküljel väikese portreereljeefiga. Kunstnik on selles väga maitsekalt rakendanud klassitsistlikke motiive (monumenti kaunistav urn). Monumendi mõju rikub veidi asjaolu, et kunstnik on pealkirjades kasutanud gooti tähti.

Proportsioonidelt üsna harmooniline ja ideelt originaalne on ka a. 1925 avatud Kuperjanovi monument, samuti Saaremaa marmorist (joon. 312). See koosneb sarkofaagikujulisest ülaosast, mis on asetatud nelinurksele alusele; aluse nurki kaunistavad keerdsambad. Kahjuks on detailide vormikõne pisut väiklane, kuiv ja trafaretne. Kuperjanovi hauamonumendi stiilis kajastub ilmsesti vahetult pärast Maailmasõda Prantsusmaal valitsenud dekoratiivne stiil.

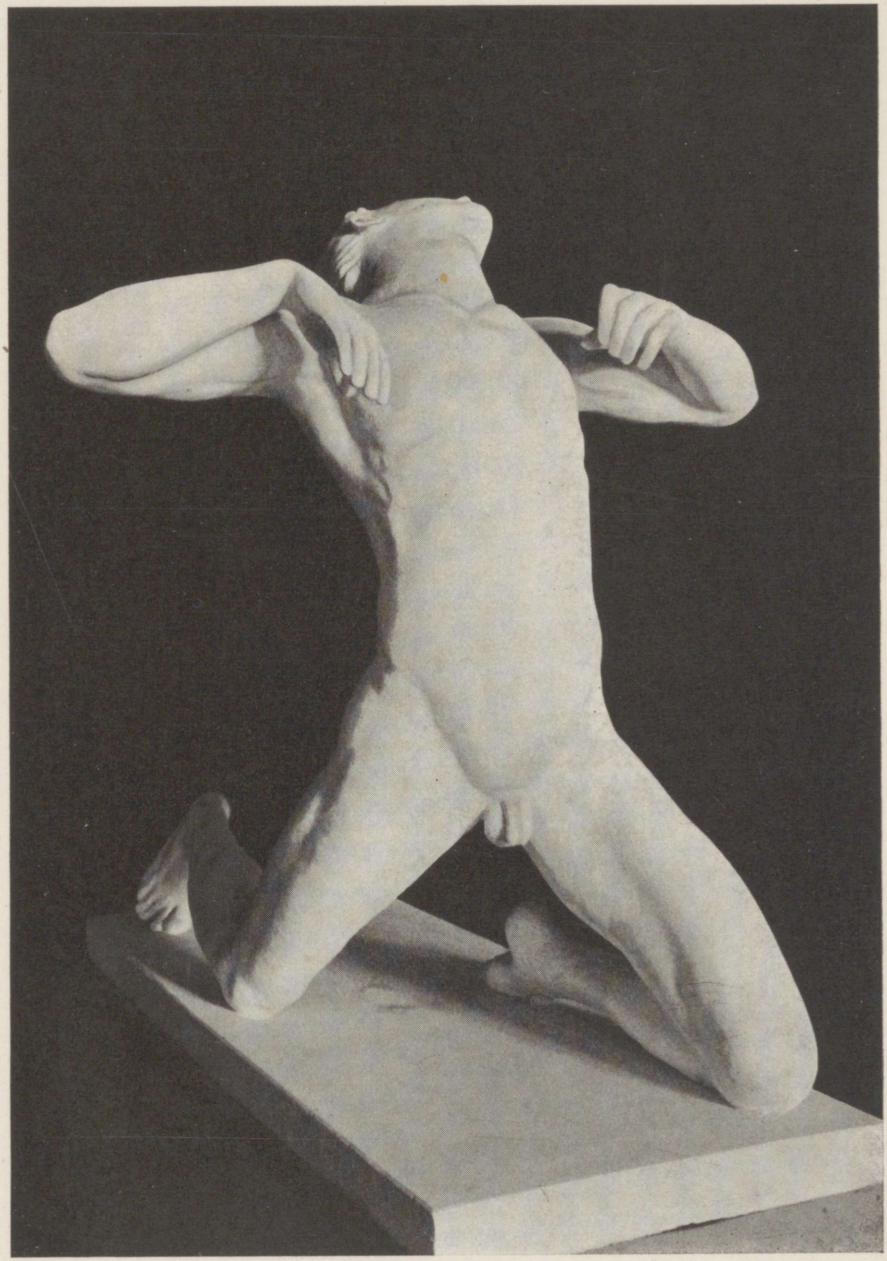
A. 1926 tekkisid Koortil teiste kunstnikkudega tülid, mille põhjuseks oli kultuurkapitali summade jaotamise küsimus. Koort avaldas „Päevalehes" teravaid kirjutisi selle kohta, mis kutsusid esile tema osalise boikoteerimise teiste kunstnikkude poolt ja temale määratud tööstipendiumi kinnipidamise. 1926. a. sügisel ilmusid Koorti sulest väga mahategevad arvustused Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu V ja Eesti Kunstnikkude Liidu IV kunstinäituse kohta. Nendes artiklites puudutatud kunstni-



Joon. 309. J. Koort: Põlvitav naine.



Joon. 310. J. Koort: Naisefiguur.



Joon. 311. J. Koort: Figuur grupi jaoks.



Joon. 312. J. Koort: Kuperjanovi hauamonument. Tartu, Maarja koguduse kalmistu.



Joon. 313. J. Koort: H. Namsingu hauamonument. Tallinn, Rahumäe kalmistu.

kud kaebasid Koorti laimamise pärast kohtusse, kus talle määrati kerge karistus.

1927. a. kevadel siirdus Koort kaugele välisreisule. Reisu lõppsihiks oli Austraalia, kuhu kunstnik olevat kavatsenud jäädavalt asuda. Väljareisimise põhjuseks oli tülide tagajärjel tekkinud kibestumine, samuti aga ka lootus leida Austraalias suurejoonelisi teenimisvõimalusi. Need aastad olid ju kogu maailmas kõrgkonjunktuuri ja majandusliku õitsengu aeg, kõikjal valitses elav ehitustegevus, muuseas ka Austraalias, kus äsja oli rajatud uus pealinn (Canberra).

Eestist lahkudes peatus Koort mõne aja Riias, kus ta modelleeris muuseas Riia linnapea Andersons'i ja professor Purvītis'e büstid. Järgmine peatus oli Londonis, kus kunstnik viibis esmakordselt ja kust reis jätkus otse Austraaliasse.

Austraaliasse jäädavast asumisest ei tulnud aga midagi välja — miks, see ei ole kindlasti teada. On tõenäone, et töö- ja teenimisvõimalused siin ei olnud siiski nii hiilgavad, nagu kunstnik oli lootnud. Austraalias viibis



Joon. 314. J. Koort: Kogu keraamilisi tooteid.

Koort üle kolme kuu, nimelt üks kuu Sidney's, poolteist kuud Melbourne'is, ülejäänud aja teistes linnades, ja alustas siis tagasisõitu kodumaale. Tagasisõidul peatuti Tseiloni saarel, Lõuna-Aafrika Uniooni linnades Durban'is ja Kaplinnas, Kanaari saartel ning Londonis; kodumaale jõudis kunstnik 1927. a. novembri lõpul.

Kodumaale tagasijõudmisega algab Koorti teotsemises uus lehekülg ses mõttes, et ta hakkab skulptuuri kõrval nüüd energiliselt viljelema k e r a a m i k a t. Tol ajal, kui kunstnik viibis välisreisul, ehitas O. Murdmaa (Martinson) tema ateljeesse keraamika põletamise katseahju. Koort töötas alul koos Murdmaaga. A. 1928 seadis ta aga end suurejoonelisemalt sisse, ehitades suure, igapidi täiusliku keraamikaahju; paralleelselt valmib ka sissesead pronksivaluks. Suure innu ja andumusega ning temale omase süstemaatlikkusega hakkas Koort nüüd katsetama pronksivalu ja eriti keraamika alal, et iseseisvalt selgusele jõuda kõigis keraamikatehnika probleemides. Koort püüdis alul oma keraamika tootmisel kasutada kodumaa savi, kuid oli varsti sunnitud sellest loobuma, sest need sulasid liiga madalas temperatuuris; peenkeraamika jaoks osutusid kõlblikuks siiski ainult välismaised saviliigid.

Koort tootis alul peamiselt oma skulptuurteoste — loomafiguuride ja peade — paljundusi, mis sellistena Koorti kui keraamikameistri eriilmest ei anna täit käsitust. Hiljemini hakkas ta valmistama ka vaase ning mitmesuguseid nõusid ja just neis ilmnevad täies ulatuses Koorti kui dekoraatori võimed ja stiil. Koorti keraamikaesemete suhtes tuleb möönda, et nad on kahtlemata maitsekad ja meeldivad; nad pole aga ei väga huvitavad ega väga originaalsed. Ilmelt on nad kaunis vanamoelised — neis tundub mõnevõrra jugendstiililise käsituse järelmõju. Koort viibis noormehena Prantsusmaal just sel ajal, mil *l'art nouveau* oma arengu kulminatsiooni-

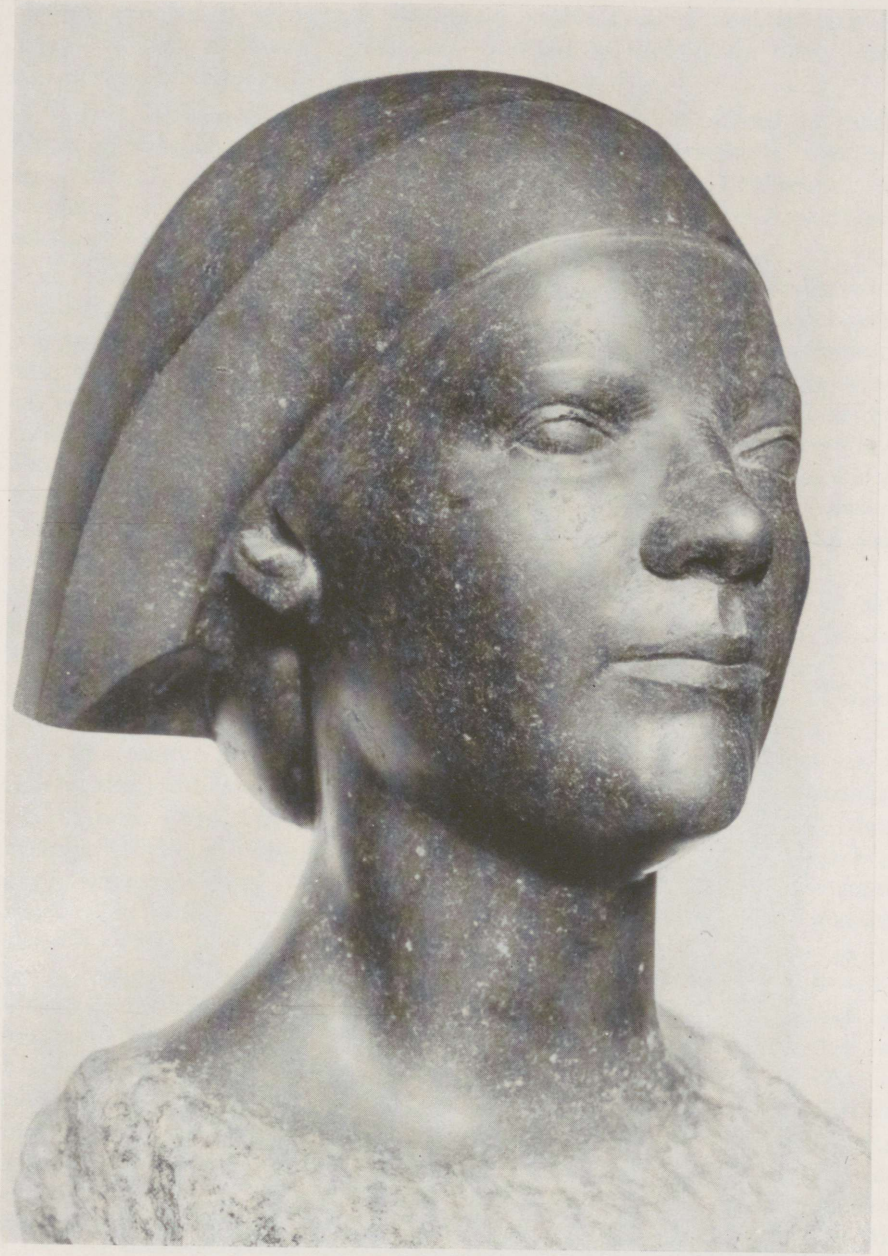
Tartuensis
1941: 0411



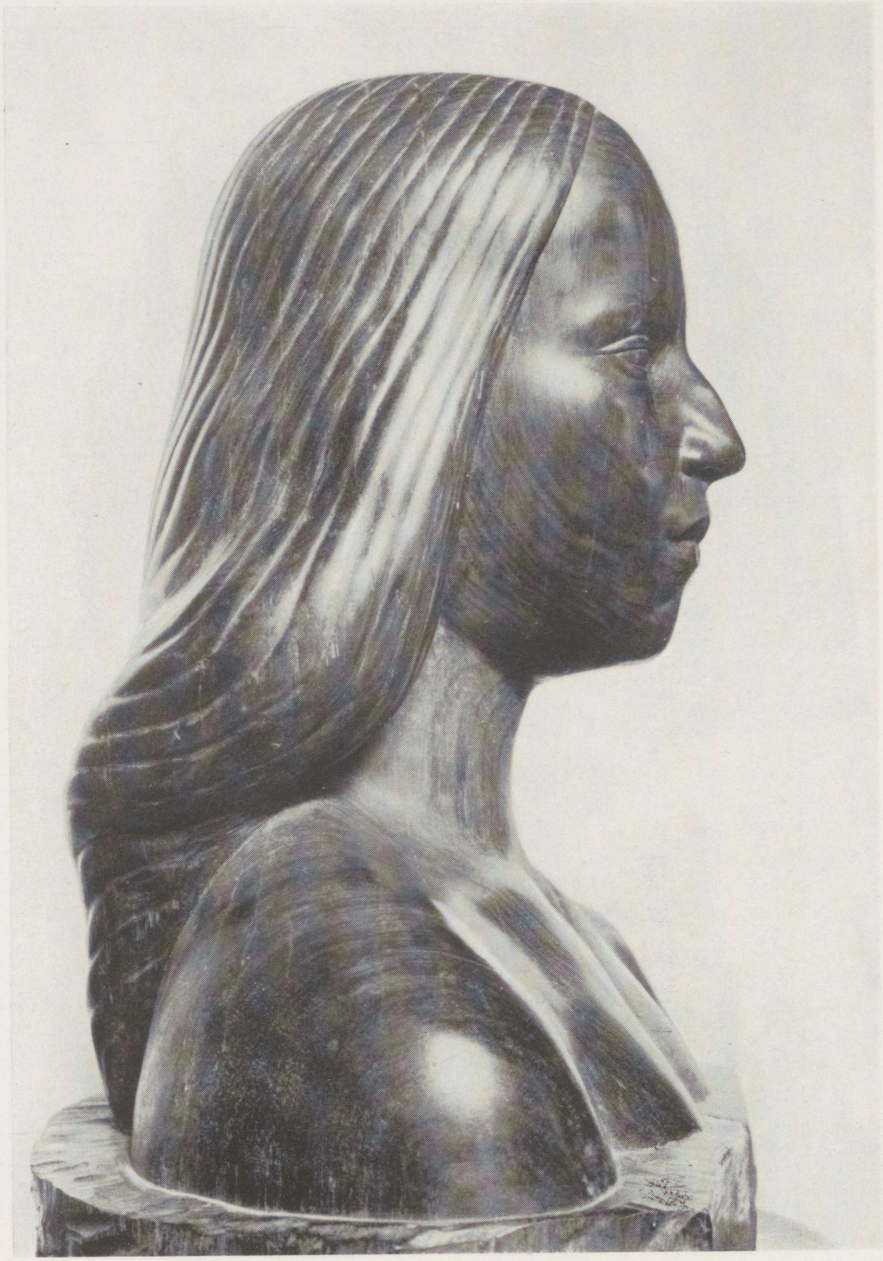
Joon. 315. J. Koort: Naise büst.



Joon. 316. J. Koort: Noormehe pea.



J. Koort: Naine tanuga.



J. Koort: Naise büst.

punkti oli jõudnud, ja kunstnik oli sellesse nähtavasti väga sügavasti sisse elanud; need noorpõlve reministsentsid kerkisid nüüd paratamatult esile. Tüüpiline *l'art nouveau* motiiv olid loomad nõudel, mida näeb tihti ka Koorti keraamikaproduktidel (joon. 314).

Tehniliselt on Koorti keraamikatooted kaunis täiuslikud ja materjalilt väga mitmekesised. Nende hulgas on lihtsaid savinõusid, aga on ka esemeid, mis põletatud äärmiselt kõrges kuumuses ning kvaliteedilt ei ole kaugel portselanist. Koorti huvitas sealjuures ülimal määral ilusate, vaheldusrikaste värvivarjundite saavutamine glasuuris.

Koort on tootnud muide ka suuremaid keraamikateoseid; nimelt valmistas ta end. EKA maja peaportaalile Tallinnas klinkerkivist laternakandjate figuurid. Olgu tähendatud, et selleks pidi ehitatama uus tugevam ahi, mis võimaldas kõrgkuumust. Koort üritas hiljemini ka suurejoonelise keraamikatööstuse rajamist Eestis, kuid sellest ei tulnud midagi välja. Keraamika alal teotsemine ei toonud kunstnikule üldse mingit majanduslikku tulu, vaid ainult kahju, sest lõpmatu katsetamine oli väga kulukas. Tuleb väga kahetseda, et kunstnik oma aja raiskas kunstiliselt siiski nii tulemusvähese ala viljelemisel, selle asemel et kogu energia koondada skulptuurile.

Ometigi on Koorti viimased eluaastad väga produktiivsed ka skulptuuri suhtes. Peadest valmivad nüüd: prof. H. Koppel, A. Larka, M. Lossmann, Tui Koort, „Tütarlapse pea", P. Burman, „Tanuga naine" (tahv. LXXXVI), „Naise pea", I. Ruskin, S. Pinna (joon. 317), „Tütarlaps patsidega" a. 1930 (joon. 318) jt.

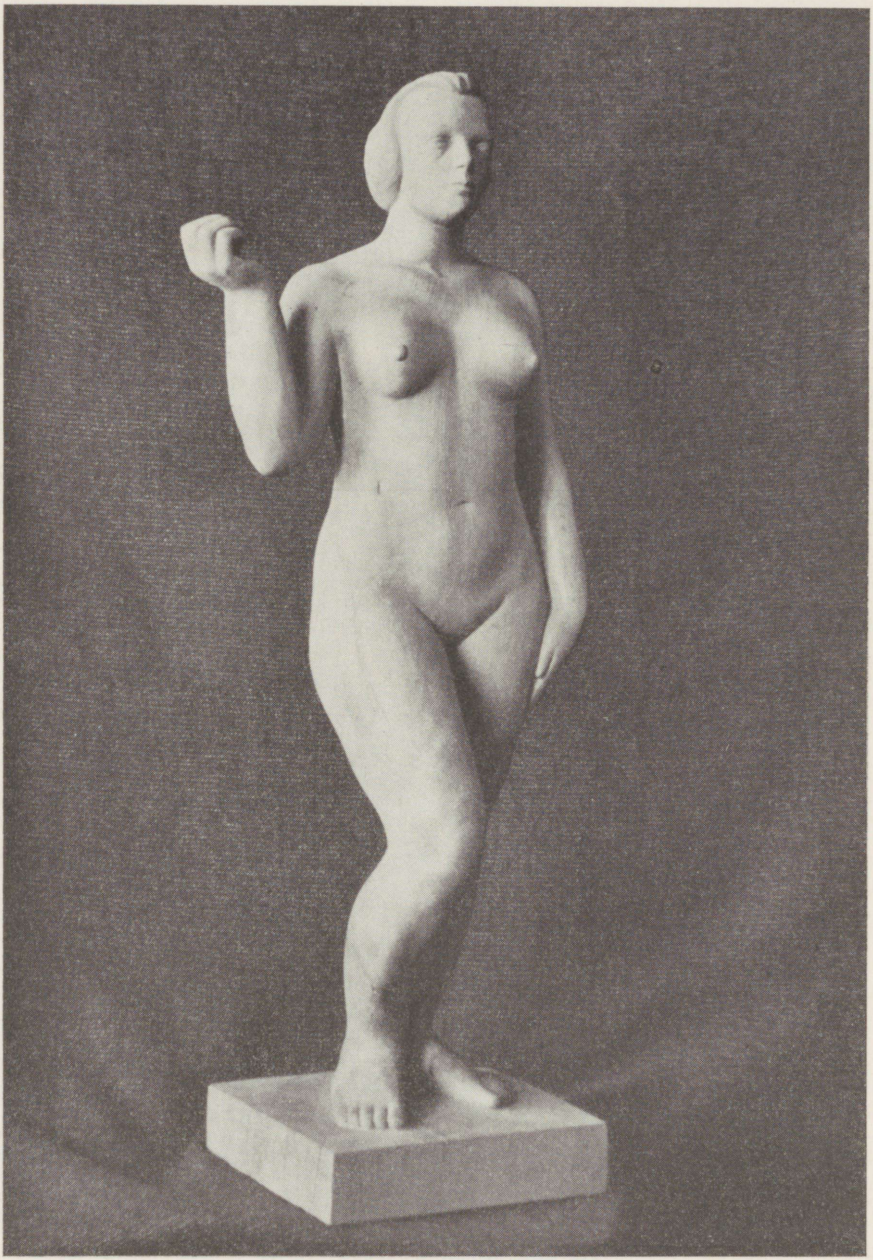
Mis puutub figuraalplastika teostesse sellest ajast, siis tuleks siin eriti tähelepanu juhtida umb. a. 1928—29 valminud puust „Seisvale naisefiguurile" (joon. 319). See on huvitav ses mõttes, et see viitab otseselt Mailloli eeskujudele; selle teose puhul võiks rääkida imiteerimisest, mis küünib peaaegu kopeerimiseni. „Seisev naisefiguur" meenutab Mailloli naisefiguure, nagu „Pomona", „Naisefiguur ülestõstetud kätega". Nagu mainisime (vt. lk. 339), on Koort varakult tutvunud Mailloli kunstiga ja juba tema vanemates töödes näib olevat mingi, igatahes küll kauge ja ebamäärane sugulus selle prantsuse meistri loominguga. Üldiselt arenes aga Koorti looming seni teissugusemas vaimus kui Mailloli stiil. Maillol on loonud väga vähe portreid ja tema kunst oli rajatud väga üldsustavale kontseptsioonile; Koort seevastu, kes esmajoones oli portretist, taotles paratamatult suuremat individualiseerimist. Ja kuigi Koorti portreedel on ehk kokkupuutepunkte Mailloliga, siis oli tema figuuride stiil täitsa erinev laadist, mida esindavad Mailloli vankumatult rahulikud, ülla tektoonikaga, suurejoonelised tütarlapsekujud. Pärast maailmasõda oli aga Mailloli prestiiž tohutult paisunud, tema stiil oli omandanud universaalse tähtsuse ja paratamatult alistus sellele lõpuks ka Koort. „Seisva naisefiguuri"



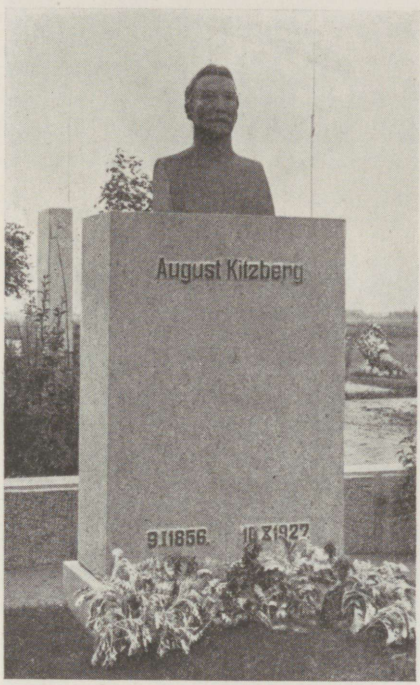
Joon. 317. J. Koort: S. Pinna.



Joon. 318. J. Koort: Tütarlaps patsidega.



Joon. 319. J. Koort: Seisev naisefiguur.



Joon. 320. J. Koort: A. Kitzbergi hauasammas. Tartu, Maarja kalmistu.



Joon. 321. J. Koort: K. Veeberi hauakaunistis. Tallinn, Rahumäe kalmistu.

kõrval osutab teatud sarnasust Mailloli laadiga ka „Naisefiguur" (joon. 310). Tuleb väga kahetseda, et Koortil ei olnud enam võimalust ses vaimus edasi töötada ja Mailloli kontseptsioonist lähtudes luua midagi isikupärast.

Pärast 1927. a. jätkub ka kunstniku tegevus hauamonumentide loomise alal. Kunstiliselt eriti huvitavaid nende hulgas ei ole. A. 1927 valmib C. R. Jakobsoni monument mustast rootsi graniidist büstiga kõrgel graniitalusel (üles seatud Kurgjal), 1930. a. sellega tüübilt sarnanev A. Kitzbergi hauasammas pronksbüstiga püstkülikulisel graniitalusel (joon. 320, Tartu Maarja kalmistul), 1932. a. K. Uusmanni perekonna arhitektooniliselt kujundatud matusepaigakaunistis Kaarli kalmistul Rahumäel, 1933. a. H. Treffneri hauasammas pronksbüstiga Tartu ülikooli koguduse kalmistul, samal aastal J. Luiga perekonna hauamonument graniitalusel seisva öökulliga Tartu Maarja kalmistul ja Kuno Veeberi hauakaunistis — urn kõrgel graniitalusel — Rahumäe kalmistul (joon. 321).

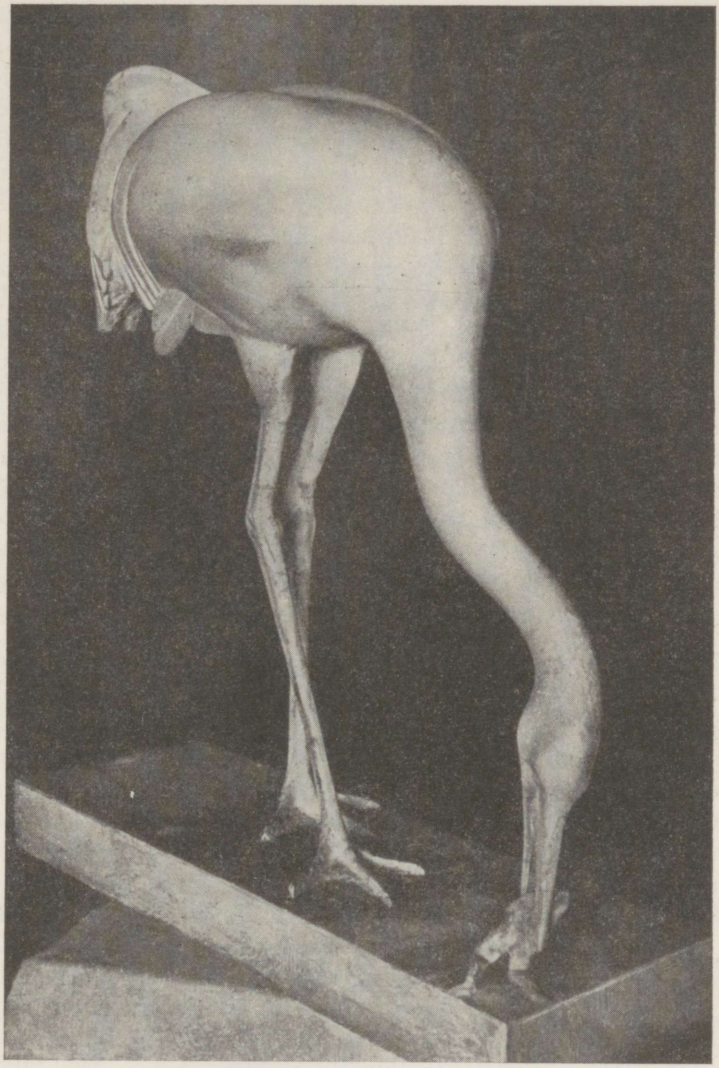
Oma elu viimsel aastakümnel hakkas kunstnik suure innuga ja tulemusrikkalt kultiveerima *loomaplastikat*, rikastades nii eesti skulptuuri



Joon. 322. J. Koort: Metskits.

sootuks uue alaga. Esimene loomakujutis, mille Koort andis, on „Metskits" (joon. 322). Selle modelleeris kunstnik juba a. 1927, kuna pronksi valati see järgmisel aastal; üks neist pronkseksemplaridest osteti Tallinna linnavalitsuse poolt ja asetati muruplatsile Nunna tänava ääres, teine sattus erakogusse, kuna kolmanda omandas Nõukogude Liidu valitsus Lääne-Euroopa uuema kunsti muuseumile Moskvas. See esimene Koorti loodud loomafiguur on vist kõige õnnestunum. A. 1928 järgnesid sellele seisev ja nõjatuv „Siga", mida kunstnik järgmisel aastal paljundas vähendatud kujul ka keraamikas (joon. 314), ja kipsist „Oinas", a. 1931 „Öökull", a. 1932 „Kurg" (kips) (joon. 323), a. 1933 väike „Metskits" (pronks ja keraamika).

Ka loomaskulptuuris ilmneb kunstniku suurepärane looduse tähelepanemise võime ja oskus harmooniliseks tervikuks kokku sulatada realistlikku loomulikkust ja julget stiilsust. Koorti loomaplastika stiili algupära



Joon. 323. J. Koort: Kurg.

tuleb samuti otsida Prantsusmaalt. Loomaskulptuuri viljelemiseks on Koort arvatavasti tõuget saanud tuntud prantsuse meistrilt P o m p o n'ilt (1855—1933). Pomponi saatus on kaunis veider. Alates a. 1894 esines ta näitustel suurepäraste loomafiguuridega, kuid ei publik ega arvustajad ei pannud neid üldse tähele. Äkiline muutus tuli alles a. 1922, mil meister oli 67-aastane. Nimelt ilmus ajakirjas „Art et Décoration" üks artikkel Pom-

poni kohta, mis avas kõigi silmad selle huvitava kunstniku tähtsusele; sellest ajast saadik kuni oma elu lõpuni nautis Pompon erakordset menu ja tema eeskuju omandas suure tähtsuse nooremate skulptorite loomingu orienteerumisel. Võrreldes Koorti Pomponiga peab küll tähendama, et Koorti laad on üldiselt veidi realistlikum kui prantsuse meistri stiil, mida iseloomustab äärmise lihtsuse ja kompaktsuse taotlus. Teatud sugulust osutab Koorti kunst ka mõningate teiste tolle aja meistrite, eriti andeka naiskunstniku Jane Poupelet' ja Pariisi hispaanlase Mateo Hernandez'i töödega.

Oma elu viimse aasta veetis Koort Nõukogude Liidus. Tema teotsemine keraamika alal oli Liidus teatud tähelepanu äratanud ja a. 1934 tehti talle austav ettepanek tulla Liitu, et rakendada oma oskust ja kogemusi Liidu keraamikatööstuse organiseerimisel. 1934. a. juulis tegi kunstnik reisu Nõukogude Liitu, et koha peal tutvuda olude ja töötingimustega. Sama aasta augustis siirdus ta alaliseks Nõukogude Liitu, kuhu jäi enda surmani. Nõukogude valitsuse ülesandel olevat ta Moskva lähedal Retšitsa külas rajanud Gžell'i keraamikatehase; selle juhatajana toimis Koort elulõpuni. Koorti näpunäidete järgi ehitati siin seitse suurt keraamikapõletamise ahju. Tehas töötas ligi 100 töölisega. Skulptuuriga ei saanud Koort alul Nõukogude Liidus palju tegelda. Alles 1935. a. suvel olevat ta rajanud endale isikliku skulptuuriateljee ja olevat hakanud jälle järjekindlalt modelleerima.

Mainisime eespool (vt. lk. 261), et meie vanemaid kunstnikke on üle hinnatud. Koorti tuleb aga ses suhtes pidada erandiks; tema puhul võib väita koguni vastupidist: teda ei ole tema eluajal õiglaselt hinnatud. Koorti saatus on olnud selline, nagu see on osaks saanud paljudele uuema aja andekatele meistritele — nad on „avastatud" alles nende raugaeas või pärast nende surma. Praegu on veel raske anda lõplikku hinnangut Koorti loomingule (kõik säärased „lõplikud" hinnangud on ju pealegi väga küsitavad); nende ridade kirjutaja igatahes loeb Koorti kõige tähelepanuväärsemaks eesti kunstnikuks. Figuuriplastika alal on ta küll loonud vähe töid, mis täiel määral rahuldavad; tundub, nagu poleks kunstnik leidnud kohe õiget suunda ja jäi nagu liiga kauaks Rodini koolkonna järelmõjude kammitsasse. Portreeplastikas seevastu kujundas Koort varakult välja isikupärase väljendusviisi, mida ta arendas üha suurema täiuslikkuseni. Jällegi tuleb aga tähendada, et oleks mõttetu ja viljatu hakata mõõtma kunstniku „suurust", kõrvutades teda Lääne-Euroopa tuntud meistritega, samuti nagu oleks mõttetu vaevata end Koorti kunsti „rahvuslikkuse" probleemiga. Me võime konstateerida ainult ühte: Koort on loonud töid, mis pakuvad sügavat rahuldust ka nõudlikule kunstiarmastajale. Koorti kunstis ei ole midagi väga huvitavat või üllatavat, see on kaugel odavast ekspressiivsusest, see ei epateeri ega paku midagi literatuursuse armastajale. Koorti tööd võivad pealiskaudsel vaatlusel tunduda monotoonsetena; neisse süvenedes võib aga konstateerida kaunis suurt vaheldusrikkust, mis on seda üllatavam, et

Koorti kunsti motiivistiku piirjooned on kitsad. Iga uus teos oli Koortile uus ülesanne, mille ta lahendas alati endastmõistetava originaalsusega.

Kui siiski tahaks Koorti kunstis leida negatiivseid külgi, siis tuleks võib-olla viidata temperamendi, julguse puudusele ja eriti teatud pehmusele, mida vahest võiks vaadelda Rodini koolkonna päranduseena. Tundub ka, et liigse viimistlemisega on kunstnik paiguti vormi kuivaks teinud.

Mis Koorti kui kunstniku isiku väga sümpaatseks teeb, on tema absoluutne ausus. Mitte kunagi ei teinud ta oma loominguga kompromissi ega tulnud väikesimalgi määral vastu publiku, tellijate või arvustajate maitsele. Koort võis rahuliku südamega jätta kasuliku tellimise pooleli, kui ta jõudis äratundmisele, et töö on vastuolus tema sisemiste veendumustega; suur majanduslik kahju, mida ta sel kombel kannatas, ei häirinud teda mingil määral.

Lõpuks olgu tähendatud, et omades suurt kunstiannet, oli Koort ühtlasi ka väga intelligentne ja avara silmaringiga. On piinlik lugeda meie kunstnikkude, eriti vanemate (Köler, Weizenberg, Adamson) memuaare ja kirjutisi kunsti kohta: nende ebaintelligentsus ja piiratus hämmastab. Raske on kujutella midagi naiivsemat kui Köleri targutused kunsti kohta. Weizenberg täidab oma pikad memuaarid lõpmatu halisemisega, Adamson kõige odavama endaülistamisega; et kunstis võib olla ka mingi problemaatika, sellest ei olnud kummalgi kõige väiksematki arusaamist. Koortil seevastu oli üllatavalt selge käsitus kõigist kunstisse puutuvatest küsimustest ja tema kirjutisi kunsti kohta (mis on kirjutatud 30 a. eest) on väga õpetlik lugeda veel meiegi päevil.

ARHITEKTUUR „NOOR-EESTI" AJAJÄRGUL.

Ehituskunstis on kõnesoleval ajajärgul eesti meistrite osatähtsus hoopis väiksem kui maali ja skulptuuri alal; eesti rahvusest arhitektide arv enne 1917. a. ei olnud kuigi suur ja monumentaalhoonete püstitamine tuli sel ajal ikka veel usaldada suuremalt jaolt mitte-eestlastele.

Eklektitsism (vt. lk. 48) oli viinud Euroopa ehituskunsti täielikku ummikusse. Efektsuse ja maalilisuse taotlemisel unustati ära isegi kõige algelisemad maitse ja konstruktiivse loogika nõuded. Ühes ja samas hoones kuhjati tihti läbisegi kõige mitmekesisemate stiilide sugemeid; ehitusesteetika kokkukõlastamisele ehitustehnikaga ei pandud seejuures mingit rõhku: kaunistusvormidel ei olnud tavaliselt midagi ühist konstruktsiooniga ja ehitise fassaad ei andnud kõige vähematki kujutlust selle taga olevate ruumide jaotusest, nende iseloomust, nende otstarbest jne. Sel

teel ei olnud enam võimalik kuhugi minna ja kriis sai vältimatuks. XIX sajandi lõpul hakkabki ikka laialdasemalt maad võtma äratundmine, et ei või lõpmatuseni korrata ja korrutada „valitud peatükke" mineviku repertuaarist, et tuleb katsuda luua uus, algupärane stiil. Ikka rohkem hakatakse kõnelema ja kirjutama „uuest kunstist" (*l'art nouveau*), kõigepealt kunstkäsitööst, siis ka arhitektuuris. Ja nii tekib ka ehituskunstis stiil, mida võib nimetada jugendstiiliks (vt. lk. 234). Enamik noori, uuenduste poole püüdvaid arhitekte loobub alates umbes a. 1890 minevikuvormide orjalikust jäljendamisest; need meistrid hakkavad ehitistes rakendama täitsa vabalt leiutatud, oma laadilt väga mitmekesiseid ehitusvorme ja ka uusi, kas abstraktse, geomeetrilise iseloomuga või ka jugendstiili kunstkäsitööst laenatud ornamentaalseid motiive. Jugendstiili põhiolemuse moodustab niisiis piiramatu individualismi maksvusele pääsemine.

Tähtis ja uudne oli, et paremad arhitektid igal juhul püüdsid vältida äsjase mineviku suurimat eksimust — nende esimene ja peamine siht oli välis- ja sisearhitektuuri harmooniline kokkukõlastamine; materjali katsutakse rakendada loogiliselt ja just nimelt materjalist ja tehnikast, uutest konstruktsioonivõimalustest (raud, betoon) püütakse välja arendada uus stiil. Sellist ratsionalistlikku suunda esindab kõige järjekindlamalt belglane Henri van de Velde (sünd. a. 1863), kes igati püüab toonitada üksikute ehitiseosade funktsionaalset sõltuvust üksteisest. Tema ehitisi iseloomustab täielik loobumine ornamentikast; ometi peegeldub ka tema ehitiste üksikosade ümmaras käsitluses spetsiifiline jugendstiili vaim.

Äärmuslikku voolu selles XIX saj. lõpul tekkinud uuendusliikumises esindavad need arhitektid, kes pearõhku panevad dekoratiivsele küljele ja oma ehitistes kuhjavad tihti kõige veidramaid ja kapriislikumaid jugendstiili kunstkäsitöö motiive. See suund, mis maitsetuselt ületab isegi halvima eklektitsismi, ei suutnud siiski väga laialdaselt levida ega kaua elujõulisena püsida.

Osa arhitekte-moderniste jääb ka nüüd ikka veel mõnevõrra truuks ajaloolistele stiilidele; minevikuvorme käsitlevad need meistrid aga väga vabalt ja rakendavad neid jugendstiili vaimule vastavalt. Nad ei otsi aga sealjuures inspiratsiooni mitte ainult vanade kuulsate kunstimaade šedöövreist, vaid püüavad süveneda oma kitsama kodumaa arhitektoonilisse minevikku. Ka materjali valikul ja käsitlemisel ilmneb nendel tendents silmas pidada kohalikke traditsioone. Nii väljendub ka arhitektuuris teatud määral see rahvusromantika vaim, mida võib konstateerida nii teiste rahvaste kui ka eesti maalikunstis (vt. lk. 243, 267, 283, 311 jj.).

Umbes a. 1910 (osalt juba vareminigi) hakkab tärkama mingi puristlik vool, mis on täitsa vaenulik ornamentikale ja taotleb geomeetriliste



Joon. 324. G. Hellat ja E. Wolffeldt: „Endla" teatrimaja Pärnus.

pindade range seaduspärasuse abil suursugusust ja lihtsust. Nii teostub jälle osaliselt pööre klassitsismi käsituse poole. Ja klassitsistlik nüanss omab mõnedel arhitektidel koguni tooniandvat tähtsust, kuigi harva näeb järjekindlat, reeglipärast klassika vormide imiteerimist.

Eestis on jugendstiil esindatud kaunis arvukate, laadilt mitmekesiste ja kunstiliselt silmapaistvate hoonetega. Meistrid, nagu juba mainitud, on enamikus mitte-eestlased. Esimene kunstipärane monumentaalhoone jugendstiili vaimus on „Vanemuise" teatri hoone Tartus, mis ehitati a. 1906 A. Lindgren'i plaanide järgi (külgosa ja siseruumid ümber ehitatud A. Matteuse poolt a. 1938—39). „Vanemuine" esindab soome jugendstiili selle varasemal astmel; selle hoone ilusaim osa oli nüüd ümberehitatud aiafassaad. A. 1910 valmib „Draamateatri" (end. Saksa teatri) hoone Tallinnas, mille loojad on A. Bubõr ja N. Vassiljev; selles hoones on tunda saksa küpse jugendstiili kajastusi. Järgneb E. Saarineni ehitatud end. Krediitpanga hoone Tallinnas (a. 1912), mis on kahtlemata maitsekaim ja imposantseim jugendstiili mälestis Eestis. A. 1913 valmib A. Lind-

gren'i ja Vivi Lönn'i plaanide järgi „Estonia", mis esindab juba klassitsistliku nüansiga hilisemat jugendstiili; hoone ühtlusetut ja laialivalguvat, kuhjamisest mitte vaba välisarhitektuuri ei saa eriti õnnestunuks lugeda, kuigi üksikute detailide käsitlus on pregnantne ja maitsekas. Moderniseeritud klassitsismi esindab veel end. Tütarlaste Kommertskool Tallinnas (a-st 1915), mille ehitas balti-saksa arhitekt E. R. L. Jacoby, ja osalt ka baltlase A. Eichhorni plaanide järgi a-il 1914—1918 ehitatud end. Saksa teatri hoone Tartus. Jugendstiili ajajärgu lõppu tähistab a. 1919 valminud Pauluse kirik Tartus, mille autor on juba eespool-mainitud E. Saarinen. Nende suuremate avalikkude hoonete kõrval kerkib kaunis palju eramaju, millest paremad on arhitektidelt E. Jacoby'lt ja J. Rosenbaumilt.

Esimene silmapaistev eesti rahvusest arhitekt on Georg (Jüri) Hellat (sünd. 1870). Lõpetanud a. 1899 tsiviilinseneride instituudi Peterburis, teotses ta a-il 1901—12 teedeinsenerina Venemaal, 1912—13 Eestimaa kubermanguvalitsuse ehitusosakonnas, 1919—23 Tallinna linna ehitusosakonnas tehnilise juhatajana, a-st 1927 ehitusinspektorina. Tema varasematest ehitistest on tähelepanuväärseim end. Eesti Üliõpilaste Seltsi maja Tartus, mis valmis a. 1902. Selles tundub teatud sugulust van de Velde poolt rajatud suuna varasemate näidetega. Võibolla veel rohkem tuleb side van de Velde koolkonna stiiliga (ja nimelt küpse stiiliga) ilmsiks „Endla" teatrimaja hoones Pärnus, mis on Hellati ja balti-saksa arhitekti E. Wolffeldt'i (1882—1936) ühine looming (joon. 324). Siin tulevad kaunis selgelt esile jugendstiili paremad omadused: katse tuletada kunstivorme tarbevormidest ja püüd ehitise struktuuri ning ruumide dispositsiooni mitte varjata fassaadiga. Väheütlevam on „Säde" teatrimaja Valgas, mis samuti valmis a. 1911.

Osalt kuulub „Noor-Eesti" ajajärku ka Karl Burman (sünd. 1882), keda me oleme juba tundma õppinud kui andekat akvarellimeistrit (vt. lk. 316). Lõpetanud Tallinna reaalkooli a. 1899, õppis Burman mõni aeg joonistamist ja maalimist, alguses (a. 1900) Moskvas, hiljemini (kuni a. 1902) Stieglitzi kunstikoolis Peterburis. A. 1902 astus Burman Peterburi kunstideakadeemiasse, valides nüüd aga erialaks arhitektuuri. A. 1909 lahkub ta akadeemiast ja asub järgmisel aastal Tallinna, kus alustab teotsemist arhitektina. Pärast a. 1919 teenis ta arhitektina mitmes asutises.

Burmani varasemad ehitised kuuluvad jugendstiili näidete hulka. Neist võiks mainida maja Tatari tänaval nr. 21 Tallinnas ja end. spordiseltsi „Kalevi" hoonet Piritat. Viimane on huvitav kui eespool-mainitud rahvusromantiliste taotluste kajastus ehituskunstis: arhitekt püstitas hoone ümmarpalkidest ja jättis selle väljast vooderdamata, imiteerides nii meie talumajade ehitusviisi. Ka detailide käsitlusel on püütud rakendada talumajade arhitektuuri sugemeid.



Joon. 325. K. Burman: Pangahoone Viljandis.

Burmani hilisematest ehitistest on tähtsamad a. 1923 ehitatud hipodroom, a. 1928 ehitatud laululava Tallinnas ja a. 1927 valminud pangahoone Viljandis (joon. 325). Neis hilisemates Burmani ehitistes on teatud eklektiline nüanss; arhitekt kaldub kord baroki, kord klassitsismi poole. Funktsionalistlikud otsingud, mis 1925. a. järel päevakorrale hakkasid kerkima, ei ole Burmanit üldse kaasa haaranud.

Täiendusi.

„Eesti kunsti" viimse vihu trükkiandmise ajaks õnnestus autoril saada lisaandmeid eelmistes vihkudes käsiteldud teoste ja meistrite kohta.

Nii selgus järelepärimisel Preisi kunstideakadeemias W e i z e n b e r g i õppeaja kohta (vt. lk. 106), et Weizenberg on tõõtanud kunsti- ja tööstuskooli (Kunst- und Gewerkschule) modelleerimisklassis 1863./64. a. talvesemestri kestel. Tema õpetajaks siin oli Schadow' ja Rauch'i õpilane F e r d i n a n d A u g u s t F i s c h e r (1805—1866).

Lk. 44 mainitud Tallinna I s s a n d a M u u t m i s e k i r i k u i k o n o s t a a s i meistri kohta selgus, et see on tuntud Moskva arhitekt ja skulptor I. P. S a r u d n õ i (surnud 1727).

Pilditahvlid.

Tahvel I. Riia Toomkiriku vaade idast.
„ II. Riia Peetri kiriku vaade idast.
„ III. Valjala kiriku sisevaade ida poole.
„ IV. Ambla kiriku sisevaade lääne poole.
„ V. Tallinna Toomkiriku põhiplaan.
„ VI. Tallinna Toomkiriku sisevaade ida poole.
„ VII. Tallinna Oleviste kiriku sisevaade (lõuna-külglöövist kooriruumi).
„ VIII. Tallinna Oleviste kiriku põhiplaan.
„ IX. Skulptuur Karja kiriku triumfikaarel.
„ X. B. Notke: Pühakute figuure end. Pühavaimu kiriku altarilt. Tallinn, Toomkirik.
„ XI. Kaks lehekülge Lüübeki õiguse käsikirjalisest koodeksist aastast 1282. Tallinna Linnaarhiiv.
„ XII. N. Micchetti: Kadrioru lossi saal.
„ XIII. A. Passer: Pontus de la Gardie hauamonument Tallinna Toomkirikus.
„ XIV. Bugislaus von Rosen'i epitaaf Tallinna Niguliste kirikus.
„ XV. Kantsel Lüganuse kirikus.
„ XVI. Altar Märjamaa kirikus.
„ XVII. Osa peaikonostaasist Issanda Muutmise kirikus Tallinnas.
„ XVIII. O. von Moeller: Suudlus.
„ XIX. O. Hoffmann: Emajõgi.
„ XX. J. Köler: Herakles toob Kerboros'e manalast.
„ XXI. J. Köler: Kristus ristil.
„ XXII. J. Köler: Itaalia tütarlaps.
„ XXIII. *a.* J. Köler: Itaalia maastik, Olevano.
b. J. Köler: Itaalia maastik sillaga.
„ XXIV. J. Köler: Itaallanna rahvarõivais.
„ XXV. *a.* J. Köler: Kunstniku isa portree.
b. J. Köler: Kunstniku ema portree.
„ XXVI. J. Köler: Ketraja.
„ XXVII. J. Köler: H. Treffneri portree.
„ XXVIII. J. Köler: Krimmi maastik Ai-Jurii mõisaga.
„ XXIX. J. Köler: Tatarlanna Mšatka mõisa aias.
„ XXX. J. Köler: Truu valvur.
„ XXXI. J. Köler: Eeva enne pattulangemist.
„ XXXII. K. Maibach: Rukkivedu.
„ XXXIII. A. Weizenberg: Noormees oja ääres.
„ XXXIV. A. Weizenberg: Tütarlapse kaebus.
„ XXXV. A. Weizenberg: Hämarik.
„ XXXVI. A. Weizenberg: Linda.
„ XXXVII. A. Weizenberg: Vanemuine.
„ XXXVIII. A. Weizenberg: Agrippina.
„ XXXIX. A. Weizenberg: Tundmatu daami büst.
„ XL. A. Weizenberg: Tundmatu daami büst.
„ XLI. A. Adamson: Amor arstina.
„ XLII. A. Adamson: Laeva viimne ohe.

Tahvel XLIII. A. Adamson: Amor ja Psyche.
„ XLIV. A. Adamson: Äreval ootusel.
„ XLV. A. Adamson: Noorus kaob.
„ XLVI. A. Adamson: Sõjaviletsused.
„ XLVII. A. Adamson: *Pax* (detail).
„ XLVIII. A. Adamson: Kristus Keetsemane aias.
„ XLIX. P. Raud: Daam punases kübaras.
„ L. P. Raud: Autoportree kübaraga.
„ LI. P. Raud: Autoportree.
„ LII. P. Raud: Staël von Holsteini portree.
„ LIII. A. Laikmaa: Autoportree.
„ LIV. A. Laikmaa: Mustlashetman.
„ LV. A. Laikmaa: A. Kitzbergi portree.
„ LVI. *a.* Kr. Raud: Taluõu. *b.* Kr. Raud: Pedaspea rannal.
„ LVII. *a.* Kr. Raud: Talu mere ääres. *b.* Kr. Raud: Rukkilõikus.
„ LVIII. *a.* K. Mägi: Normandia maastik. *b.* K. Mägi: Normandia rand.
„ LIX. K. Mägi: Vilsandi.
„ LX. K. Mägi: Saaremaa rannamotiiv.
„ LXI. K. Mägi: Daami portree.
„ LXII. K. Mägi: Daami portree.
„ LXIII. N. Triik: Vanamehe pea.
„ LXIV. N. Triik: Deemon.
„ LXV. N. Triik: A. Ponomareva portree.
„ LXVI. N. Triik: B. Linde portree.
„ LXVII. N. Triik: M. Martna portree.
„ LXVIII. N. Triik: A. Laikmaa portree.
„ LXIX. N. Triik: J. Menningi portree.
„ LXX. N. Triik: M. Simsivardi portree.
„ LXXI. N. Triik: Soome maastik.
„ LXXII. *a.* A. Jansen: Maastik. *b.* A. Jansen: Sügis.
„ LXXIII. *a.* A. Jansen: Randlased. *b.* A. Jansen: Tallinna väade.
„ LXXIV. A. Jansen: Sirelid.
„ LXXV. P. Burman: Kitsed.
„ LXXVI. J. Koort: Vanamehe pea.
„ LXXVII. J. Koort: Pariisi eeslinna tänav.
„ LXXVIII. J. Koort: Vanamehe pea.
„ LXXIX. J. Koort: Mehe pea.
„ LXXX. J. Koort: R. Koorti pea.
„ LXXXI. J. Koort: Eesti neiu.
„ LXXXII. J. Koort: Lapse pea.
„ LXXXIII. J. Koort: Lapse pea.
„ LXXXIV. J. Koort: Palvetaja.
„ LXXXV. J. Koort: Seisev naisefiguur.
„ LXXXVI. J. Koort: Naine tanuga.
„ LXXXVII. J. Koort: Naise büst.

Joonised tekstis.

Joon. 1. Riia Toomkiriku põhiplaan.
„ 2. „ „ sisevaade ida poole.
„ 3. „ Peetri kiriku põhiplaan.
„ 4. Tartu Toomkiriku põhiplaan.
„ 5. „ „ läänefassaad (rekonstruktsioon).
„ 6. Osa Tartu Toomkiriku varemeist (vaade kesklöövi).
„ 7. Tartu Jaani kiriku lääneportaal.
„ 8. Valjala kiriku põhiplaan.
„ 9. Muhu kiriku välisvaade.
„ 10. Ambla kiriku põhiplaan.
„ 11. Tallinna Toomkiriku välisvaade idast.
„ 12. „ Niguliste kiriku põhiplaan.
„ 13. „ „ „ välisvaade.
„ 14. „ „ „ sisevaade.
„ 15. „ Oleviste „ välisvaade.
„ 16. Ap.-õigeusu peakiriku (end. Saksa kiriku) sisevaade Narvas.
„ 17. Pirita kloostrikiriku varemete välisvaade.
„ 18. Rezekne linnuse põhiplaan Lätis.
„ 19. Tallinna Toompea lossi vaade loodest.
„ 20. Viljandi linnuse põhiplaan.
„ 21. Kuressaare linnuse välisvaade.
„ 22. „ „ põhiplaan.
„ 23. „ „ refektoorium.
„ 24. Vastseliina linnuse varemete vaade.
„ 25. „ „ põhiplaan.
„ 26. Osa Tallinna kindlusvööst Tornide väljakult vaadatuna (Oleviste kirikuga taamal).
„ 27. Kiek in de Kök Tallinnas.
„ 28. Tallinna raekoda.
„ 29. Simson ja Deliila. Tallinna raekoja tooli puunikerdis.
„ 30. H. Byldensnyder: Kristuse vangistamine. Reljeef Hans Pawels'i kenotaafilt Oleviste kiriku välisseinas.
„ 31. Püha Viktori martüürium. Maal H. Rode altari tiivalt Tallinna Niguliste kirikus.
„ 32. Fragment surmatantsu kujutavalt maalilt Tallinna Niguliste kirikus.
„ 33. Mustpeade klubi hoone fassaad Tallinnas.
„ 34. Narva raekoja trepp ja portaal.
„ 35. End. Poorteni maja Narvas.
„ 36. Marmorsaal Põltsamaa lossis.
„ 37. T. Heintze: Keila kiriku altar.
„ 38. Narva Jaani kiriku altar.
„ 39. Vigala kiriku altar.
„ 40. Palamuse kiriku altar.
„ 41. Kose kiriku altar.
„ 42. Pistohlkors'i hauamonument Pärnu Nikolai kirikus.
„ 43. Ap.-õigeusu peakiriku (end. Saksa kiriku) aia portaal Narvas.

Joon. 44. J. Aken: Kristus ja patune naine. Maal Tallinna raekoja saalis.
„ 45. Amor kohtumõistjana. Seinamaal Põltsamaa lossis.
„ 46. Maja Tallinnas, Kohtu t. 2.
„ 47. Maja Tartus, Lai t. 33.
„ 48. I. Martos: Admiral Greigh'i sarkofaagi detail Tallinna Toomkirikus.
„ 49. J. W. Krause: Tartu ülikooli peahoone fassaadi keskosa.
„ 50. V. Demut-Malinovski: Pronksgrupp Barclay de Tolly hauakabelis Jõgevestes.
„ 51. A. v. Bock: Psyche.
„ 52. K. v. Kügelgen: Vaade Viimsi mõisale ja Tallinnale.
„ 53. G. v. Kügelgen: Goethe portree.
„ 54. K. A. Senff: Wittgenstein'i portree (vaselõige).
„ 55. A. Hagen: Maastikuetüüd (joonistis).
„ 56. L. v. Maydell: Piiskop Berthold'i surm (puulõige).
„ 57. L. v. Maydell: Merelahing saarlastega a. 1202 (vaselõige).
„ 58. T. v. Neff: Supraport.
„ 59. J. Hagen-Schwartz: Itaallanna.
„ 60. E. v. Liphart: Kristuse taevaminek.
„ 61. E. v. Gebhardt: Mäejutlus.
„ 62. G. v. Bochmann: Hobuselaat Eestis.
„ 63. J. Köler: Kunstniku autoportree.
„ 64. „ Kreeka sõdurid võitluses.
„ 65. „ Itaallanna.
„ 66. „ Itaallanna mandoliiniga.
„ 67. „ Roomlanna.
„ 68. „ Itaalia maastik tütarlapsega ojal.
„ 69. „ Hiiu talumees kirvega.
„ 70. „ Niitja.
„ 71. „ Kunstniku sünnipaik.
„ 72. „ Hiiu naised kaevul.
„ 73. „ Nõidusunest ärkamine.
„ 74. „ Kreutzwaldi portree.
„ 75. „ Gortšakovi portree.
„ 76. „ Adajevskaja portree.
„ 77. „ Prof. Reimers'i portree.
„ 78. „ Tundmatu daami portree.
„ 79. „ Bunge portree.
„ 80. „ G. Sachs'i portree.
„ 81. „ Mšatka mõis Baidari väravatega.
„ 82. „ Kristus.
„ 83. „ „Tulge minu juurde".
„ 84. „ Kristus.
„ 85. „ Lorelei.
„ 86. „ Kapustini portree.
„ 87. „ A. Köhleri portree.
„ 88. „ Varese portree.
„ 89. K. Maibach: Rukkilõikajad.
„ 90. „ Mägimaastik lossivaremetega.
„ 91. „ Pühajärve kallas.
„ 92. „ Maastik tammega.
„ 93. „ Vaade Võru linnale.
„ 94. „ Pühajärve maastik.
„ 95. A. Weizenberg: *Romana.*
„ 96. „ *Infelice.*
„ 97. „ Halastaja Samaaria mees.
„ 98. „ Ophelia.
„ 99. „ Hamlet.
„ 100. „ Ema armastus.

Joon. 101. A. Weizenberg: Lapse armastus.
„ 102. „ Surematus.
„ 103. „ Usk ja Lootus.
„ 104. „ Tasadus.
„ 105. „ Edevus.
„ 106. „ Barrabas.
„ 107. „ Kristus.
„ 108. „ *Russia.*
„ 109. „ Lady Macbeth.
„ 110. „ *Filia Hevae.*
„ 111. „ Koit.
„ 112. „ Kalevipoeg.
„ 113. „ Romeo ja Giulietta.
„ 114. „ Schweinfurti büst.
„ 115. „ Eeva.
„ 116. „ „
„ 117. „ Kevad.
„ 118. „ Suvi.
„ 119. „ Sügis.
„ 120. „ Talv.
„ 121. „ Aleksander II monumendi kavand.
„ 122. „ „ „ „ „
„ 123. „ Peeter I.
„ 124. „ Marusja.
„ 125. „ Russalka.
„ 126. „ Kreutzwaldi büst.
„ 127. „ Lootus.
„ 128. „ Kaitseingel.
„ 129. „ Lootus.
„ 130. „ Ideaal.
„ 131. „ Itaalia kuninga Umberto I büst.
„ 132. „ *Roma.*
„ 133. „ Aleksander I monumendi kavand.
„ 134. „ A. Puškini monumendi kavand.
„ 135. „ Väsinud rändaja.
„ 136. „ Juta.
„ 137. „ Kalevipoeg.
„ 138. „ J. Hurda büst.
„ 139. A. Adamson: Raam J. Köler'i maaliga.
„ 140. „ Lüüriline muusika.
„ 141. „ Laine.
„ 142. „ Nikerdatud kamin.
„ 143. „ Harmoonia.
„ 144. „ Aja lend.
„ 145. „ Laine ainuke suudlus.
„ 146. „ Merehelinate kuulaja.
„ 147. „ Sappho.
„ 148. „ Napoli lapsed näljas.
„ 149. „ Muhu kalur.
„ 150. „ Lurich.
„ 151. „ Kalevipoeg ja Sarvik.
„ 152. „ Nereiid.
„ 153. „ Figuur Koreis'i fontäänilt Krimmis.
„ 154. „ Koreis'i fontään Krimmis.
„ 155. „ „Russalka" monument Tallinnas.
„ 156. „ Ingli figuur „Russalka" monumendil Tallinnas.
„ 157. „ Reljeef „Russalka" monumendilt Tallinnas.
„ 158. „ Vene 1000-aastase sõjaajaloo monumendi kavand.

Joon. 159. A. Adamson: Kubani kasakate monument.
„ 160. „ Dragunite rügemendi juubeli grupp.
„ 161. „ Monumendi kavand.
„ 162. „ Monumendi kavand.
„ 163. „ Venemaa ja Sussanin.
„ 164. „ Figuur.
„ 165. „ Peeter I.
„ 166. „ Nälg.
„ 167. „ *Pax.*
„ 168. „ Agu suudleb Koitu.
„ 169. „ Merekohin.
„ 170. „ Kristus Maarja Magdaleena ja pimedaga.
„ 171. „ Kunstniku tütar.
„ 172. „ Monumendi kavand.
„ 173. „ Monumendi kavandi detail.
„ 174. „ Monument.
„ 175. „ „
„ 176. „ Reljeef monumendilt.
„ 177. „ Lembitu figuur.
„ 178. „ Monumendi kavand.
„ 179. „ „ „
„ 180. „ Meremaastik.
„ 181. F. Grenzstein: Vanemuise laul.
„ 182. „ M. J. Eiseni portree.
„ 183. „ Kristus ristil. Nõo kiriku altarimaal. (Külgosas J. Koorti nikerdatud kujud.)
„ 184. „ Härmsi portree.
„ 185. „ Härmsi portree.
„ 186. „ Härmsi portree.
„ 187. „ Härmsi portree.
„ 188. „ Maastik.
„ 189. P. Raud: Poolakt.
„ 190. „ Tütarlapse pea.
„ 191. „ Muhu rauk.
„ 192. „ Neiu lahtiste juustega.
„ 193. „ Gutmanni portree.
„ 194. „ Gutmanni portree.
„ 195. „ Poolakt.
„ 196. „ P. Põllu portree.
„ 197. „ Ema viis hälli heinamaale.
„ 198. „ Kristus ristil.
„ 199. „ Maastik karjaga.
„ 200. A. Laikmaa: Tšerkessi poiss.
„ 201. „ E. Schlaffi portree.
„ 202. „ Lääne neiu.
„ 203. „ A. Schaeferi portree.
„ 204. „ Vallinkoski.
„ 205. „ Beduiini neiu.
„ 206. „ Capri maastik.
„ 207. „ E. Ilbaku portree.
„ 208. „ Autoportree.
„ 209. „ Vana talu Läänemaal.
„ 210. „ Vigala noorik.
„ 211. „ Linnamäe Lemmi.
„ 212. A. Hirv: Natüürmort.
„ 213. Kr. Raud: Küünlavalgel.
„ 214. „ Kardsepad.
„ 215. „ Joonistis.

Joon. 216. Kr. Raud: Mees ja surm.
„ 217. „ Fuuriad.
„ 218. „ Lootus.
„ 219. „ Sõda sortsidega.
„ 220. „ Sõit maailma otsa.
„ 221. „ Kalevipoeg kosjas.
„ 222. „ Talutuba.
„ 223. K. Mägi: Ahvenamaa maastik.
„ 224. „ Norra maastik.
„ 225. „ Stilisatsioon.
„ 226. „ Sulejoonistis.
„ 227. „ Saaremaa maastik.
„ 228. „ Kasaritsa maastik.
„ 229. „ Pühajärve maastik.
„ 230. „ E. Gailiti portree.
„ 231. „ Pietà.
„ 232. „ Capri maastik.
„ 233. „ Obersdorfi motiiv.
„ 234. „ Saadjärve maastik.
„ 235. N. Triik: Karikatuur ajakirjast „Kaak".
„ 236. „ Maja järve kaldal.
„ 237. „ Dekoratiivne Norra maastik.
„ 238. „ Osa triptühhonist „Lennuk".
„ 239. „ Surma viis.
„ 240. „ Juhan Liivi portreejoonistis.
„ 241. „ M. Martna portreejoonistis.
„ 242. „ Simson.
„ 243. „ Aknast.
„ 244. „ Vana aed.
„ 245. „ Alevi kõrts.
„ 246. „ Kodu.
„ 247. „ Kirjanikkude ühingu „Siuru" märk.
„ 248. „ E. Bernakoffi portree.
„ 249. „ Saaremaa rannamaastik.
„ 250. „ Talvine Tartu Emajõega.
„ 251. „ V. Triik-Koniku portreejoonistis.
„ 252. „ O. Lutsu portreejoonistis.
„ 253. „ K. Koniku portreejoonistis.
„ 254. A. Jansen: Seppoisi portree.
„ 255. „ Kirikuteel.
„ 256. „ Luigejaht.
„ 257. „ Lõikus.
„ 258. „ Muhu maastik.
„ 259. „ Kaksikportree.
„ 260. „ Peetri majake.
„ 261. „ V. Tuulse portree.
„ 262. „ Th. Kääriku portree.
„ 263. „ Tütarlaps aknal.
„ 264. „ Jõemaastik.
„ 265. „ Talvemotiiv.
„ 266. R. Nyman: Dekoratsiooni kavand A. Tammsaare näidendile „Juudit".
„ 267. „ Hoov Toledos.
„ 268. „ Niined.
„ 269. „ Ait.
„ 270. „ Petseri kloostri vaade.
„ 271. „ Tapurla ateljee.
„ 272. P. Burman: Aguli motiiv.
„ 273. „ Esimene lumi.

Joon. 274. P. Burman: Lilled.
„ 275. P. Aren: Areni portree.
„ 276. „ Daami portree.
„ 277. „ Alevi kõrts.
„ 278. „ Katused.
„ 279. „ Ülestõusmine.
„ 280. A. Promet: Kratt.
„ 281. A. Uurits: Laulik.
„ 282. O. Kallis: Kalevipoeg allmaailmas.
„ 283. A. Roosileht: Joonistis.
„ 284. L. Oskar: Maastik.
„ 285. K. Burman: Talumaja.
„ 286. A. Tassa: Joonistis.
„ 287. E. Obermann: Portree.
„ 288. J. Koort: Melanhoolia.
„ 289. „ Henrik Ibsen.
„ 290. „ Rahu.
„ 291. „ Selgusetu.
„ 292. „ Naise pea.
„ 293. „ Töölise pea.
„ 294. „ Naise pea.
„ 295. „ Koorti pea.
„ 296. „ Lapse pea.
„ 297. „ Lapse pea.
„ 298. „ Naise pea.
„ 299. „ Mehe pea.
„ 300. „ Mehe pea.
„ 301. „ Hoffmanni pea.
„ 302. „ Râ Koorti pea.
„ 303. „ Piibumees.
„ 304. „ Poisikese figuur.
„ 305. „ Vanamehe pea.
„ 306. „ Eesti taat.
„ 307. „ A. Kitzbergi büst.
„ 308. „ Madonna.
„ 309. „ Põlvitav naine.
„ 310. „ Naisefiguur.
„ 311. „ Figuur grupi jaoks.
„ 312. „ Hauamonument.
„ 313. „ Hauamonument.
„ 314. „ Kogu keraamilisi tooteid.
„ 315. „ Naise büst.
„ 316. „ Noormehe pea.
„ 317. „ S. Pinna.
„ 318. „ Tütarlaps patsidega.
„ 319. „ Seisev naisefiguur.
„ 320. „ A. Kitzbergi hauasammas.
„ 321. „ K. Veeberi hauakaunistis.
„ 322. „ Metskits.
„ 323. „ Kurg.
„ 324. G. Hellat ja E. Wolffeldt: „Endla" teatrimaja Pärnus.
„ 325. K. Burman: Pangahoone Viljandis.

Sisuregister.

A

Aaken, Hans von 39
Aaspere, mõis 47
About, E. 68
Achenbach, Oswald 85, 188, 189
Ackermann, Christian 42
Adamson, Amandus 88, 146, 147—188, 189, 218, 233, 248, 326, 363
Adler, Jules 320, 322
Aivazovski 86, 188
Aizpute, kirik 12
Akberg, A. 230
Aken, Johann 45
Albert (piiskop) 10
Allar, André 167
Alma Tadema 91
Altmann 251
Ambla, kirik 16
„ „ skulptuurid 30
Angelico, Fra 64
Antokolski 147, 150
Aren, Peet 233, 235, 283, 285, 305—310
Armbrust, Jokhim 43
Arps 43
Aruküla, mõis 47
Azbé 241

B

Bakalovitš 72
Bakst 299
Ballivi 38
Balodis 237
Barclay de Tolly 48
Barisien, Friedrich Hartmann 46
Barye 150
Bassin 62, 88, 94
Bauska, linnus 26
Bauske, linnus vt. Bauska
Beklemišev 141
Bendemann 189, 213
Benois 299
Berg, Claus 31
Bergfried 22
Bernard, Joseph 332
Bernini 151
Bernstamm 141
Bilibin 263, 312, 313
Bindenschau, Rupert 12
Birgitta, ordu 20
Birkenfeldt, F. 318
Bochmann, Gregor 56 j., 59, 189, 198
Bock, Alexander von 49 j., 66, 106, 108, 117, 132, 147
Bogoljubov 86, 116
Bouguereau 322
Bourdelle 251, 330, 335, 339
Brasz, Josef 261, 283
Brentano, Clemens 89
Brinkmann, E. 230
Briullo, Carlo 62
Bruni, Feodor 54 j., 64, 88
Brüllov, Aleksander 51
Brüllov, Karl 51, 54, 62, 72, 78, 91, 94, 97, 150
Bubõr, A. 365
Burger, W. 68
Burman, Karl 283, 302, 315, 316, 366 j.
Burman, Paul 230, 235, 302—305, 316
Böcklin 241
Byldensnyder, Hinrik 31

C

Cabanel 322
Calame, Alexandre 68, 85, 98, 99 jj., 103
Calandra, Davide 170
Canova 63, 150
Capelle, Jan van der 44
Carpeaux 151, 175, 330
Cauer 66
„ K. 108
Cavaillon 332
Cēsis, kirik 12
„ linnus 24, 26
Clara, August vt. Klara
Clodion 151
Clodt von Jürgensburg, Peter 49, 147
Colarossi 249, 262
Collin, Raphaël 320, 322
Cornelius 66, 189
Corot 66
Courbet 66, 146
Crola, Hugo 199
Cross 252

D

Daege, E. 106
Dagnan-Bouveret 322
Dalou, J. 174, 187, 330, 335
Danzig, Kiek in de Kök 29
„ Maarja kirik 13
Daubigny 66
Daugavgriva, klooster 19
David 61, 62, 98, 108
David d'Angers 150
Degas 200
Dejean 332, 347
Delacroix 62, 66, 174
Delaroche 68, 91
Demut-Malinovski, Vassili 48
Denis, Maurice 234, 263, 330
Despiau 332
Diday, François 98, 99
Diez, W. von 241
Dobele, kirik 12
Doblen, kirik vt. Dobele
Dobužinski 299
Doyen 61
Dreyer, Benedikt 31
Dupré 66
Dücker, Eugen 57, 189
Dünamünde, klooster vt. Daugavgriva

E

Echauguette-torn 20, 24
Egger, Christopher 43
Eichhorn, A. 366
Einsild, J. 241
Eklektitsism 48, 363
Elejas, mõis 48
Eller, A. 184
Elley, mõis vt. Elejas
Engel, Johan Carl Ludvig 47
Erzja 332

F

Falguière 151, 330
Feodotov 62
Ferrier, Gabriel 262
Feuerbach 66
Fischer, Heinrich 106, 108
Flavitski 72, 78
Fontebasso 46
Friesz 251

G

Gagarin 72
Gallén-Kallela 234, 263, 311, 314
Gallori, E. 187
Gardie, Pontus de la vt. Pontus de la Gardie
Gauguin 330
Gay, Nikolai 61, 74, 78, 88
Gebhard, Albert 261
Gebhardt, Eduard von 55 j., 59, 189, 190, 193, 198, 199, 200, 213, 216
Géricault 62
Ghiberti 326
Glandorf, Lambert 45
Goethe (Kügelgeni portree Tartu Ülikooli raamatukogus) 51
Goldblatt, J. 248
Goldingen, kirik vt. Kuldiga
Golovin 299
Gortšakov 72
Graff, Anton 52
„ Johann Michael 37
Greenberg, J. 230, 241
Greigh, admiral 48
Grenzstein, Tõnis 146, 189, 190—198, 230, 235, 237
Grünberg 241
Gurlitt 189
Günzburg 141

H

Haapsalu, linnakirik, altar 40
„ „ kantsel 42
„ linnus 25
„ lossikirik 15
Haberland, Christoph 48
Hagen, August 52, 55, 59
Hagen-Schwartz, Julie 55, 71, 74, 99
Hageri, kirik 15
Haljala, kirik 18, 29
„ „ kantsel 43
Hallberg, Samuel 49, 150
Halliste, H. 230
Halm, P. 241
Halonen 263
Halou 332, 347
Hanila, kirik 15
„ „ kantsel 42
Hartmann, Eduard 53
Hasenclever 189
Hasenpoth, kirik vt. Aizpute
Hayez, Fr. 68
Hefftler, Karl 58
Heide, Henning von der 31
Heine, Heinrich 89
Heintze, Tobias 40
Hellat, Georg (Jüri) 366
Hembsen, Hans von 45
Hernandez, Mateo 362
Herold, Johan Georg 35, 44
Hildebrand, Th. 189
Hindrey, K. A. 233, 241, 318
Hinrikson, Hans 318

Hippius, Gustav 51
Hirv, Alfred 146, 230 j.
Hodler 234, 245, 270, 271
Hoffmann, Oskar 57, 59, 189, 198, 237
Holbein 106, 108
Holme, kirik 10
„ linnus 22
Horn, Carl 40
„ Evert 40
Hugo, Victor 99
Hõreda, mõis 47
Härgla, mõis 47

I

Ignatius, Otto 51, 60
Ikškile, kirik 10, 12
„ linnus 22
Ingres 54
Israëls, J. 237
Ivanov 63

J

Jacoby, E. R. L. 366
Jakobi 72
Jakobson, Eduard Magnus 145
Jansen, August 233, 283—295, 311
Janssen, Peter 199, 213
Jarošenko 74
Jegorov 63
Jelgava, loss 37
„ akadeemia hoone 38
Jensen 38
Jordan 189
Jugendstiil 234, 364
Julien 262
Jungberg 248, 315
Juuru, kirik 15
Jõgeveste, Barclay de Tolly hauakabel (Demut-Malinovski) 49
Jõhvi, kirik 19
„ „ kantsel 43
„ „ XVII saj. skulptuurid 42
Järnefelt, E. 262
Järva-Jaani, kirik 15
„ „ „ altar 40
„ „ „ kantsel 40
Järva-Madise, kirik 15

K

Kaarma, kirik 15
„ „ vana altar (Claus Berg) 31
Kadrina, kirik 18
Kallis, Oskar 225, 230, 235, 312, 313
Kalkar, linnus 29
Kamenski, F. 147
Kangro-Pool, V. 241
Kardovski, D. 283
Karja, kirik 12, 15
„ „ ristimisnõu 31
„ „ seinamaalid 34
„ „ skulptuurid 30
Karuse, kirik 15
Kastell 22
Keila, M. Lutheri kuju (P. Clodt von Jürgensburg) 49
„ kirik 18
„ „ altar (T. Heintze) 40
Keina, kirik 15
Kihelkonna, kirik 15
Kiltsi, mõis 47
Kindler, Hans 35
Kiprenski, Orest 60
Kirbla, kirik 15
Kivi, A. 248, 318
Klara, August 52, 60
Klever, Julius von 58, 198, 231
Klinger 243
Knaus 189
Koeru, kirik 16
„ „ skulptuurid 30
Kokenhusen, linnus vt. Koknese
Koknese, linnus 23, 26
Kolga-Jaani, kirik 15
Konenkov 332
Koningk, Gert 31
Koort, Jaan 193, 233, 234, 235, 248, 250, 261, 263, 320—363
Kose, kirik 15
„ „ altar 43
Kramskoi 72, 74, 88, 94
Krause, Johann Wilhelm 47
Kremon, linnus vt. Krimulda
Kreutzwald 76
Krimulda, linnus 23
Krohg, Christian 262
Krusten, O. 230
Krüger, Voldemar 52 j., 59 j.
Kukolnik, Nestor 64
Kuldiga, kirik 12
„ „ madonna figuur 31
Kull, N. 230
Kullamaa, kirik 15
„ „ XVII saj. skulptuurid 42
Kuntagani, mõis 94
Kuressaare, linnus 25
„ lossikabel 18
„ Kaarma altari fragment 31
Kuusalu, kirik 15
Kuusik, Hans 146, 230, 233, 248
Kärkna, klooster 19
Kärla, kirik, Buxhoevdeni epitaaf 40
Köler, Johan 60—97, 98, 106, 117, 132, 146, 148, 230, 231, 233, 237, 363

Kügelgen, Gerhard von 51
„ Karl von 50
„ Konstantin von 55
„ Sally von 58

L

Laarman, M. 230
Lagorio 86
Lagrenée 61
Laikmaa, Ants 146, 189, 212—230, 232, 233, 235, 237, 241, 261, 262, 302, 312, 313, 314, 315, 318
Laipman, Ants vt. Laikmaa
Lamartine 99
Lange, Jakob 46
Lauenstein, Heinrich 213
Laurens 335
Laveretski 132
Lecht, Friedrich Voldemar 320
Le Lorrain 61
Lenbach 66, 69, 220 j.
Lepik, Rudolf 233, 315
Lessing 189
Levitan 150
Levitski 150
Leys, H. 55
Lhote 251
Liebermann 241
Liepaja, Kolmainuse kirik 38, 45
Liibavi, Kolmainuse kirik vt. Liepaja
Lindgren, A. 365 j.
Liphart, Ernst von 57, 59
Londicer, Ernst Wilhelm 45
Lorrain, Claude 51
Lucas, F. M. H. 320, 322
Luik-Püümann 318
Lukk, H. 288, 315, 318
Lääne-Nigula, kirik 15
„ „ „ altari fragmendid (H. v. d. Heide) 31
Lönn, Vivi 366
Lüganuse, kirik 15
„ „ altar 40
„ „ kantsel 40

M

Maibach, Karl Ludvig 98—105, 146, 233
Maillol 330, 322, 339, 342, 355, 359
Makart, Hans 91
Makovski, K. 72
„ V. 74
Marienburg, linnuse remter 18
Marienhausen, linnus vt. Vilaka
Markov, Aleksei 61 j., 63, 71 j., 88
Martinson, O. 352
Martna, kirik 15
Martos, Ivan 48, 147, 150
Maté, B. 263, 315
Matejko 200
Matisse 251
Matteus, A. 365
Maybach, Karl Ludvig vt. Maibach
Maydell, Ludwig von 52 j., 59
Meissonnier 151
Mercié, A. 183, 320, 332
Meštšerski 86
Micchetti, Niccolo 36
Michelangelo 132
Mihkli, kirik 15
Miikmaa, A. 230
Miitavi, loss vt. Jelgava
Mikešin 128, 147, 150
Millet 241
Millich, Nicolaes 45
Millner, K. 98
Mjassojedov 74
Moeller, Otto von 53 jj., 59, 63, 72, 74, 99
„ Reinhold von 58
Monet 199, 305
Mootse, Gustav 233, 315
Moreau 61
Moskva, Lunastaja kirik 71 j.
Muhu, kirik 15
„ „ keskaegsed seinamaalid 34
Munch 241, 252, 270
Muntje 234, 263, 265
Murdmaa, O. 352
Mutner, R. 100
Mägi, Konrad 233, 235, 248—261, 302, 320
Märjamaa, kirik 15
Mühlen, Rudolf von zur vt. zur Mühlen, Rudolf von
Mülber, Aleksander 318

N

Narva, Aleksandri kirik 48
„ „ „ Gebhardti maal 56
„ apostl.-õigeusu peakirik 18
„ „ „ „ aiaportaal 44
„ „ „ „ krutsifiks XVII saj. 42 j.
„ „ „ „ peaikonostaas 43
„ bastionid 36
„ end. börsihoone 35
„ end. Saksa kirik vt. Narva apostl.-õigeusu peakirik
Narva, Jaani kirik 34
„ „ „ altar 40
„ „ „ kantsel 43

Narva, linnus 23
„ Peetri kirik 48
„ „Peterburi" võõrastemaja portaal 44
„ Poorteni maja 35
„ portaal Rüütli t. nr. 24 45
„ „ Suur t. nr. 21 45
„ „ Viru t. nr. 6 45
„ raekoda 35
„ „ portaali skulptuur (N. Millich) 45
„ „ laemaal 46
Narva, J. C. Schwartzi maja 35
Neff, Timoleon von 53 jj., 59, 74, 75, 99
Noarootsi, kirik, J. Winteri epitaaf 40
Notke, Bernt 31, 34, 203
Nõo, kirik 12, 16
„ „ altarimaal (Grenzstein) 193
„ „ altari skulptuurid (Koort) 322
Nürnberg, Püha Sebalduse kirik, Sebalduse hauamonument (P. Fischer) 322
Nyman, Roman 235, 248, 250, 296—302

O

Obermann, Erik 235, 316
Ojamaa 16, 22, 29 j.
Opekušin 128, 131
Oskar, Ludvig 230, 315
Overbeck 51, 66
Oxenstjerna, Märta 39

P

Padise, klooster 20
„ „ skulptuurid 30
Paide, linnus 23
Paistu, kirik 16
Palamuse, kirik 16
„ „ kantsel 42
Pale, Clemens 31
Passer, Arent 34, 39 j.
Pawels, Hans 31
Peetri, kirik 16
Pelplin, tsistertslaste kirik 13
Perov 74
Pezold, August 51, 59 j.
„ Leopold von 55, 66
Picasso 251
Pilistvere, kirik 16
„ „ skulptuurid 30
Pillart, A. 318
Piloty 55, 66, 91
Pilten, linnus vt. Piltene
Piltene, linnus 25
Pirgu, mõis 47
Pirita, klooster 17, 20
„ end. „Kalevi" hoone 366
Pissarro 305
Pistohlkors 44
Polenov 72
Pompon 332, 361
Porkuni, linnus 26
Posen 141
Poupelet 332, 347, 362
Poussin, Nicolas 51
Praxiteles 120
Prjanišnikov 74
Promet 235, 248, 312
Puget 151
Puhja, kirik 18
Pukits, Märt 315
Purvitis 237, 302
Puvis de Chavannes 234, 330
Põltsamaa, loss 24, 37, 45
„ „ seinamaalid (Welte) 46
Pärnu, ap. õigeusu Katariina kirik 37
„ Eliisabeti kirik 37
„ „Endla" teatrimaja 366
„ Nikolai kirik 12, 18
„ „ „ Pistohlkorsi hauamonument 44
„ Rannahotell (P. Areni sisekaunistus) 310
„ Tallinna väravad 35
Pärnu-Jaagupi, kirik 19
„ „ „ altar 43
„ „ „ altarimaal (Laikmaa) 216
„ „ „ kantsel 40
Päts, V. 216, 224, 233, 248
Põide, kirik 15
„ „ altar 43
„ „ skulptuurid
Püha, kirik 15
„ „ altar 43
„ „ seinamaalid 34
Pühalepa, kirik 15
„ „ kantsel 40

Q

Quarenghi, G. 48

R

Raffael 54, 155
Rahvusromantika 243, 267, 283, 311, 364
Rakvere, kirik, altar 43
„ linnus 23
Rannus, Voldemar 320
Rapla, kirik 15
„ „ altar 43
Rastrelli, Bartolommeo 37 j.
Rauch 108, 128
Raud, Kristjan 146, 198, 203, 218, 233, 235—247, 283, 311, 318
Raud, Paul 146, 189, 197, 198—212, 225, 230, 231, 235, 237, 318
Rauna, kirik 12
Rauna, linnus 25

Rees, linnus 29
Reismann 97
Repin 74, 94, 199, 208, 230, 237, 284
Rethel 189
Rēzekne, linnus 22
Rheden, torn 23
Ridala, kirik 15
„ „ altar 40
„ „ kantsel 40
„ „ keskaegsed seinamaalid 34
Riedel 54, 74, 99
Rietschel 49, 108
Riia, Jaani kirik 19
„ Jakobi kirik 12, 35
„ linnakindlustised 27
„ linnus 24, 26
„ „ keskaegne madonna figuur 31
„ Mustpeade hoone 34
„ „ „ etikkivid 31
„ Peetri kirik 12, 35
„ Suur-gild 29
„ „ altar 31
„ „ „ madonna figuur 31
„ Toomkirik 8, 10 jj., 12, 18, 35
„ „ keskaegsed seinamaalid 34
Riisipere, mõis 47
Risti, kirik 15, 18
„ „ skulptuurid 31
Robert, Léopold 54, 74, 99
Robert-Fleury, T. 91, 322
Rode, Hermen 31, 34
Rodin 326, 332, 335, 339, 347, 363
Roerich, N. 263, 285, 299, 312
Romāns 237
Ronneburg, kirik vt. Rauna
Roosileht, August 315
Rosen, Bugislaus von 40
„ Gerhard von 58
Rosenbaum, J. 366
Rositten, linnus vt. Rēzekne
Rostock, Maarja kirik 12
Rotari 46
Rouault 330
Roubaud 302
Rousseau 66
Rozentāls 237
Rude 150, 187
Ruhenthal, loss vt. Rundale
Rujen, linnus vt. Rujene
Rujene, linnus 23
Rumeschottel, Johann 12
Rundale, loss 37
Ryning, Olof 39
Ryssenberg, Hans 34

S

Saarinen 326, 365 j.
Saha, kabel 15
Salemann, Robert 49
Samberger 220
Sass, Oswald von 57
Schaefer 216
Schiller 114
Schirmer 189
Schlater, Georg Friedrich 53
Schlichting, Hermann 55
Schnegg, Lucien 332, 335
Schrenck, Hermann von 58
Schultz, Johann 37
Schwanthaler 108, 116
Schwartz 55
Segebart, A. von 283
Segewald, linnus vt. Sigulda
Senff, Karl August 50, 52
Sepp, Paul 146, 230
Serov 150
Siemiradzki 72, 86, 91, 92
Signac 252
Signorelli 64
Sigulda 23
Simberg, Hugo 261
Simuna, kirik, altar 42
Sisley 305
Sittow, Michael 38, 45
Sohn 189
Sologub 172
Spangenberg 110
Strasburg, linnus, torn 23, 29
Stuck, Franz 200, 241, 243
Sudbinin 251, 332
Sudkovski 86
Surikov 74, 150
Suure-Jaani, kirik 16
Svinjin 154
Söffrens, Nikolaus 45

Š

Šebujev 62 j., 64
Ševašidse 296

Z

Zahharov 150
Zichy 79, 237
Zionglinski, J. 283, 284
Zuloaga 291
Zumbusch 128, 134
Zur Mühlen, Rudolf von 57, 189, 190, 233, 235, 248

T

Tallinn, bastionid 36
„ dominiiklaste klooster 20
„ „Draamateatri“ hoone (Vassiljev ja Bubõr) 365
„ end. Krediitpanga hoone (E. Saarinen) 365

Tallinn, „Estonia" teatrimaja (A. Lindgren) 366
„ Issanda Muutmise kirik 20.
„ „ „ „ ikonostaas 44
„ Jaani kirik 48
„ Kaarli „ 48
„ „ „ apsiidimaal (J. Köler) 86
„ Kadrioru loss 36, 45
„ Katoliku kirik, R. Salemanni
„ skulptuurid 49
„ keskaegsed kindlustised 27
„ Kiek in de Kök 27
„ klassitsistlikke hooneid 47
„ Laululava (K. Burman) 367
„ linnaarhiiv, Lüübeki õiguse koodeks 34
„ linnus 20, 23, 37
„ Mustapeade klubi 34
„ „ „ keskaegne altar 34
„ „ „ Mustpeade epitaaf (L. Glandorf) 45
„ Niguliste kirik 17 j., 35
„ „ „ Ballivi hauakivi 38
„ „ „ kantsel 40
„ „ „ raehärrade pink 39
„ „ „ H. Rode altar 31, 34
„ „ „ B. v. Roseni epitaaf 40, 45
„ „ „ B. v. Roseni matusepaik 40
„ „ „ H. Ryssenbergi monstrants 34
„ „ „ skulptuure 30
„ „ „ surmatants 34
„ Nikolai kirik 47
„ Oleviste gild 29
„ Oleviste kirik 17 j., 29
„ „ „ H. Pawelsi kenotaaf 31
„ „Paks Margareeta" 27
„ Provintsiaalmuuseum, altar 31
„ Püha Katariina klooster vt. Tallinn, dominiiklaste klooster
„ Püha Miikaeli klooster vt. Tallinn, tsistertslaste klooster
„ Pühavaimu kirik 18, 29, 35
„ „ „ altarimaal (P. Raud) 203
„ „ „ end. altar (B. Notke) 31, 34
Tallinn, raekoda 27
„ „ friis 43
„ „ hõbekannud (J. Lange) 46
„ „ maalid (J. Aken) 45
„ „ nikerdatud toolid 31
„ Suur-gild 29
„ „ „ etikud 38 j.
„ Suur-Rannavärav, vapp (G. Koningk) 31
„ Toomkirik 17 j.
„ „ admiral S. Greigh'i sarkofaag (I. Martos) 48
„ „ altar (Chr. Ackermann) 42
„ „ altarimaal (E. v. Gebhardt) 56
„ „ C. Horni hauamonument 40
„ „ M. Oxenstjerna hauamonument 39
„ „ Pontus de la Gardie hauamonument 39
„ „ O. Ryningi hauamonument 39
„ „ Tisenhauseni hauamonument 39, 49
„ „ O. Yxkulli hauamonument 40
„ tsistertslaste klooster 20
„ „ „ skulptuure 30
Tartu, Barclay de Tolly monument 49
„ dominiiklaste klooster 14
„ end. Eesti Üliõpilaste Seltsi hoone (G. Hellat) 366
„ end. Saksa teatri hoone (A. Eichhorn) 366
„ frantsisklaste klooster 14
„ Jaani kirik 13 j.
„ Kaubahoov 47
„ klassitsistlikke ehitisi 47
„ Maarja kirik 14
„ Pauluse kirik (E. Saarinen) 366
„ Peetri kirik 48
„ Toomemägi, „Isa Rein" (Fr. von Villebois) 50
„ Toomkirik 12 j.
„ tsistertslaste nunnaklooster 14
„ „Vanemuise" teatri maja (A. Lindgren) 365
„ Ülikooli peahoone (J. W. Krause) 47
Taska, Ed. 241
Tassa, Aleksander 230, 248, 250, 261, 262, 315, 316, 320
Tervete, kirik 12

Tervete, linnus 24
Terveten, kirik vt. Tervete
Teuffel, Georg 35
Thoma 241
Thon, K. 71
Thorwaldsen 107, 108, 116, 120, 132, 139, 150, 180
Tidemand 189
Tomasberg, Balder 315, 318
Tomson 318
Toolse, linnus 26
Triik, Nikolai 230, 233, 235, 247, 248, 250, 261—282, 283, 285, 311, 320
Trubetskoi 251
Tšižov, M. 248, 320
Turu, toomkirik, Evert Horni hauamonument (A. Passer) 40
Tuul, Välko 314
Tõstamaa, kirik, altar 43
Türi, kirik 16

U

Urvaste, kirik 16
Uurits, Aleksander 230, 235, 283, 312

V

Vabbe 241
Vademan-Jans, L. 318
Vadstena, klooster 20
Valga, Johannese kirik 48
„ „Säde" teatrihoone (G. Hellat) 366
Valjala, kirik 8, 15
„ „ ristimisnõu 31
Valmiera, kirik 12
„ linnus 23
Vanakamar, J. 318
Van Dongen 251
Van Dyck 93
Van Gogh 268
Vasknarva, linnus 26
Vassiljev, N. 365
Vastseliina, linnus 26
Vauban 36
Vautier 189
Velde, Henry van de 364, 366
Velly, de 61
Vereštšagin 74
Venetsianov 62
Vernet, H. 62, 91
Vigala, kirik, altar 40, 42
Vilaka, linnus 26
Viljandi, linnus 24 j.
„ „ skulptuurid 30
„ Pangahoone (K. Burman) 367
Villebois, Franz von 50, 107
Viru-Jaagupi, kirik 18
Viru-Nigula, kirik 34
Vischer, P. 322
Vlaminck 330
Volmari, kirik vt. Valmiera
Vormsi, kirik, kantsel 40
„ „ keskaegne skulptuur 31
Voronihhin 150
Võerahansu, J. 230
Võnnu, kirik vt. Cēsis
Väike-Maarja, kirik 16, 29

W

Wach 108
Wahl, Alexander von 50
Walther, Carl 51
Wedekind, Johann Heinrich 46
Weizenberg, August 105—145, 146, 154, 156, 174, 218, 232, 233, 363
Welte 46
Wenig, Karl 55, 72, 74
Widnmann, M. 107, 108
Winckelmann 61
Winckler, Karl 58
Winkler, Karl Alexander vt. Winckler, Karl
Winter, Joachim 40
Winterhalter 68, 79
Wolffeldt, E. 366
Wunderlich, R. 230

Ü

Üxküll vt. Ikškile

Y

Yxkull, Otto 40

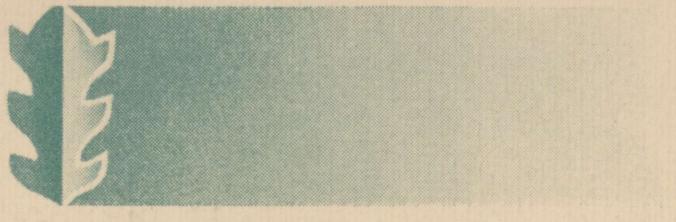
Sisukord.

I ptk. **Balti kunst.** 7
Keskaeg 7
Arhitektuur. 8
Skulptuur. 29
Maalikunst. 33
Renessansi-, baroki- ja rokokoo-ajastu. 34
Arhitektuur. 34
Skulptuur. 38
Maalikunst 45
XIX sajand. 47
Arhitektuur. 47
Skulptuur. 48
Maalikunst. 50
II ptk. **Eesti kunstnikkude vanem sugupõlv.** 59
Köler. 60
Maibach. 98
Weizenberg. 105
Jakobson. 145
III ptk. **Realismi ajajärk eesti kunstis** 146
Adamson. 147
Grenzstein. 189
Paul Raud. 198
Laikmaa 212
Teisi realistliku koolkonna meistreid 230
IV ptk. **„Noor-Eesti" ajajärk eesti kunstis** 232
Kristjan Raud. 235
Mägi. 248
Triik. 261
Jansen. 283
Nyman. 296
Paul Burman. 302
Aren. 305
Teisi „Noor-Eesti" ajajärgu maalikunstnikke 311
Koort. 320
Arhitektuur „Noor-Eesti" ajajärgul. 363
Täiendusi. 367
Pilditahvlid 368
Joonised tekstis. 370
Sisuregister. 376

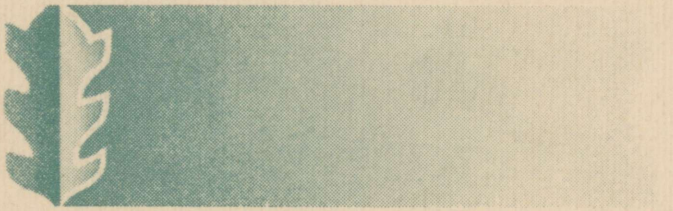
Peatoimetaja L. Voore. Vastutav toimetaja D. Palgi. Tehniline toimetaja E. Kollom. Korrektor H. Pürkop. Ladumisele antud 15. VII 1939. Trükkimisele antud 15. VIII 1939. Laotihedus trpg. 44580. Trükipoognaid 24. Autoripoognaid 12,8. Paberi formaat 73 × × 103. 1/16. Trükiarv 3100. Trükitud nats. K. Mattieseni trükikojas, 1941. Tartu, Vallikraavi 4. Tellim. nr. 849. Hind 24 rbl. 25 kop.

В. Вага, Эстонское искусство. На эстонском языке
Эгосиздат „Научная Литература", Тарту.

VOLD. VAGA



EESTI KUNST



1

LOODUS

VOLDEMAR VAGA

EESTI KUNST

Teos ilmub 10 vihus, mis moodustavad ühe suure köite. Üle 500 pildi tekstis, 112 ühevärvilist ja 20 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil.

SOODUSTATUD EELTELLIMINE 2. VIHU ILMUMISENI:

kohemakstavas rahas . . . . . Kr. **19.–**

järelmaksuga . . . . . Kr. **23.–**

(Tellimise andmisel tuleb tasuda Kr. 3.– ja hiljemini vihkude nr. 1–8 ilmumisel à Kr. 2.50. Kaks viimast vihku saab tellija tasuta.)

PÄRAST ILMUMIST MAKSAB TEOS KR. 28.–

SAMALT AUTORILT VAREMINI ILMUNUD

ÜLDINE KUNSTIAJALUGU

832 lk. 152 ühevärvilist ja 25 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil. 1051 pilti tekstis. Hind brošeeritult Kr. 34.–, kalingurk. Kr. 37.–, poolnahkk. Kr. 38.50, E. Taska poolnahkk. Kr. 39.50 ja 40.–.

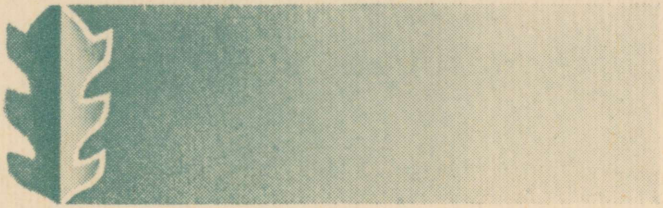
Soodustus „Eesti Kunsti" tellijaile

Kõigil „Eesti Kunsti" tellijail on võimalik omandada „Üldist kunstiajalugu" eri hinnasoodustusega – brošeeritud teose eest Kr. 29.–, köited vastavalt kallimad.

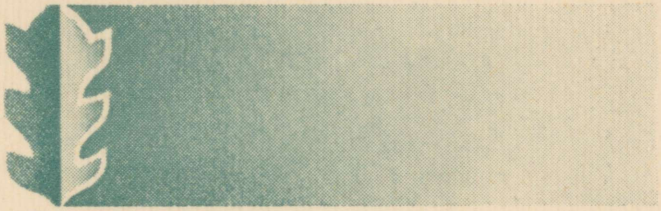
TARTU, ÜLIKOOLI 18 • TALLINN, KINGA 6
POSTI JOOKSEV ARVE Nr. 2055

KIRJASTUS O.-Ü. „LOODUS"

VOLD. VAGA



EESTI KUNST



2

LOODUS

VOLDEMAR VAGA

EESTI KUNST

Teos ilmub 10 vihus, mis moodustavad ühe suure köite. Üle 500 pildi tekstis, 112 ühevärvilist ja 20 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil.

SOODUSTATUD EELTELLIMINE 3. VIHU ILMUMISENI:

kohemakstavas rahas . . . . . Kr. **20.–**
järelmaksuga . . . . . Kr. **23.–**

(Tellimise andmisel tuleb tasuda Kr. 3.– ja hiljemini vihkude nr. 1–8 ilmumisel à Kr. 2.50. Kaks viimast vihku saab tellija tasuta.)

PÄRAST ILMUMIST MAKSAB TEOS KR. 28.–

SAMALT AUTORILT VAREMINI ILMUNUD

ÜLDINE KUNSTIAJALUGU

832 lk. 152 ühevärvilist ja 25 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil. 1051 pilti tekstis. Hind brošeeritult Kr. 34.–, kalingurk. Kr. 37.–, poolnahkk. Kr. 38.50, E. Taska poolnahkk. Kr. 39.50 ja 40.–.

Soodustus „Eesti Kunsti" tellijaile

Kõigil „Eesti Kunsti" tellijail on võimalik omandada „Üldist kunstiajalugu" eri hinnasoodustusega – brošeeritud teose eest Kr. 29.–, köited vastavalt kallimad.

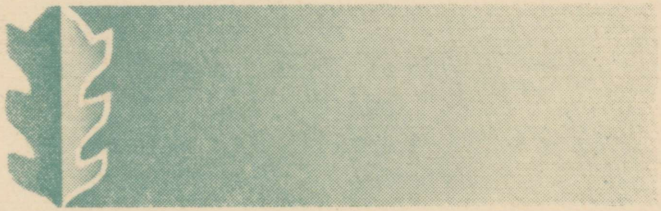
TARTU, ÜLIKOOLI 18 • TALLINN, KINGA 6
POSTI JOOKSEV ARVE Nr. 2055

KIRJASTUS O.-Ü. „LOODUS"

VOLD. VAGA



EESTI KUNST



3

LOODUS

VOLDEMAR VAGA

EESTI KUNST

Teos ilmub 10 vihus, mis moodustavad ühe suure köite. Üle 500 pildi tekstis, 112 ühevärvilist ja 20 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil.

EELTELLIMISHINNAD:

kohemakstavas rahas . . . . . Kr. **20.–**

järelmaksuga . . . . . Kr. **23.–**

(Tellimise andmisel tuleb tasuda Kr. 3.– ja hiljemini vihkude nr. 1–8 ilmumisel à Kr. 2.50. Kaks viimast vihku saab tellija tasuta.)

PÄRAST ILMUMIST MAKSAB TEOS KR. 28.–

SAMALT AUTORILT VAREMINI ILMUNUD

ÜLDINE KUNSTIAJALUGU

832 lk. 152 ühevärvilist ja 25 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil. 1051 pilti tekstis. Hind brošeeritult Kr. 34.–, kalingurk. Kr. 37.–, poolnahkk. Kr. 38.50, E. Taska poolnahkk. Kr. 39.50 ja 40.–.

Soodustus „Eesti Kunsti" tellijaile

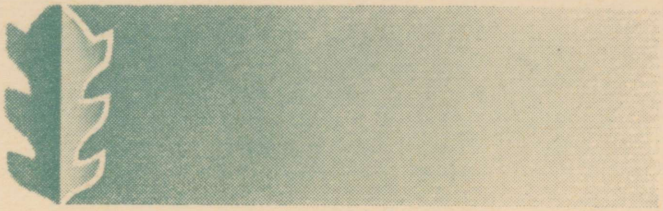
Kõigil „Eesti Kunsti" tellijail on võimalik omandada „Üldist kunstiajalugu" eri hinnasoodustusega — brošeeritud teose eest Kr. 29.–, köited vastavalt kallimad.

TARTU, ÜLIKOOLI 18 • TALLINN, KINGA 6

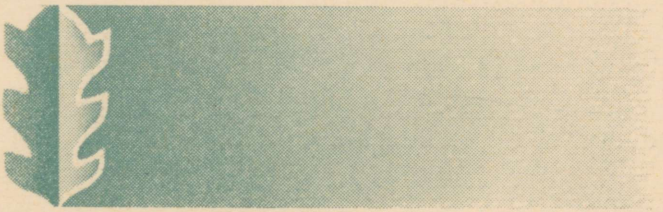
POSTI JOOKSEV ARVE Nr. 2055

KIRJASTUS O.-Ü. „LOODUS"

VOLD. VAGA



EESTI KUNST



4

LOODUS

VOLDEMAR VAGA

EESTI KUNST

Teos ilmub 10 vihus, mis moodustavad ühe suure köite. Üle 500 pildi tekstis, 112 ühevärvilist ja 20 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil.

EELTELLIMISHINNAD:

kohemakstavas rahas . . . . . Kr. **20.–**
järelmaksuga . . . . . Kr. **23.–**

(Tellimise andmisel tuleb tasuda Kr. 3.– ja hiljemini vihkude nr. 1–8 ilmumisel à Kr. 2.50. Kaks viimast vihku saab tellija tasuta.)

PÄRAST ILMUMIST MAKSAB TEOS KR. 28.–

SAMALT AUTORILT VAREMINI ILMUNUD

ÜLDINE KUNSTIAJALUGU

832 lk. 152 ühevärvilist ja 25 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil. 1051 pilti tekstis. Hind brošeeritult Kr. 34.–, kalingurk. Kr. 37.–, poolnahkk. Kr. 38.50, E. Taska poolnahkk. Kr. 39.50 ja 40.–.

Soodustus „Eesti kunsti" tellijaile

Kõigil „Eesti kunsti" tellijail on võimalik omandada „Üldist kunstiajalugu" eri hinnasoodustusega — brošeeritud teose eest Kr. 29.–, köited vastavalt kallimad.

TARTU, ÜLIKOOLI 18 • TALLINN, KINGA 6
POSTI JOOKSEV ARVE Nr. 2055

KIRJASTUS O.-Ü. „LOODUS"

VOLD. VAGA

EESTI KUNST

5

=LOODUS=

VOLDEMAR VAGA

EESTI KUNST

Teos ilmub 10 vihus, mis moodustavad ühe suure köite. Üle 500 pildi tekstis, 112 ühevärvilist ja 20 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil.

EELTELLIMISHINNAD:

kohemakstavas rahas . . . . . Kr. **20.–**
järelmaksuga . . . . . Kr. **23.–**

(Tellimise andmisel tuleb tasuda Kr. 3.– ja hiljemini vihkude nr. 1–8 ilmumisel à Kr. 2.50. Kaks viimast vihku saab tellija tasuta.)

PÄRAST ILMUMIST MAKSAB TEOS KR. 28.–

SAMALT AUTORILT VAREMINI ILMUNUD

ÜLDINE KUNSTIAJALUGU

832 lk. 152 ühevärvilist ja 25 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil. 1051 pilti tekstis. Hind brošeeritult Kr. 34.–, kalingurk. Kr. 37.–, poolnahkk. Kr. 38.50, E. Taska poolnahkk. Kr. 39.50 ja 40.–.

Soodustus „Eesti kunsti" tellijaile

Kõigil „Eesti kunsti" tellijail on võimalik omandada „Üldist kunstiajalugu" eri hinnasoodustusega – brošeeritud teose eest Kr. 29.–, köited vastavalt kallimad.

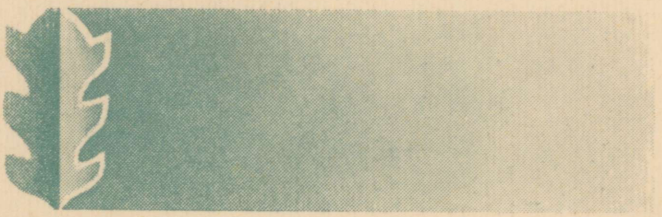
TARTU, ÜLIKOOLI 18 • TALLINN, KINGA 6
POSTI JOOKSEV ARVE Nr. 2055

KIRJASTUS O.-Ü. „LOODUS"

VOLD. VAGA



EESTI KUNST



6

LOODUS

VOLDEMAR VAGA

EESTI KUNST

Teos ilmub 10 vihus, mis moodustavad ühe suure köite. Üle 500 pildi tekstis, 112 ühevärvilist ja 20 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil.

EELTELLIMISHINNAD:

kohemakstavas rahas . . . . . Kr. **20.–**
järelmaksuga . . . . . Kr. **23.–**

(Tellimise andmisel tuleb tasuda Kr. 3.– ja hiljemini vihkude nr. 1–8 ilmumisel à Kr. 2.50. Kaks viimast vihku saab tellija tasuta.)

PÄRAST ILMUMIST MAKSAB TEOS KR. 28.–

SAMALT AUTORILT VAREMINI ILMUNUD

ÜLDINE KUNSTIAJALUGU

832 lk. 152 ühevärvilist ja 25 mitmevärvilist pilditahvlit kriitpaberil. 1051 pilti tekstis. Hind brošeeritult Kr. 34.–, kalingurk. Kr. 37.–, poolnahkk. Kr. 38.50, E. Taska poolnahkk. Kr. 39.50 ja 40.–.

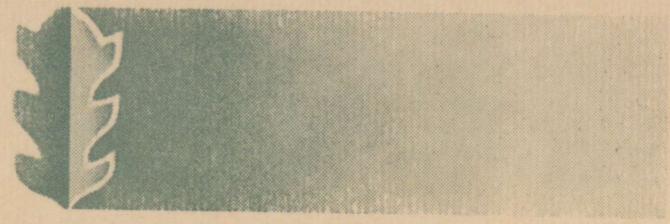
Soodustus „Eesti kunsti" tellijaile

Kõigil „Eesti kunsti" tellijail on võimalik omandada „Üldist kunstiajalugu" eri hinnasoodustusega – brošeeritud teose eest Kr. 29.–, köited vastavalt kallimad.

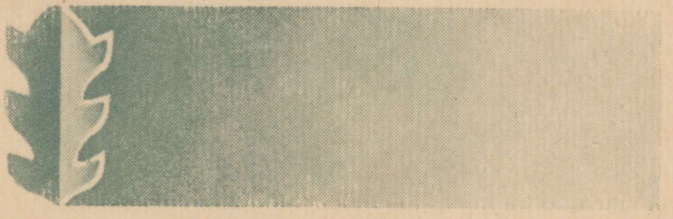
TARTU, ÜLIKOOLI 18 • TALLINN, KINGA 6
POSTI JOOKSEV ARVE Nr. 2055

KIRJASTUS O.-Ü. „LOODUS"

VOLD. VAGA



EESTI KUNST



7

RK „TEADUSLIK KIRJANDUS“