

ALFRED WAGA

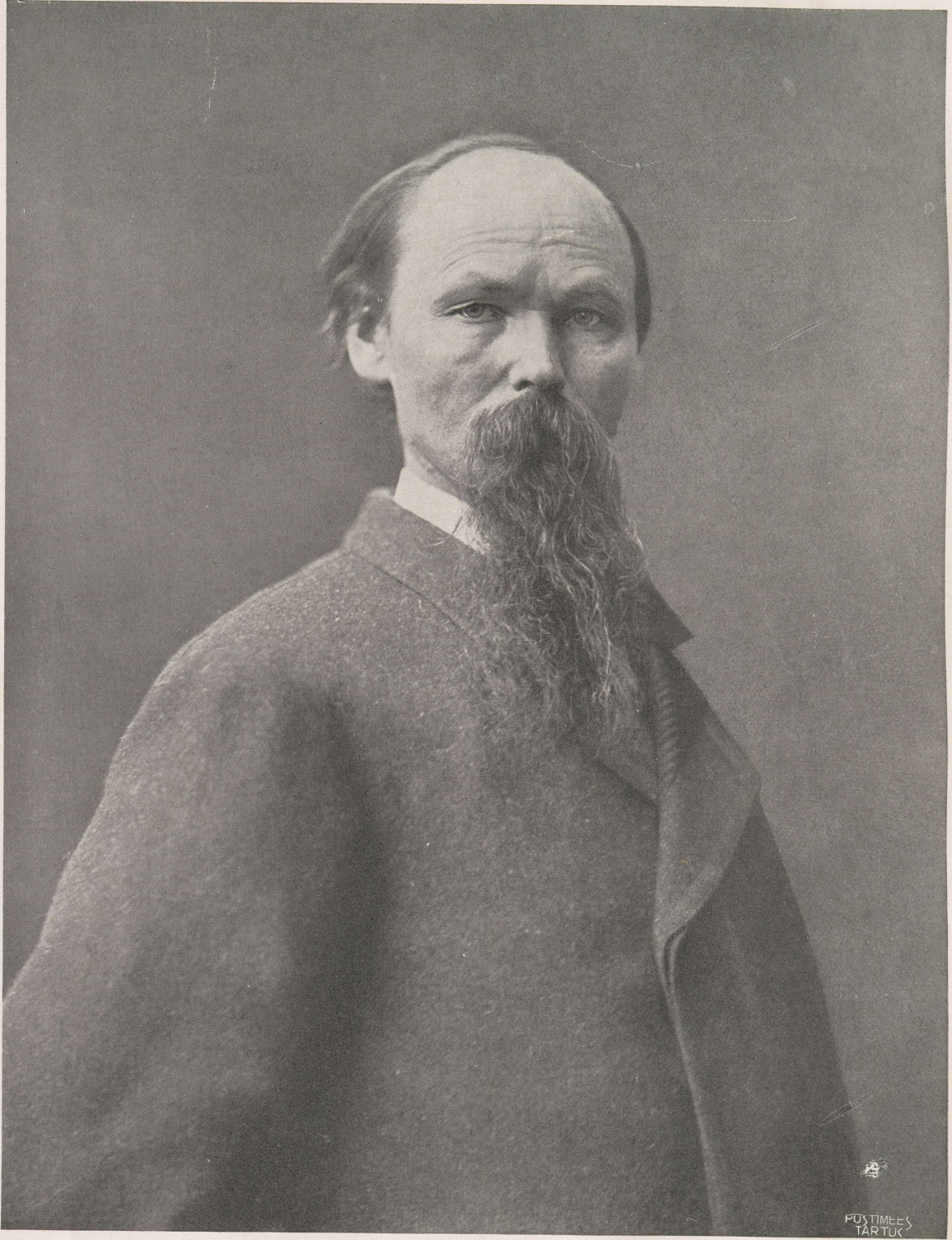
JOHANN KÖLER

**AVEC UN RÉSUMÉ EN FRANÇAIS
MIT EINEM DEUTSCHEN REFERAT**



K./Ü. „LOODUS“, TARTU, 1931

JOHANN KÖLER



J. Kõler

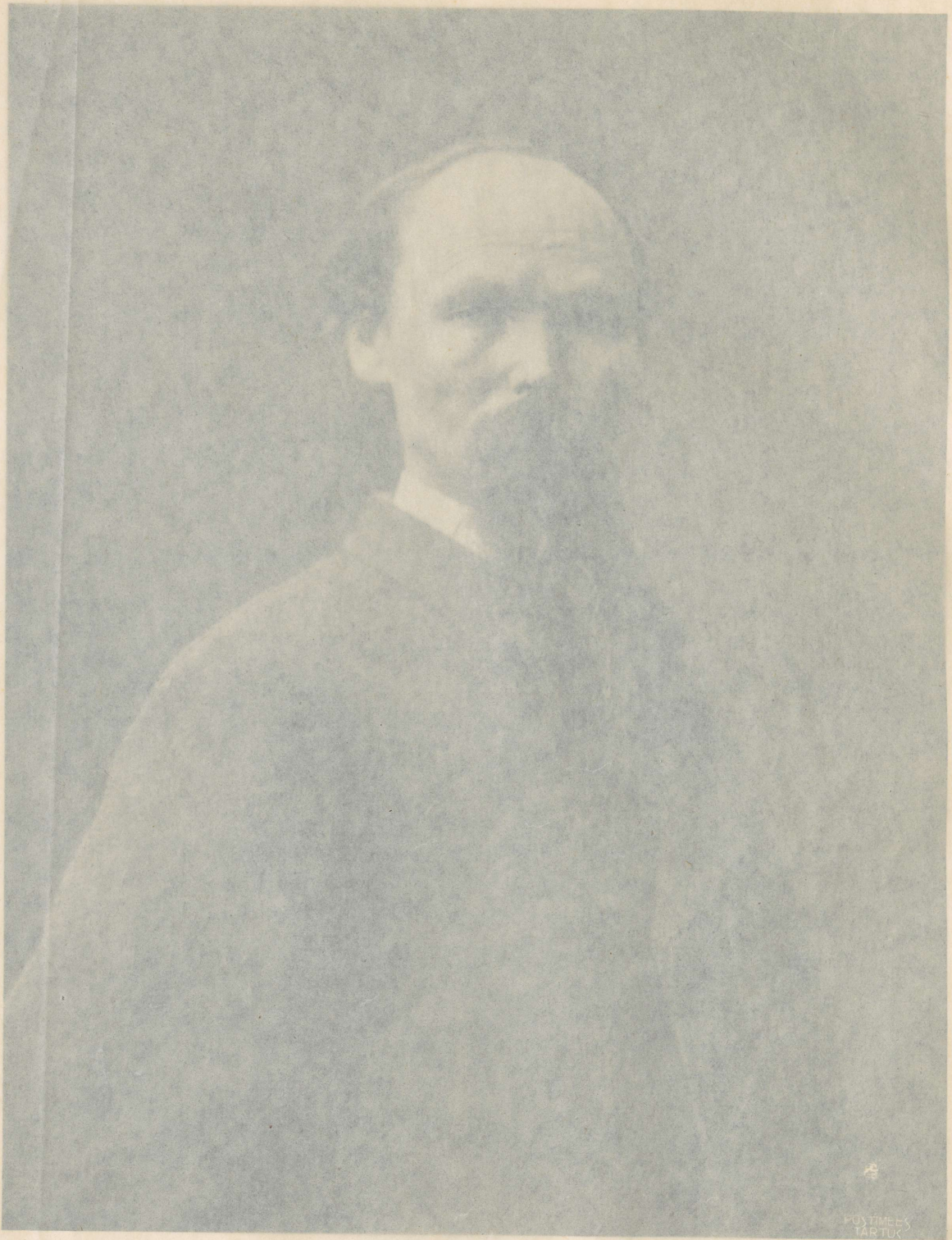
ALFRED WAGA

JOHANN KÖLER

AVEC UN RÉSUMÉ EN FRANÇAIS
MIT EINEM DEUTSCHEN RESUMÉ



K/O „LOGOS“, TARTU, 1931



J. Häler

ALFRED WAGA

JOHANN KÖLER

**AVEC UN RÉSUMÉ EN FRANÇAIS
MIT EINEM DEUTSCHEN REFERAT**



K./Ü. „LOODUS“, TARTU, 1931



15785

B-563

1.

Eelsõna. — Vanematekodu ja varajane lapseõlv. — Koollaastad Viljandis. — Kunstiaade avaldumine ja sõit Vönnusse. — Elu-olu ja õppetöö maalri juures. — Esimesed katsed maalikunsti alal. — Tutvumine värsst Lieveni kunstikoguga. — Selliks saamine ja meistri surm. — Sõit Peterburi ja astumine kunstideakadeemiasse. — Võitlus elatise ja õppevõimaluste eest. — Edusammud akadeemias. — Ootamatu ateljeevisiit. — Köleri akadeemia-aegseid teoseid. — Töö Oranienbaumis. — Ebaõnnestunud lõppvõistlus. — Tsaar Nikolai I ja kunstideakadeemia. — Õpilase seisukord akadeemias.

IGA RAHVA kunstiajalugu tunneb üksikuid erandlikult väljapaistvaid meistreid, kelle nimega on seotud iseseisvad ajajärgud kunsti-elu liikumist ja kunstimõistete arenemist. Osutades oma ajajärgu andelisemateks ja kultuursemateks jõududeks annavad nad sellele ilme oma kunstilise tegevusega ja loominguliste saavutistega ning tähistavad kindlaid arenemisastmeid oma rahva kunstiajaloo. Nad loovad traditsioonid ning sünnitavad kandepinna järgnevate põlvete kunstilistele püüetele ja otsingutele. Sammudes oma eluteed rajavad nad ajalugu.

Eesti rahvusliku kunsti ajalugu on kestuselt lühike, piirdudes ainult mõne inim põlve eluea ulatusega. Ent see oma kiiruses ja ilmemuutumises otse kaleidoskoobiline areng, mille eesti rahvas peale vabanemist pärisorjusest läbi teinud nii poliitilistel, majanduslikel kui kultuurilistel aladel, on ka kujutava kunsti edukäigus püstitanud mõned eralduvad tähised, mis märgivad selles üksikuid ajajärke ja arenemisastmeid. Neist tähistest eraldub mineviku uduseina tumedal foonil selgepiirde silueta esimesena Johann Köler, vene Keiserliku Kunstideakadeemia ajaloolise ja portree-maalikunsti professor ning üks tähtsaid Eesti ärkamisaja tegelasi.

Kölerit on loetud esimeseks kunstnikuks-eestlaseks — arvamus, millest aeg oleks loobuda: eesti rahvusest pärit kunstnikke leidub ka tema eelkäijate, n. n. „baltlaste“ seas. Ent võrsudes ajal, mil eestlasi tunti ainult pimedat

orjastatud „maarahvana“, pidi igauks neist tema eelkäijatest, kellel oma andekuse tõttu ning saatuse heal tahtel korda läks kõrgemale tõusta oma mahasurutud sünnirahvast, olude sunnil peaaegu paratamatult ümber rahvustuma ning suuremal või väiksemal määral assimileeruma kas maa valitseva kihiga — sakslastega, või mõne teise rahvaga, kelle sekka viis neid nende kunstnikuelutee. Saksastudes, venestudes, itaaliastudes läksid nad oma rahvale kaduma. Jah, mitte üksi need, vaid nii mõnedki kunstnikud ka Köleri kaasaegsetest.

Ning just selles seisabki esmajoones Köleri erandlik teene meie kujutavate kunstide arenemisloos, et ta ennast olude ja isiklikkude huvide kiuste avalikult tunnistada julges eestlaseks ning sellena teotsedes sai eeskujuks, ergutajaks ja tõukejõuks oma järglastele — neile, kes tema eluülesandeid sirgjoonelisemalt jätkates panid aluse tõelisele eesti rahvuslikule kunstiloomingule.

JOHANN KÖLER (*Köhler, Koeler*, Vene-maal sagedasti nimetatud *Keller*) sündis 24. veebruaril (8. märtsil) 1826. aastal Vastemõisa vallas Viljandimaal Lubjasaare rendikoha pidaja Peet Köhleri ja tema naise Kaie seitsmenda lapsena. Köhlerid elasid äärmises vaesuses; kuigi töökad ja karsked, ei suutnud nad lastele, keda oli kokku üheksa, viis poega ja neli tütar, igapäevse toiduna pakkuda palju midagi peale kibeda aganaleiva, — puhast rukkileiba söödi ainult pühadel.

Olles kirjaoskajad, andsid isa ja ema oma teadmused edasi vanematele lastele, kelle kohuseks jäi hoolitsemine nooremate eest. Nii kasvas tulevane kunstnik kuuenda eluaastani oma vanema õe hoole all, omandades sellelt ka kirjatarkuse, seitsmendal täitis aga juba ise kasvataja ja õpetaja kohuseid perekonna järgmise noorema võsu juures. Kirjavara oli majas väike — piibel, katekismus ja laulu- raamat, ilmlikku kirjandust esindasid ainult kalendrid.)

Vanematekodus elas noor Köler oma üheksanda eluaastani.) Siis saadeti ta Viljandisse tiserisellina töötava vanema venna juurde, kus ta meistri loaga sai eluasemeks nurgakese töötoas. Siin õpetas vend talle pisut saksa keelt ja arvutamist, millele paari kuu pärast järgnes õppeaeg linna algkoolis. Ka see oli lühike, sest varsti suri kooli ainuke õpetaja, uut tema asemele aga nii pea ei leitud.

3) Nüüd pandi Johann kreiskooli, ning kuna vend samal ajal Peterburi asus, anti ühtlasi kostile Viljandi kaupmeeste seltsi ökonoomi Dörbeck'i juurde, kellele vanemad tasuks korteri ja ülalpidamise eest maksid aastas 20 rubla hõbedas, vahete-vahel lisaks tuues veel toitaineid. Nii raske kui see kulu vanematele ka oli, pojale tõi elumuutus suurt kasu, asetades ta haritumasse ümbrusse ning avardades silmaringi.

Kaupmeeste seltsi saal oli ühtlasi linna teatriruumiks, kus aeg-ajalt andis etendusi rändav saksa näitetrupp. Kanti ette naljamänge, draamasid ja oopereid ning loomulikult oli noor Köler nende sagedaimaks vaatlejaks, kuigi ta teadmused saksa keeles olid liigagi piiratud näidendite lähemaks sisuliseks jälgimiseks. Sel põhjusel vaimustasidki teda enam ooperid, millest K. M. v. Weberi *Preziosa* talle jäädavalt meelde jäi. Need etendused avasid poisile uue — kunstilise — ilma ja ergutasid tema esteetilise meele arenemist, ei jätnud aga koos pingutust nõudva koolitööga tunduvalt mõju avaldamast tema nõrgale tervisele, kaasa tuues, iseäranis esimesel talvel, terav-haiglase närvlikkuse. Nii tabas teda kord lunatismihoog, nagu ta ise jutustab oma venekeelses autobiograafias — tähtsamas tema noorpõlve- ja õppeaastaid käsitlevas allikas¹. Ainult maal vanemate juures karjas ja põllutööl mööda saadetud suvised koolivaheajad

suutsid teda vaimselt tasakaalustada ja kehaliselt kosutada.

3) Kreiskoolis õppis Köler kolm aastat. Ta oli virk ja püsiv, ent tänu saksa õppekeelele, mida ta hoolimata kõigist püüetest tarvilikul määral omandada ei suutnud, nihkus edasijõudmine visalt ja suurte raskustega. Ta „tuupis“ õppetükid pähe ja vastas neid soravalt, sealjuures aga sellest, mida kõneles, pooltki mitte aru saades. Ning vaatamata oma virkusele, mis kooli poolt mõne raamatu kinkimisega märkimist leidis, olid õpetajad sunnitud teda teisel õppeaastal vanemast klassist uuesti alamasse tagasi viima.

Kolmanda kooliaasta järel oli vanemate aineiline jõud otsas ja Köleril tuli edasiõppimisest loobuda, ehk küll kreiskooli inspektor, kaasa tundes poisi teadusehimule, valmis oli talle gümnaasiumi astumiseks tasuta õpetust andma ladina ja kreeka keeles. Kuid vanematel polnud raha isegi raamatute ja muude õppetarvete ostmiseks ning nad olid sunnitud selle lahke ettepaneku tagasi lükkama ja poja teenistusse panema Vastemõisa valitseja Faberi juurde, kes vajas ajutist abijõudu raamatupidamises ja teistes kirjatöödes.

Vastemõisas ilmutusid esmakordselt Köleri kunstilised kalduvused, — ta hakkas katseid tegema joonistamises, kopeerides trükipilte mõnest kättepuutuvast raamatust. Pannes fähele oma noore abilise võimeid sel alal ning saades neist lähemalt huvitatud, tegi Faber talle kohuseks üles joonistada mõisa viinavabriku sissesead kõigis selle üksikosades. Töö tulemused rahuldasid teda täiesti — joonistised olid selged ja täpsad. Kuna valitsejal selle järel ei jäänud enam kahtlusi Köleri kunstilise andekuse suhtes, otsustas ta, olles iseloomult heatahtlik, poisile tuleviku loomisel abiks olla ja teda juhtida teele, mis avaks võimalused edasiminekuks tõelise kunsti sihis. Ta soovitas Kölerile astuda õpipoisiks oma venna, Võnnu maalermeisteri Faberi juurde, nõutas selleks loa ka poisi vanematelt, ning töö lõppedes mõisas sõitis 13-aastane Köler 6. aprillil 1839. aastal tuttava külamehe vankriotsal kodukohast Võnnu linna poole.

LEPINGU järgi pidi Köler jääma maalermeister Faberi juurde seitsmeks aastaks, mis oli käsitöölisele selliks saamiseks harilik õppe-

aeg. Töö oli raske, kurnav ja räpane, seistes peamiselt seinte, lagede ja põrandate värvimises ning sõiduriistade lakeerimises. Kevadel ja suvel kestis tööpäev kella neljast hommikul kella üheksani õhtul ning, ta oma sõnade järgi, Köler tundis end sel ajal inimesena ainult pühapäevadel. Need saatis ta mööda pikkades jalutuskäikudes Vönnu maalilises, ajalooliste varematega elustatud ümbruskonnas. Talvel oli tööd vähem; siis veetis ta vaba aja joonistamises, kopeerides pliiatsiga ja vesivärvidega.

a) Kolmeaastase õppetöö järel oli Köler oma ametioskuses edenenud nii kaugele, et meister tegi talle ülesandeks dekoratsioonide maalimise sissesõitnud näiteseltskonnale. Maalida tuli kõige pealt mõned puud ja suurtükk, millest viimasel oli täita tumm, kuid välja paistev osa draamas *Karl XII Rügeni all*. Puude käsitus ei õnnestunud tal küll hästi — kaskede lehed, pööratud maa poole, rippusid nagu niidikeste otsas, ent suurtükk tekitas peaaegu tõelikkuse illusiooni ja rahuldus nii meistrit kui tellijat, kellest viimane tööd vastu võttes noorele maalijale heal meelel kiitust avaldas, ennustades talle kunstilist tulevikku.

Varsti peale seda avanes Kölerile uus juhus näidata oma andekust. Vönnu lossi omanik senator krahv Sievers ehitas oma parki vene stiilis õigeusu kiriku ja selle sise- ja kaunistamise maalitöödega — ornamentidega ja keerubite kujutistega — võttis oma peale Faber. Ülesanne oli lihtsale provintsi linna maalermeisterile ebaharilikult peen ja oskust nõudev ning selle teostamiseks tellis ta Riias väljaõppinud tööjõu. Ometi tekkisid raskused keerubite nägude juures — kuidas ka püüdsid meister Riias, Faber ise ja tema paremad abilised, keerubid kujunesid nende pintslil all näoilmetelt tigidateks. Viimaks käskis Faber ka Kölerit omalt poolt katset teha, ja tõesti — selle, mis käis üle jõu meistritel ja sellidel, saavutas kerge vaevaga õpi- poiss. Tema maalitud keerubi nägu teenis kiituse isegi nõudlikult krahv Sieversilt, ning kõik teised keerubid pidi ta selle eeskujul uuesti ümber maalima.

Mõlemad kirjeldatud lood ergutasid Kölerit tugevalt tema hallis ja raskes igapäevsuses ning kindlustasid temas tahet kunstnikuks saada. Eesmärk, mille poole ta püüdis, oli

siiski veel tume — tõelisi kunstiteoseid polnud ta seni veel näinudki. Küll oli ta aga kuulnud nende kõige lähemast asupaigast, 35 versta Vönnust eemal asuvast vürst Lievenile kuuluvast Kremoni härrastemajast, mis sisaldas mitme kooli vanade meistrite teostest koosneva väärtusliku maaligalerii. Asja pikemaks edasi lükkamata otsustas ta neid tundma õppida ning suvistepühadel tegi ta sinna palverännaku koos sõbraga. Saadud mulje oli nii jõuline, et ta seda ei suutnud sõnadega edasi anda — oma täiuslikkuses paistsid need maalingud olevat järeleaimamiseks täiesti saavutamatud. Hiljem, juba tunnustatud kunstnikuna, kõneles Köler, et kui talle oleks siis ette pandud selles kunstikogus mööda saata kaks nädalat söögi ja joogita, ta oleks selle ettepaneku mõtlemata vastu võtnud.

Veetnud Faberi juures õpipoisina kuus aastat, astus Köler peremehe algatusel ja soovitusel kohaliku maalriksunfii liikmeks, täites selleks nõutava sellitöö, mis seisis mingi mütoloožilise figuuri kopeerimises tušiga. Sellipaberid käes, oleks ta võinud nüüd oma senise õpetaja juurest takistamata lahkuda, ent seitsmeks aastaks oli ta lubanud jääda Faberi juurde ning seda lubadust tahtis ta ka täita, eriti arvesse võttes, et meister oli ta eksi kombel aasta varem esitanud vastuvõtmiseks tsunfii. Köleri ettepanekuga, veel aastaks töökotta jääda, oli Faber heal meelel nõus; ta määras aga nüüd noormehele palga — 75 kopikat nädalas. Samal 1846. aastal astus Köler ühtlasi Vönnu linna kodanikuks.

Viimast lepinguaastat ei tulnud Köleril siiski endiselt mööda saata. Ootamatult suri paari kuu pärast ta leivaisa, jättes maha naise kolme lapsega ja mõned lõpule viimata tööd. Tundes Faberi vastu tõsist lugupidamist ja olles kodunenud tema perekonnas, ei sõandanud Köler lahkuda, jättes korraldamata töökoja täita võetud tellimused. Ta teatas tööandjatele, et vaatamata Faberi surmale viiakse kõik tööd lubatud korras lõpule ning võttis hoolitsemise selle eest enese peale. Ilmudes muu seas samas asjas Vönnust kolm versta eemal asuvasse Birkenruh' eragümnaasiumi, nägi Köler koolidirektor A. W. Hollanderi korteris mõnda portreemaalingut, mille oli loonud Aug. G. W. Pezold². Need kaasaegse, veel elava kunstniku teosed, lähemad ja

arusaadavamad vürst Lieveni kogus nähtud vanade meistrite maalingutest, kõitsid edasipüüdva maaliselli tähelepanu iseäranis teravalt ning neid vaadeldes ja imetledes valmis Köleris kindel otsus Peterburi sõita, et seal õppida maalima samasuguseid. Olles korraldanud Faberi töökojaasjad, müüs ta reisiraha saamiseks palitu ja veel üht-teist oma vähesest varanatukesest ning 1846. aasta oktoobris saabus ta Riia kaudu mereteel Vene pealinna — 75 kopikaga taskus.

PETERBURIS leidis Köler esialgu peavarju oma venna juures. Kehva käsitöölisena olid viimase sissetulekud aga sedavõrt väikesed, et suuremat toetust ta anda ei võinud. Seepärast seadis Köler omale esimeseks ülesandeks teenistuse leidmise, ja see õnnestuski tal varsti, — ta sai koha ja eluaseme sildimaaler Goelitzi juures, palgaga kuus rubla kuus. Uus peremees oli märksa haritum kõigist inimestest, kellega Köleril oli siamaani tulnud lähemalt kokku puutuda, pealegi kunstist huvitatud ja edasipüüdja sel alal; nagu Kölergi, ta sai hiljem kunstnikuks, tõi küll, õige igapäevseks dekoratsioonimaalijaks. Töötamine Goelitzi juures tõi Kölerile kasu veel teisiti — tal tuli maalida siltidele mitmesuguseid asju looduse järgi ja see tutvustas teda perspektiivi algmõistetega, ühtlasi arendades ka koloriiditunnet.

7 Aastal 1848 esitas Köler kunstideakadeemia inspektorile pildi, mis kujutas mingi kivitrüki järgi kopeeritud Galateat, ja palus ennast akadeemia õhtuklassidesse õpilaseks vastu võtta. Töö tunnistati rahuldavaks ja Köler arvati kipsiklassi nimekirja, mööda minnes alamast — originaalklassist. Õhtused õppetunnid kestsid akadeemias iga päev kella viiest seitsmeni ja Goelitz lubas Köleril neist osa võtta päevadel, mil töökojal ei olnud täita kiire iseloomuga tellimusi, sealjuures aga iga akadeemias veedetud õhtupooliku eest Köleri palgast tema enese soovil 15 kopikat maha arvates. Töökoda asus linna serval, Panteleimoni tänaval, ja Köler pidi tee akadeemiasse iga kord pool joostes ära käima.

Õppimine sääraustes oludes ei olnud kerge, ja olles alguses veel nõrk joonistamises, jõudis Köler järgmisse, figuurklassi alles kahe aasta pärast. Selle lõpetas ta poole kiire-

malt, üle minnes 1851. aastal loodusklassi, kus — juba immatrikuleeritud õpilasena — valis enesele juhtivaks õpetajaks õpilaskonnas oma kättesaadavuse tõttu populaarse professori A. T. Markovi³, kellel oli üksi enam õpilasi kui kõigil teistel professoritel kokku. Omale juhtijaks valitud professori poole võisid õpilased pöörduda igal ajal näpunäidete ja juhataste saamiseks, selleks koguni ilmudes tema elukorterisse, kuna professori kohuseks oli oma õpilasi kõigiti aidata, kosta nende eest eksamitel ning hoolitseda nende kiire edenemise ja hea käekäigu eest.

Markov, kunstnikuna andetu, ei seisnud paraku ka õpetajana ülesannete kõrgusel. Teataval määral koguni uhke oma õpilaste suurele arvule, ta oli enamiku vastu nendest erapoolik, toetades vaid üksikuid, pahatihti kaunis andetuid lemmikuid. Köler, iseloomult otsekohene ja paindumatu, ei saanud õnne osaliseks sattuda nende eesõigustatute hulka ning Markovi poolt jäid õiglaselt hindamata tema väljapaistvad võimed ja töötahe. Nii sai ta näiteks eksamitel esimesed numbrid alati prof. P. V. Bassinilt⁴, keda vaevalt tundis näo järgi, niisamuti hindas teda harilikult ka inspektori abi prof. L. C. Fricke⁵, ent Markovi juures ta säärasele hinnangule loota ei võinud.

Õppeajale looduseklassis langevad Köleri esimesed iseseisvad katsed portreemaali alal. Kõige pealt maalis ta iseenese portree ning siis tuttava pesunaise tütre, kes talle tänu-täheks pildi eest õmbles mõned särigid. Edasi portreeteris ta oma tutvuskonnast kellegi kingsepa ja kondiitri, saades honorarina esimeselt viis, teiselt aga juba 20 rubla, mis tundus algajale kunstnikule kaunis kõrge töötasuna. Arvatavasti oleks eelnimetatuile järgnenud veel teisigi tellimusi, kuid neist loobus Köler ise, et mitte halvata kõrvaltöödega oma edusamme akadeemias. Sel põhjusel lahkus ta ka Goelitzi juurest.

Kuigi nüüd märksa tõsisis ta edasijõudmine akadeemias, muutus selle vastu viletsamaks ta ainealine seisukord. Tuli elada võlgadest, ja neid kogunes järgmise kahe aasta kestel 200 rubla ümber, vaatamata kõige piinlikumale kokkuhoiule. Kui ta siis lõpuks, saanud 1853. aastal ühel ja samal aktusel kaks väikest ja

ühe suure hõbeauraha oma tööde eest, julges pöörduda prof. Markovi poole palvega kaasa aidata stipendiumi nõutamiseks akadeemia nõukogult, arvas Markov heaks talle tähendada, et õpilaste seas leidub vaesemaidki ning Köler peaks oma võimete juures ise suutma enesele raha teenida. Säärase vastuse järel kaotas Köler igasuguse lootuse väljapääsuks oma äärmiselt raskest seisundist, kuid õnneks tuli talle siin kõige kriitilisemal silmapilgul abiks heatahtlik prof. Fricke ja nõutas talle stipendiumi Kunstide Edendamise Seltsilt. Suur see ei olnud, võimaldas siiski kuidagi viisi äraelamist ja rahulikku töötamist, seda enam, et vahete-vahel lisaks tulid veel mõned viie- ja kümnerublalised preemiad, mida anti akadeemia õpilastele sama seltsi poolt mitu korda aastas paremate joonististe eest.

* AASTAL 1855 konkureeris Köler mitme teise õpilasega väikesele kuldaurahale ainel *Caavet Sauli ees*. Kolme hõbeauraha omanikuna oli tal kindel lootus saada seda järgmist kõrgemat, ent võistluse tulemused tõid pettumuse, — ta sai jälle suure hõbeauraha. Kui ta siis põhjuste üle seletust päris akadeemia rektorilt V. K. Šebujevilt⁶, sõnas viimane vastuseks, et nõukogu kavatses talle küll kuldauraha määrata ekspressiooni eest, jättis aga selle tegemata, kuna Köler seda — kellelki ei olewat palunud. Vastus pani noore kunstniku hämmastuma — kunagi polnud talle tulnud mõttesse, et säärasel juhul on veel tarvilik ka palve. Ometi, esitanud paar kuud hiljemini sama eesmärgiga teise teose — *Herkules toob Kerberuse põrgust*, sai ta nõukogult väikese kuldauraha kedagi palumata.

„Tol ajal,“ jutustab Köler oma autobiograafias, „juhtus minuga järgmine lugu. Kord hommikul astus minu töötuppa hõbehall vanahärra ja teatas, et tema on näinud akadeemilisel näitusel minu etüüde ja need olevat temale niivõrt meeldinud, et tal tahtmine tõusnud tutvuda kunstnikuga, kes need maalinud. Kummalise juhtumina osutus, et see oli sama maalikunstnik Pezold, kelle portreed Birkenruh' eragümnaasiumis viisid mind säärasesse vaimustusse, et lootus jõuda maalimises samasuguse kunstini oli õieti peapõhjuseks, mis sundis mind sõitma Peterburi ja astuma akadeemiasse.“

Mis puutub Köleri tolleaegseisse teoseisse, siis pole nendest kerge saada enam-vähem ülevaatlikku pilti. Ehkki Peterburi kunstideakadeemias 1900. aastal korraldatud mälestusnäitusel oli neid välja pandud üle kolmekümne⁷, näivad nendest säilinud olevat ainult üksikud, vaatamata sellele, et enamik selle näituse väljapanekuid sattus kodumaale — kunstniku pärijate omandusse. Seni avalikuks tulnud teostest osutub vanemaks väike maastikuetüüd õlis aastast 1852, kunstiliselt võrdlemisi vähe ütlev. Märksa kaalukam on loomisajalt järgmine töö — akadeemia poolt premeeritud joonistus *Kreeka sõdurid võitluses*, aastast 1855. See kompositsioon must-valges näitab hästiarenenud oskust ja kõigiti korrektset käsitlust, olles ühtlasi tüüpiline tolleaegsele akadeemilisele koolile. Sõdurite paljaid kehasid on käsiteldud nagu kipsfiguuridena — loomulik tulemus aastatepikkusel joonistamise õppimisel peamiselt kipsist peade, torsode ja figuuride järgi; elulist momenti asendab üksnes pooside otsitud suursugususele ja kunstlikult leitud efektile rajatud retooriline ekspressiivsus. Meie ei näe pildil selle tõttu õieti võitlevaid sõdureid, vaid võitluseks poseerivaid idealiseeritud akadeemilisi meesmodelle.

Samalaadilisest kunstlikkusest ei ole vaba ka Köleri akadeemilisest õppeajast teatav kolmas teos — võistlusmaaling *Herkules toob Kerberuse põrgust*, kuid puhtmaalilised voorused ei lase neid igale programmiteosele tavaliselt omaseid puudusi nii selgesti esile tõusta. Pearõhk selles mõõtmeilt võrdlemisi suures lõuendis on pandud jutustavale sisule. Näeme lõvinahaga kaetud Herkulest kaljul koopa sissekäigu juures. Vasema käega veab ta kaelarihmast kolme peaga koera — Kerberust, paremaga hoiab nuiat õlal. Pildi paremal pool punetab põrgust heituv tulekuma, vasemal paistab läbi koopa avause märgine maastik jõega. Ehkki selle teemi kunstiline käsitlus vaevalt pretendeerida võib märkimisväärsele algupärasusele, oleks ülekohus mitte tunnustada oskust ja leidlikkust, millega kunstnik lõuendil on lahendanud raske valgustusülesande, kokkukõlastades ühtlaselt mõjuvaks maaliliseks teguriks maastikust helkiva päevalguse ja allilmast tõusva tulekuma.

VÄIKESE kuldauraha saamisega eelkirjeldatud maalingu eest oli Köler lõpetanud akadeemia õppekursuse. Nüüd võis ta järgmisel, 1856. aastal koos teiste lõpetanutega osa võtta võistlusest suurele kuldaurahale, mille saamine tähendas pikemat, harilikult nelja-, vahel koguni kuue-aastast sõitu riigi kulul välismaale, eeskätt Rooma, kuhu tol ajal traditsiooniliselt saadeti täiendama andekamaid lõpetajaid peaaegu erandita kõigist Euroopa kõrgematest kunstikoolidest. Võistlustöö aineks oli määratud *Saul Endori nõia juures*. Ligi kümne-aastane vahetpidamatu intensiivne töötamine akadeemias koos alatoitluse ja ainelise kitsikuse teiste tagajärgedega oli aga Köleri tervise ja meeoleolu niivõrt alla viinud, et ta kõnealusel ajal vahete-vahel päevadeviisi sugugi töötada ei jaksanud, või suutis seda ainult kaks-kolm tundi päevas. Puhkuse tarvet suurendas veel kättejõudnud kevad ning seda enam oli raske vastu seista kiusatusele, kui prof. K. T. v. Neff⁸ talle ette pani sõita Oranienbaumi, et seal suurvürstinna Helene Pavlovna lossis kaunistada ühe toa seinad maalingutega *à la Watteau*.

Küll keeldus Köler alguses kategooriliselt seda ettepanekut vastu võtmast, põhjendades oma äraütlemist halva tervisega ja tarbega maalida pilti võistluse jaoks. Kui aga Neff talle pikemalt peale käis, kirjeldades eelseivat mõnusat elu ja lõbustusi ning rõhutades selle ettepaneku vastuvõtmise tähtsust just tervise parandamise seisukohalt, andis Köler pikemate kahtluste järel viimaks oma nõusoleku. Oranienbaumi sõitis ta koos oma seltsimehega akadeemiast, prof. Frické pojaga, kelle ülesandeks jäi seinte üldine dekoreerimine, kuna Köler enese peale võttis üksi figuurmaalingud.

Varsti selgus, et elu Oranienbaumis polnud sugugi nii lõbus, nagu seda oli kirjeldanud prof. Neff. Noortele kunstnikkudele ei pööratud keegi vähimatki tähelepanu ning piinatud närvidega Köler kannatas äärmist igavust, mõeldes ainult tagasipöördumisele Peterburi, et alata oma võistlusteost. Tööd lossis edenevad aga pikkamisi ja kui nad lõpuks valmis said, puudus võistlusteose esitamiseks määratud tähtajast kõigest kuus nädalat. Siiski suutis Köler pildi õigeks ajaks ära anda, ehkki mõnes üksikosas viimistlematult, ning peale

akadeemia nõukogu esimest koosolekut teatas prof. Neff, et juhul, kui otsustatakse anda kaks auraha, saab Köler neist kindlasti ühe. Tegelikult määrati järgmisel koosolekul võistlevate teoste autoritele koguni neli auraha, ent Köler nendega austatute hulka ei sattunud⁹. See ebaõnnestumine oli talle seda valusam, et ta ei tundnud eneses jõudu edasijäämiseks akadeemiasse ja teiskordseks võistlemiseks. „Sellepärast,“ jutustab Köler, „kui Markov, mitte aru saades minu meelepaha tõelisest põhjusest, mind trööstima hakkas auraha saamise lootusega järgmisel aastal, vastasin ma ägeduses, et kui ka mulle praegu peaks ette pandama kümme auraha, kohustusega veel aastaks akadeemiasse jääda ja teist korda võistelda, siis ütleksin ma lahti ka nendest, sest ma ei suudaks elada töö lõpetamiseni.“

HOOLIMATUSES ja õiglusetuses, mille all Köleril tuli korduvalt kannatada pikkadel õppeaastatel akadeemias, oleks ekslik näha midagi ebaharilikku või erandlikku. Peterburi akadeemia ei olnud tol ajal kaugeltki esmajoones kunstikool, vaid kõige pealt riiklik kroonuõhkkonnaga kasvatusasutis, kõigi sellekohaste üldiste ja vene oludest tingitud eriliste pahedega, millest tähtsamana väljatõstmist nõuab despootliku monarhi Nikolai I isiklik vahelesegamine akadeemilistesse kunstiasjadesse. Seda oli sündinud tihti ka eelmiste vene valitsejate poolt, kuid nende käskudel ja korraldustel oli ikkagi enam-vähem juhuslik iseloom ning eriti halvavat mõju nad akadeemia sisemisele elule ja õppekorrale ei avaldanud.

Nikolai I huvi akadeemia vastu kandis märksa teissugust iseloomu. Ta sundis akadeemia peale oma isikliku maitse ja arusaamise kunstist, külvas üle akadeemiaga tihedamalt seotud ning seega vene kunstielus mõjuvõimsamad kunstnikud ametlike tellimustega, nõudes nende vastuvaidlematut täitmist täpsalt vastavalt oma juhtnõõridele ja eeskirjadele, ning võttis omale ülesandeks mitte üksi kunstiliste jõudude leidmise, vaid ka nende juhtimise kunstiliste tõdede poole. Pannes maksma vääramatu valju distsipliini kõigis riiklikkudes asutistes, surus see „kapral troonil“ selle peale ka akadeemia, tehes pro-

fessoritest oma käsualused ning painutades oma tahteavalduste alla isegi säärased suurused, nagu olid Karl Brüllov¹⁰ ja Th. Bruni¹¹. Alistudes vene isevalitseja hoolimatusele ja kapriisidele, nõudsid professorid omakord samasugust suhtumist enestesse õpilastelt, ning loomulikult võis akadeemias selle tagajärjel vaevalt juttu olla tõelisest õpetamisest ja juhtimisest iseseisvale loomistööle¹².

Mis oli siis lõpuks õpilane akadeemias?

„Ta oli akadeemia omandus, tema distsipliini, kunstilise ja mittekunstilise, teostaja, — käsualune oma professorile, kes porise vihmavarjuga kriipsutas tema märga maalingut või pidas loengut anatoomiasst kriidiga tema näol. Selleks ei olnud isegi mitte tarvilik, et pilt ei meeldinud, või et joonistises oleks leidunud eksimusi anatoomia vastu, — aitas

küllalt, kui noore kunstniku nägu ei olnud meelepärane. — Ta oli iga akadeemilise ametniku käsualune... ta kannatas ülekohut... Kui ta oli mõistlik kommetes ja tervitas keda tarvis õnnesooviga pühadel — anti talle kuldauraha; kui mitte — temast mindi mööda (igatahes õige sagedasti)... Brüllovit ja Ivanovit¹³ ei tunnistanud kuldauraha vääriliseks akadeemia poolt ja nad said selle Kunstide Edendamise Seltsilt. Ent oli kunstnikke, keda austati aurahaga aastate väljateenimise ja kestva kannatlikkuse eest ning kes saabusid Rooma meeleheitteks enesele ja teistele: midagi nad teha ei osanud, õppida oli aga hilja. Oli veel hea, et ka Roomas leidus neid, keda võis vähemalt tervitada...“

Nii vastab küsimusele üks Köleri kaas- aegne kunsti-arvustaja¹⁴.



2.

Teekond välismaale. — Pariis, Lõuna-Saksamaa, Rooma. — Kunstiring *Colonna*. — Köler ja A. v. Bock. — Esimesi teoseid Roomas. — Tsaaritütre ateljeevisiit ja maaling *Kristus ristil*. — Nime-tamine akadeemikuks. — Kostüümiklass. — Huvirännak Kaprile ja Sorrentosse. — Rahamured, jõu-langus ja surmamõtted. — Tagasireis Peterburi. — Rooma-ajastu tähtsus Köleri loomingus. — Sõl-tuvus Peterburi akadeemiast. — Anselm Feuerbachi mõju. — Fr. Overbeck ja P. Cornelius Köleri hinnangul. — Köleri Rooma-aegsed maastikud ja akvarellid.

LAHKUNUD akadeemiast peale ebaõnnes-tunud võistlust suurele kuldaurahale, oli Köle-riil esimeseks mureks leida ainelisi võimalusi enam-vähem kestvamaks puhkuseks. Kunstni-kuna veetles teda välismaa ning, töötanud paa-riil viimasel akadeemia-aastal alul väikesele, siis suurele kuldaurahale, ta oli pikema välis-maa-teenekonna mõttega niivõrt harjunud, et ei suutnud nüüd sellest kuidagi loobuda. Ras-kest seisukorrast päästis õnnelik juhus, talt telliti keiser Aleksander II fäisportree, hono-rariga 1200 rubla. Tellimuse täitis Köler 1857. aasta kevadel ning, saanud käfte mainitud õige kõrge töötasu, millest poole saatis omas-tele kodumaale, ei suutnud teda miski enam Peterburis kinni hoida. Ka mitte teine, samuti eelmisel aastal saadud tellimus — altari-pilt Võnnu kirikule ainel *Kristus ristil*, ehkki tel-lija, krahv Sievers, kindlasti nõudis selle edasilükkamatut täitmist. Ning alles siis, kui kunstnik, kategooriliselt keeldudes Peterburi jäämast, krahv Sieversile saadud käsiraha ta-gasi pakkus, jäi vasturääkimistega mitte harju-nud Liivimaa magnaat viimaks nõusse, et Köler altari-pildi maalib välismaal. Kõrvalda-nud sel kombel viimase takistuse, lahkus Köler Vene pealinnast nii õnnelikus mee-leolus, et tuttavad jumalagajätul ei suutnud hoiduda märkusest, ta nagu rõõmustuks nendest lah-kumise üle.

Kuigi nüüd teostus Köleri ammune igatsus, ei suutnud välismaa-teenekond pakkuda talle alguses kõike oodatavat, — ta tervis oli seks

liiga kurnatud ja närvid ületöötamisest vapus-tatud, et suuta erilise pingeta kaasa elada kõigele uudsel-nähtavale ja värskest ning otse-selt anduda teenekonna vaheldusriikkaile mulje-tele. Ta sõitis läbi osa Saksamaast, siis Hol-landi ja Belgia ning asus sügisel Pariisi. Igas linnas, kus olid maaligaleriid, luges ta oma kohuseks neid üksikasjaliselt tundma õppida, mis aga hädise tervise ja vaimse väsimuse juures osutus iselaadi raskeks tööks ilma oodatud kunstiliste elamusteta. Koguni kõige paremate galeriide külastamisel, jutustab ta oma eluloos, ei tundnud ta varjugi sellest vai-mustusest, mida kord üle elas vürst Lieveni galeriis Kremoni lossis, ja kordagi ei tõusnud temas tahe kopeerida mõne suurmeistri maa-lingut. Võrdlemisi külmaks jätsid ta ka 1857. aasta maailmanäitusel Pariisis nähtud kunsti-teosed.

Pariisis üüris Köler omale ateljee ning algas iseseisvat loomistööd samasuguse innuga, nagu ta oli töötanud akadeemias. Kõige pealt nõudis täitmist krahv Sieversi tellimus. Antud ülesanne huvitas Kölerit nähtavasti väga, sest enne altari-pildi loomisele asumist kehastas ta teemi *Kristus ristil* mõõtmetelt võrdlemisi õige suurel lõuendil ning alles siis, kasutades ees-kujuna seda esimest esialgu viimistlemata jäe-tud teost, maalis ta altari-pildi Võnnu kirikule — mõõtmetelt kaugelt suurema. Lõpetanud selle ülesandelt aukartust äratava teose 1858. aasta kevadel ning loonud selle kõrval veel mõned väiksemad maalingud, teiste seas *Äst-*

ronoom Galilei pea kellegi vanamehe-prantslase järgi ja suurepärase etüüdi *Eeva granaatõunaga* — eeskuju 1880. aastal loodud samanimelisele maalingule, oli Köleril tervislikkudel põhjustel raske edasi jääda Pariisi, mille kärarikas ja askeldusrohke elu ei andnud talle võimalusi hingetõmbamiseks ja kosumiseks, kuigi ta ise pidevalt töötades ja tagasi-tõmbunult elades avalikust elust ja lõbustus-test vähe osa võttis. Seepärast, saanud altari-maalingu krahv Sieversile, sõitis Köler Gleisweileri kuurorti Lõuna-Saksamaal. Seal paranes ta tervis juba mõne nädalaga niivõrt, et ta võis ette võtta pikemaid huvirännakuid. Kahe kuu pärast lahkus ta tunduvalt tervenena kuurordist, peatus alul lühikest aega Münchenis, vaadeldes seal suure huviga selle linna 700-aastase juubeli suurejoonelisi pidustusi, külastas siis Helveetsiat ning reisis sealt sügisel Milaano, Geenua, Livorno ja Florentsi kaudu Rooma — oma igatsuste ja teekonna lõppsihti.

ROOMA oli tol ajal Euroopa kõige tähtsaks kunstitsentrumiks, — võistlev Pariis polnud veel jõudnud tumestada ta kunstimaailmalinna kuulsust ning nõrgendada ta külgetõmbejõudu kunstnikkude seas. Välismaalastest leidis seal eriti arvurikkalt sakslasi, teiste hulgas oma kuulsuse haritipul seisvad Fr. Overbeck¹⁵ ja P. Cornelius¹⁶. Kuigi ei puudunud ka rühm vene kunstnikke, kõige pealt Kölerist õnnelikumad kaasõpilased Peterburist — akadeemia stipendiaadid, ei sõlminud Köler lähemaid sidemeid nendega, vaid liitus sakslastega, kellega suhtlemist ta enesele luges kasulikumaks nende suurema hariduse pärast. Umbes Köleri Rooma saabumise ajal kujundasid saksa kunstnikud ning mõned kirjanikud ja õpetlased seltsi *Colonna*, tule-tades selle nime *Café Colonna*'st, mis oli seltsi liikmetele, kelle arv aja jooksul tõusis 20-ni, alaliseks kogunemispai-gaks.

Seltsi koosseisu kohta puuduvad kahjuks lähemad teated, eriti pole selge, kuivõrt tegevalt kuulusid sinna kaks eelmainitud suurust, kes olid igatahes kõige väljapaistvamad liik-med tollaegses Rooma sakslaste koloonias. Et see selts või ring Kölerile pidi olema tõesti kasulik ning mitte vähese mõjuga tema kunstilisele ja ilmavaatelisele arengule, võib arvata

seni teatavaks saanud liikmete nimedest, — *Colonna*'sse kuulusid teiste seas kujur K. Cauer¹⁷, kelle juures poolteist aastaküm-met hiljem mõni aeg (ca. 1874—76) abilisena töötas August Weizenberg, edasi maalija A. Feuerbach¹⁸, loodusteadlane dr. E. Haeckel (kuulus Darwini teooria arendaja), luuletaja Almers¹⁹, ning kaas-maalastest-baltlastest kujur A. v. Bock²⁰, kes Peterburi akadeemia stipendiaadina saabus Rooma umbes ühel ajal Köleriga. Tõendab seda ka soojus, mis hoovab neist — kahjuks õige vähestest — ridadest, mis Köler oma eluloos pühendab *Colonna*'le.

Kõigist oma tuttavatest seisis Köler Roomas kõige lähemas ja sõbralikumas suhtle-mises kujur Bock'iga, kellega teda, vaata-mata rahvuslikule ja päritolulisele lahkuminekule, sidusid mitmesugused muud tegurid. Millised nimelt? — Küsimusele annab kõige tõe-lähedasema vastuse mõlema kaasaegne ja isik-lik tuttav Leopold v. Pezold, varem kõne all olnud kunstnik Aug. G. W. Pezoldi poeg, ise maalikunstnik ning ühtlasi väljapaistev balti ajakirjanik ja publitsist, kes pealegi 1860. aastast alates mõni aeg Roomas viibis ning seal isiklikult *Colonna*-ringiga kokku puu-tus²¹. Ta iseloomustab neid järgmiselt:

„Mõlemad olid ühevanused, sündinud Vil-jandi otseses läheduses, Alexander v. Bock härrasmõisas, Johann Köler talutares. Mõle-mil tuli võidelda kunstniku elukutse pärast, Bock'il sellepärast, et ta omastele näis kunst liiga madala kutsena, Köleril aga, et see talle kutsena seisis liiga kõrgel. Paljude ras-kete isiklikkude võitluste järel kohtusid mõle-mad noormehed kunstideakadeemias Peterbru-ris. Siit peale kujunes nende elutee väliselt ühesuguseks: premeeritud akadeemia poolt, saadetud stipendiaatidena Rooma²², seal kiir-resti tunnustatud püsiva töö läbi, siis tagasi-pöördunud professorid kunstideakadeemia juures, tööga üle külvatud ning kunstnik-kudena kõrgelt hinnatud ja austatud.

Nende sünnipäik, nende kunstilise hari-duse käik, nende väline elutee olid seega ligikaudu ühed ja samad. Nad olid ka sõbrad ja vahest kõigi tolle aja kunstnikkude seas Roomas kõige enam kunstivaimustatud. Kuid iseloomult ja temperamendilt olid nad põhjali-kult lahkuminevad. Bock oli loomult vaikne

vaatleja, rahuarmastaja, vaga ning tõeliselt usklik... Köler oli kirglik, vaidleja ning igal ajal valmis võitlusteks rahvuslikkudel ja sotsiaalsetel ainetel; teda nokiti juba Roomas sellega, et Püsterich, vana vendide jumal, olevat ka tema jumalaks, ja tal polnud selle vastu midagi, kuna ristiusk kehastus talle pappides, papid aga osufusid talle kõige põlastusväärsemateks vaimudespoofideks.“²³

Tsiteeritud read, kirjutatud eriti Kölerisse puutuvas osas just Roomas saadud muljetel, on Köleri iseloomustusena väga huvitavad. Neist selgub muu seas, et tal juba tol ajal, vaatamata eemalolekule kodumaast ning hoopis teissugusele ümbruskonnale, rahvuslikud ja sotsiaalsed küsimused teravalt südameligi seisid ning et temas juba siis olid kujunenud eeldused selleks, et hiljem, nagu kirjutab edasi seesama Pezold, „tema, kes võõrsil oma emakeele peaaegu oli unustanud, sai Peterburis oma rahvuse vaimustatud preestriks“. Neist selgub aga ühtlasi, et Köleri sõprusel Bock'iga ei võinud olla tihedamaid sidemeid ja et ta ennast oma rahu, juurdleva ja otsiva hingega ümbritsevas elurõõmsas, boheemlikus seltskonnas pidi tundma üksildasena. See hingeline üksindus ei olnud nähtavasti siiski mitte takistavaks teguriks loova töö alal, võib-olla oli sellest osaliselt koguni tingitudki see välja-paistev loominguline intensiivsus, mis märgib Köleri kunstilise tegevuse ligi nelja-aastast Rooma-ajajärku.

ESIMESI teoseid, loodud Köleri poolt varsti peale saabumist Rooma, oli *Lövi ja poisike* — maaling Goethe novelli ainel. Nagu kunstnik ise tähendab, oli selle sünnil tõukejõuks soov edasi anda loomaaias nähtud lõvi. Edasi järgnevad mõned väiksemad, etüüdliku iseloomuga teosed, 1859. aastal *Autoportree* ning viimasega umbes ühel ajal žaanmaalingud *Itaallanna lastega ojal* ja *Tütarlaps allikal*. Esimesel Rooma-aastal lõpetab Köler ka Pariisis alatud suure lõuendi *Kristus ristil*, mis, välja pandud 1860. aastal ühes *Lövi ja poisikese*ga ja kahe viimatimainitud maalinguga ühel Rooma kunstinäitusel, saab austava tähelepanu osaliseks oma peene tehnilise käsitluse ja koloriidiga.

Veel enne seda näitust külastas Kölerit tema ateljees keiser Nikolai I kunstihuviline

tütar Maria Nikolajevna, kes, tutvunud tema teostega ning kõige kiitvamate sõnadega hinnanud *Kristust ristil*, edaspidises kõneluses, milles Köler tahtmatult pidi tunnistama oma aineliselt rasket olukorda, küsimuse esitas, mispärast ta ei saada maalingut Peterburi suure kuldauraha ja kaasaskäiva stipendiumi nõutamiseks kunstideakadeemialt. Köler vastas, et ta ei julge seda teha, kuna teos on loodud väljaspool akadeemilisi võistlustingimusi. Ning maaling jäigi seekord Rooma. Ometi küll vist kaugeltki mitte sel põhjusel, mille ta suurvürstinnale nimetas, sest võistluskorrast ei peetud akadeemias väaramatult kinni ja tsaari tütre toetust arvestades oli küllalt eeldusi vastutuleku lootmiseks akadeemia nõukogult. Seda enam, et Maria Nikolajevna ise oli akadeemia president²⁴. Tõelisi põhjusi näib olevat olnud õieti kaks: esiteks, et iseloomult otsemeelne ja iseteadlik Köler, sügavalt puudutatud olles akadeemia nõukogu suhtumisest temasse 1856. aasta võistlusel, nüüd — kolm aastat hiljem, kus ta ise omal jõul teostanud välismaa-teenkonna, ei tahtnud paluda sama nõukogu, ning teiseks, et ta oma kõnealust teost selleks otstarbeks hindas liiga heaks.

Neid vaevalt vaieldavaid oletusi kinnitab selgesti kunstniku järgnev teoviis: mõni aeg peale eelmainitud näitust Roomas saatis Köler maalingu *Kristus ristil* hindamiseks Peterburi kunstideakadeemiale, ja seal — kedagi palumata ning nähtavasti kellegi eestkostmiseta — nimetati ta 3. septembril 1861. aastal selle teose eest akadeemikuks. Ühtlasi omandati maaling tsaar Aleksander II poolt. Viimne Vene isevalitseja Nikolai II annetas selle hiljem keiser Aleksander III nimelisele kunstimuuseumile Peterburis.

ITAALIASSE jõudmiseni polnud Köler kunagi töötanud vesivärvidega ning esmakordselt tutvus ta akvarelltehnikaga Roomas, n. n. „kostüümiklassis“, kuhu ta sattus varsti peale sinnasaabumist oma kaaslaste kaudu *Colonna* ringist. See klass oli täitsa erilaadiline ettevõtte. Selle ülalpidajaks ei olnud mingi kunstiasutis, kunstnik ega kultuuriülesannetega koondis; selle omanikuks oli endine bandiit, vabahtlikult alistunud paavsti valitsusele. Et hoida seda nähtavasti omal ajal võimudele

palju muret sünnitanud „tegelast“ tagasi satumast kurjale teele, maksis paavsti valitsus talle igakuist toetusraha, mis aga rikkalikumate sissetulekutega harjunud endisele teeröövlile osutus liiga väheseks. Seepärast, muutunud rahulikuks kodanikuks, teotses ta lisa teenides päeval voorimehena, õhtul aga pidas „kostüümiklassi“, kus kunstnikkudele kaks tundi poseerisid modellid mitmesugustes itaalia rahvariides, vahel harva ka peremees ise oma endises täies bandiidivarustises. Selles omapärasel ateljees, kuhu töötama pääsis vene rahas arvatult umbes 20-kopikalise maksu eest, tegi Köler oma esimesed katsed akvarellis. Ta kodunes ruttu uue maalialaga ning jõudis varsti koloriidis säärase elavuseni, et talle mõnelt poolt koguni küsimus esitati, milliste värvidega ta maalib, arvates, et ta tarvitab mingisuguseid erilise koosseisuga värve.

Kui talvekuud möödusid pidevas töötamises oma ateljees ja kirjeldatud „kostüümiklassis“, sekka linna rikkalikkude muuseumikogude ja vaatamisvääruste tundmaõppimine ning aeg-ajalt, enamasti õhtuti, mitmekesiselt, sageli ägedates vaidlustes veedetud puhketunnid *Café Colonna's*, lahkus Köler, nagu teisedki kunstnikud, suvel Roomast mägedesse või tegi rännakuid Itaalia maalilisematesse paikadesse. Need ekskursioonid, ette võetud harilikult koos mõne teise kunstnikuga, olid Köleri kunstnikuilme kujunemisel suure tähtsusega, kuna nende kestel palju joonistati ja maaliti vabas looduses.

Kõige kestvama kunstilise ja huvirännaku teostas Köler 1859. aasta hilissuvel koos kujur Bock'iga. Nad külastasid juba varem tuntud Napolit, siis Ischiat ja tol ajal turistidele võrdlemisi vähe tuntud Kaprit, mis oma romantilis-maalilise, siis veel villadest ja hotellidest rikkumata loodusega jättis mõlemasse kunstnikusse oma kaunidusega sügava mulje. Kapril leidsid nad eest mõned vanad tuttavad, teiste seas dr. E. Haeckeli, kes oli päevad läbi tegev väikeste mereelukate uurimisega. Viimaste püügist võttis kogu seltskond meelega osale elavalt osa, selle kõrval mitte unustades pikemaid jalutuskäike ja paadisõite, mida kunstnikkude poolt kasutati loominguks ülesanneteks. Kaprilt sõitis Köler Sorrentosse, kus veetis kuus nädalat, töötades maastikumaali alal vabas looduses, kuna vilets

tervislik seisund nõudis temalt hädavajaliselt kestvat viibimist õhu ja päikese käes.

Köleri tervis, tunduvalt paranenud, kuid siiski mitte täieliselt, enne Itaalia-reisu Saksa maal, vajas lähedaid elutingimusi. Roomas tuli tal aga algusest peale kannatada ainelist kitsikust, kuna senine teekond ja eelmine talv Pariisis olid kuludeks nõudnud peaaegu kõik raha, mis ta oli suutnud teenida. Puudus kujunes eriti teravaks esimesel Rooma-aastal, mil tal sageli ei leidunud raha isegi äraelamiseks möödapääsematult vajalisteks igapäevseteks tarveteks. Olukorda kergendas varsti küll kaheaastane 300-rublaline stipendium Kunstide Edendamise Seltsilt, mis määrati Kölerile tänu seltsi ühele aktiivsemale liikmele F. F. Lvovile, kes, mitte ootama jäädes vastavat palvet Kölerilt, temale selle nõutas kohe esimese stipendiumi vabanemisel. Muretuks elamiseks ja rahuliseks töötamiseks sellest toetusest siiski ei piisanud ka mitte koos summadega, mis ta aeg-ajalt sai sama Lvovi kaudu oma väiksemate, Peterburi müümiseks saadetud tööde eest.

Alalised rahamured, kitsik elu-olu ja pinget nõudev töö pidid loomulikult mõjuma halvendavalt kunstniku kurnatud organismile, seda enam, et eemalolek kodumaast ja hingeline üksindus aja jooksul mõjusid masendavalt ka ta enesetundele ja närvikavale, esile kutsudes kunstniku Roomas viibimise lõpuajal vahel sellise jõulanguse, et kaaslaste seas kardeti ta elu eest. Energia ja vastupidavuse langus ning alalisest enesessekiindumisest arenenud haiglane rahulolematuse enesega, mida ei suutnud kõrvaldada isegi kunstniku austav tunnustamine nimetamisega akadeemikuks, äratasid viimati surmamõtted temas eneseki. „Ikka sagedamini ja sagedamini jälgis mind mõte,“ jutustab ta oma autobiograafias, „et kui nii peaks kestma edaspidigi, siis ei maksa jätkata säärast viletsat olemasolu. Sellejuures hakkas mind koormama ka Itaalias viibimine üldse, kuna vaatamata tuttavate rohkusele ma ennast tundsin siin kaugel võõramana kui kuski mujal. Lõpuks valdas mind piinav kodusõnne, et ma otsustasin tagasi pöörduda Venemaale.“

Kojureisu algab Köler 1862. aasta suvel. Teel tutvub ta lähemalt väljapaistvamate Põhja-Itaalia linnadega — Bologna, Ravenna,

Verona ja Veneetsiaga ning peatub läbisõidul Berliinis, lugedes oma kohuseks külastada P. Corneliust, kes peale pikemat, arvult kolmandat töötamisjärku Roomas oli eelmisel aastal asunud jälle Saksamaale. Väga huvitavad Köleri poliitiliste vaadete eritlemiseks on read, mis ta pühendab oma eluloos sellele kohtumisele: „Saksa kunstnik võttis mind lahkesti vastu ja külvas üle küsimustega Roomast, kuid nähes minu vastustest, et ma kaasatundvalt suhtun Garibaldiisse, hakkas pahandama, kuna ta ise oli paavsti poolehoidja, ning lõpuks avaldas paatosega, et „keelab oma majas niiviisi kõnelda Garibaldist“. Ma hakkasin tahtmatult naerma, kuna ei võinud anda tõsist tähendust sellele avaldusele, ning palusin majahärrat muuta kõnelust ja näidata oma viimaseid teoseid, millele ka järgnes üleolev-lahke nõusolek.“

PETERBURI saabus Köler 30. augustil 1862. aastal, kaasa tuues arvuka kogu etüüde, akvarelle ja kümnekond kandvama iseloomuga maalingut, teiste seas *Autoportree, Itaalia tütarlaps* ja *Itaallanna* ning varemmainitud *Itaallanna lastega ojal* ja *Tütarlaps allikal*, millest viimane varsti satub keiserlikku omandusse — Anitškovi lossi kunstikogusse. Ehkki kunstniku ligi viie-aastaselt välismail viibimisel loodud teostest nende laialipillatuse ja enamiku teadmata kuhu sattumise tõttu praegu täitsa võimatu saada enam-vähem üksikasjalisemat ülevaadet, peaks ka seni teatavaks saanud teostest küllalt jätkuma veendumiseks, et eriti Rooma-aastad olid Kölerile, hoolimata üleelatud kannatustest, tulemusrikkaks loomingu- lise eneseleidmise ja kunstnikuilme väljakujunemise ajastuks.

Rooma oli 19. sajandil, eriti selle teisel ja kolmandal veerandil, üldse kohaks, kuhu kõigi maade, esmajoones saksa ja vene kunstnikud koondusid mitte niivõrt õppimiseks ja täiendamiseks, kuivõrt iseseisvaks ja rahulikuks töötamiseks Igavese Linna erisuguses ergutav-kunstiküllases õhkkonnas, eesmärgiga leida oma kunstilist isikupära ja välja arendada oma elumõistmisele, iseloomule ja temperamendile vastavat kunstikontseptsiooni ja stiili. Peterburi akadeemiast ei võinud Köler saada palju muud peale professionaalse oskuse, puudusid ju akadeemial enesel tol

ajal elulised, kaasahaaramiseks jõulised kunsti-ideaalid. Tõsi küll, *Pompei viimse päeva* 1852. aastal surnud looja Karl Brüllovi teatrailselt-pateetiline pseudoromantism valitses veel peaaegu diktaatorlikult akadeemia seinte vahel ning üldiselt imeteldav, sundis peaaegu paratamatult järeleaimamisele, vähemalt oma hiilgava artistlikkusega. Ei olnud märkimisväärselt mõjuta ka Th. Bruni, ehkki ta kunstil, iseloomult tõsisemal ja vähem efektiivsusega, oma katoliseeriva müstitsismi tõttu puudus Brüllovi loomingule omane populaarsus. Ent kummardudes mõlema kuulsuse ees, tundis Köleri kaasaegne kunstnikupõlv oma ärksamas osas siiski instinktiivselt Brüllovi ja Bruni kroonitud akadeemilise kooli võltspaatost ja ebavastavust ajavaimule ning püüdis, vabaks pääsedes akadeemia pidurdava hõlma alt, enam alateadlikult kui teadlikult uute — elulisemate, isikupärasemate ja ajakohasemate — kunstiliste tõdede poole, püüdis ja rabeles, sageli tulemustelt lootusetus võitluses. Säärase akadeemilisest borneeritud kunstivaimust vabane- mist otsiva kunstnikuna esineb ka Köler oma Rooma-aja loomisjärgus ja — nagu näeme hiljem — peaaegu kogu oma loomingus üldse.

Köleri esimene suurem meistriteos, auto- rille akadeemiku astme toonud *Kristus ristil*, osutab õige selgelt otsesest sõltuvust Peterburi akadeemiast. Ehkki kompositsioonis võib juba märgata püüdu lihtsusele ja otsekohesusele, domineerib teoses suurelt osalt siiski veel Brüllovi jutustav pateetilisus, avaldades kõige ilmsemalt Maarja-Magdaleena teatraalselt-afekteeritud poosis. Ja kahesuguses valgus- tuses, harrastatud Köleri poolt hiljemgi, — ristigrupile langevas kiirtejoas ning süngest pilvemassist kokku surutud õhetavas taeva- laigus tagaplaanil, — kas pole ka selles midagi meeldetuletavat *Pompei viimse päeva* valgus- tuskäsitlusest?

MÄRKSA teissugust iseloomu kannavad kunstniku Itaalias loodud *Autoportree, Itaalia tütarlaps* ja *Itaallanna*. Nendes ei avaldu enam jälgegi eelvaadeldud maalingule omasest brüllovlikust efektiivsusest, — kõigi käsitlus on lihtne, intiimne ja tonaalselt-rahulik. Isegi pisut rembrandlik-järsult tumedalt foonilt esile tõusev pea *Autoportrees* ei sünnita ebakõla.

Tööde välismaailmas

Suuremat tähelepanu ning kõrgemat hinnangut väärrib kõigist kolmest *Itaalia tütarlaps* — elulisem, peenem koloriidilt ja käsitluselt ning ühtlasi huvitavam veel teiselt seisukohalt: see meisterlik lõuend kõneleb Köleri lähemast tutvusest oma Rooma-kaaslase Anselm Feuerbachi teostega, nagu ka sellele väärtuselt lähenev ja paarikteosena tunduv *Itaallanna*.

Mainitud saksa meister näib olevat olnud ainsaks Kölerile välismaail viibimisel otseselt mõju avaldanud kunstnikuks, — mõju, mis tõendab Köleri erksat kunstimeelt. Tol ajal Roomas töötanud saksa kunstnikkudest oli Prantsusmaal Th. Couture'i juures kunstilise lõpphariduse saanud ning selle järel Itaalias Tiziani ja Veroneset uurinud Feuerbach oma loomingulistes püüetes kõige tõsisem, elulisem ja looduselähedasem, ning erinedes kõige enam vene (niisama peaaegu ka saksa) akadeemilise kooli kunstivaimust, tõuketegurina Kölerile eneseleidmiseks vahest kõige kohasemgi. Kuulsad ja imeteldud „kloostrivennad“ Overbeck ja Cornelius (nad töötasid Roomas tagasitõmbunult mahajäetud S. Isidoro kloostri) jätsid ta oma hingetute, võltspaatosega täidetud suurteostega külmaks. Nende hülgus ei suutnud teda pimestada ning oma väheastuvat eriarvamust julges ta varjamata otsekohesusega avaldada ka suurvürstinna Maria Nikolajevnale, kui see ühel kohtumisel Roomas avaldas tahet soovitada kedagi sealsetest noortest vene kunstnikkudest mainitud saksa kuulsustele õpilaseks. „Ma vastasin sellele,“ loeme Köleri autobiograafias, „et kuigi Overbeck teistest kõige enam läheneb Raffaelile, on tal vähe elu figuurides, Cornelius on aga suur üksnes kompositsiooni alal, mida ta õpilastele muidugi edasi anda ei saa, ja et ta selle juures on enam kui nõrk teostamises ning iseäranis koloriidis.“ See tsaaritütart pahandanud vastus, sisult nüüd ammugi juba saksa enese kunstiteadlaste poolt tabavalt-õigeaks tunnistatud, kõneleb Köleri arenenud kriitilisest meelest ning väljendab ühtlasi selgelt, mis ta maalikunstis luges esmajoones tähtsaks — elulisust ja koloriiti. Nende vooruste poolest oli aga tollaegses saksa kunstnikkude koloonias Roomas kõige tugevam kaasaegsete prantslaste ja Veneetsia 16. sajandi suurmeistrite mõjustatud Feuerbach.

SUUREMAT osa kui Feuerbachi looming etendas Köleri kunstnikuilme kujunemisel ühest küljest kahtlemata sagedane töötamine vabas looduses ning teisest küljest harjutustunnid endise bandiidi „kostüümiklassis“. Enam-vähem kindlaid vabaõhu maalinguid Itaaliast leidub Eestis praegu kolm — *Mägine maastik Olevanost* (1861) ning sellega umbes ühel ajal loodud *Maastik sillaga* ja *Maastik tütarlapsega ojal*. Need etüüdlid, ometi peenelt teostatud lõuendid on tihedalt looduselähedased ning stiililt peaaegu täiesti realistlikud, vaatamata kergele, peamiselt tonaalse koloriidigammaga saavutatud romantilisele loorile. Neist pole enam kauge vahemaa prantsuse Barbizoni kooli intiim-maastiku hingetatuseni, ehkki Kölerit nende loomisel nähtavasti on huvitanud kõige pealt formaalsed ülesanded — õhu- ja kaugusperspektiivi saavutamise tagasihoidliku, rohekas-pruuni üldtooni raamistikus. Kuna õhu- ja kaugusperspektiivi küsimused Peterburi akadeemias õige vähe puudutamist leidsid, — maastikumaali loeti seal üldse „madalaks“ maalikunsti haruks, tõelisele kunstnikule vaevalt kohaseks, — peaks olema selge, kui tarvilik ja kasulik oli Kölerile loomistöö silm-silma vastu loodusega.

Mis puutub „kostüümiklassi“, siis tõi see Kölerile suurt kasu juba üksnes sellega, et ta seal ära õppis seni võõra maalikunsti haru — akvarelli. Kuna ta aga seal ei töötanud üksi, vaid mitme kaaslasega, kellest igauks omas suuremal või väiksemal määral lahkuminevaid kunstipüüdeid ja -vaateid ning vastavalt erisuguse lähenemise loomingulistele ülesannetele, pidi „klass“ Kölerile andma palju muudki peale puhttehnilise oskuse. Nii palju kui võib otsustada autori poolt nähtud kolme akvarell-etüüdi järgi — *Itaallanna Capri kostüümis*, *Itaallanna Procida kostüümis* (mõlemad 1858) ja *Itaallanna mandoliiniga*, on kunstnik „kostüümiklassis“ taotelnud peamiselt värviprobleemidega seotud ülesandeid, katsetades elava, täiskõlalise koloriidi harmoonilisi võimalusi, mis kindlasti ei jäänud mõjuta ka tema teostele õlitehnikas. Võrreldes akadeemilise kooli nõuetega, esineb neis kergekäeliselt skitseeritud lehtedes uudse nähtena peaaegu modernselt mõjuv dekoratiivsus, mida aga osalt küll panna tuleb kunstliku valgustuse arvele, sest „kostüümiklassis“ töötati lambivalgel.

Kui eelvaadeldud akvarellid osutuvad ise-loomult harjutusteks, taotlevad kaugelt tõsisemaid ülesandeid kaks väikest akvarellportreed — *Itallanna* ja *Roomlanna* — koos eelmistega ainukesed selles maalitehnikas loodud teosed, mis autori teada Köleri Itaalias viibimisel sündinud arvukast toodangust tee leidnud Eestisse. Teostatud kõrgeltarenenud oskusega ning iseguse intiimselt-sooja süvenemisega pehmetes,

selgetes ja rahulistes toonides, köidavad mõlemad vaatlejat oma peene, pretensioonidevaba käsitluse ja hingestatud elulisusega, mis iseäranis imetlusväärset esile tõuseb otse klassiliselt-meisterlikus *Roomlannas*. Juba üksi selle teose järgi pole raske aru saada, mispärast Köler Peterburi tagasi pöördudes seal õige lühikese ajaga just portretistina võitis laiema lugupidamise.

Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.



3.

Rahata ja teenistuse Peterburis. — Kohtumised ja tüli prof. Markoviga. — Teenistuse leidmine. — Kutse tsaaritütre kunstiõpetajaks. — Kokkupuuted Aleksander II-ga. — Tellimused keiserliku sugukonna liikmetelt. — Teekond kodumaale. — Esimesi muljeid kodumaalt. — Tutvumine eesti rahva eluga. — Otsus tööd alata rahva heaks. — Eestilained teosed. — Maaling *Ärkamine nõidus-unist.* — Vürst Gortšakovi portree ja nimetamine professoriks.

PETERBURI tagasi jõudes ei olnud Köler kunstnikuna enam tundmatu suurus, Itaaliast saadetud teosed ning eriti nimetamine akadeemikuks olid andnud ta nimele vene pealinna kunstihuvilistes ringides juba teatava kõla. Edaspidine edu olenes nüüd esmajoones aineliste võimaluste leidmisest loovaks tööks, sest nüüdki — välismaa teekonna järel — polnud ta rahaline seisukord kuigi palju hiilgavam kui 16 aastat tagasi, mil ta maalrisellina saabus Peterburi õppevõimalusi otsima maalikunsti alal.

Uuendades tutvusi ning selgitades olukorda oma elujärje kindlustamise sihis, külastas Köler lühikese puhkuse järel esimeste hulgas oma endist õpetajat prof. Markovit. Kuigi nüüd Köler oli mees omaette, või pigemini ehk just sellepärast, ei lähendanud see visiit mõlemaid kunstnikke teineteisele, ehkki nagu ilmnes, ka Markov omakord oli huvitatud Kölerist. Ta võttis külastaja vastu ütlusega, et ootab teda juba ammu ja soovib kõnelda temaga ühe asja üle. Selgus, et Markovile oli tehtud ülesandeks kaunistada maalingute-sarjaga teemil *Kolmainus Jumal* Lunastaja kiriku kuppel Moskvas ning et ta selle laiaulatusliku töö teostamiseks omale abiliseks soovib Kölerit kui endist õpilast, kes tema loomislaadiga tuttav. Olles täiesti ilma rahata ning igasuguste kindlamate väljavaadeteta tulevikule, ei sõandanud Köler siiski ettepanekut kohe vastu võtta, kuna ta teadis hästi, et Markovil oli kombeks oma käealuseid eks-

pluateerida. Ta palus professorilt omale mõned päevad mõtlemisaega.

Päevadest kasvasid nädalad, omegi ei suutnud Köler ettepaneku asjus jõuda mingile otsusele. „Minule oli teada,“ jutustab ta selle kohta oma eluloos, „et Markov ise ei suuda võetud tellimust teostada kõrvalabita ja et ta, saades minult nõusoleku, mind mitte üksi ei muuda mustatööliseks, vaid veel alaliselt hakkab tööd takistama oma vahelesegamisega. Ei kahelnud ma niisamuti ka selles, et kui töö osutub õnnestunuks, siis kirjutatakse see Markovi nimele, vastasel korral saaks aga kõigile teatavaks, et selle olen teostanud nimelt mina. Ent ma pelgasin seda välja öelda oma endisele õpetajale ning lükkasin seletuse päevast päeva, kuni viimaks kohtasin Markovit tänaval ja ta tähendas mulle pahase häälega, et ammu ootab minu vastust. Kauemini vaikimisega asjast üle saada ei olnud mõeldav ja ma seletasin talle, et ei julge kasutada tema ettepanekut kartusest veel enam kõigutada oma nõrka tervist, kuna töötada tuleks rõeskes hoones, ning et ma võtaksin töö oma peale ainult sel juhul, kui ma selle lõpetamise järel saan võimaluse puhata ja mõni aeg hoiduda igasugustest tellimustest (s. t. kui töö saab küllaldaselt tasutud). Ei tea, kas Markov sai aru, mida tahtsin sellega öelda, kuid ta vihasus ja avaldas protesti, et nii kaua pidi ootama vastust. Lõpuks küsis ta minult:

— Mida kavatsete peale hakata?

— Ei tea, vastasin ma.

— Noh, siis mina tean, ütles Markov, — teie hakkate maalima professori astmele, seda aga teie ei saa...

Säärase saatesõnaga pöördusin ma koju, andudes kõige kurvematele mõtisklustele oma raske ainelise seisukorra kohta.²⁵

HALVAD päevad ei kestnud Köleril seekord õnneks kaua. Talle tuli uuesti abiks senine toetaja F. F. Lvov, kes endiselt tundis otsest huvi ta elukäigu vastu, ning muretses puudustkannatavale kunstnikule õpetajakoha Kunstide Edendamise Seltsi kooli kõrgemates naisklassides ja ühtlasi asetäitja õpetaja koha akadeemia kipsiklassis, kus ühe professori surma läbi oli mõneks ajaks, kuni uue nimetamiseni, avanenud vaba õppekoht. Kui mõlemad kohad olid tasuvuse poolest vähepakkuvad, viimane pealegi ajutise iseloomuga, siis kolmas, veel samal 1862. aastal saadud koht kindlustas ta aineliselt ning andis talle väljapaistva seltskondliku seisundi, — ta kutsuti joonistamise ja maalikunsti õpetajaks keiser Aleksander II tütrele Maria Aleksandrovnaele.

Vaevalt võis säärane austav valik langeda Kölerile ilma mõjuva eestkostjata õukonnas; kahjuks ei nimeta kunstnik ise oma heategijat ega pole ilmsiks tulnud selle kohta andmeid mujalt. Kõige tõenäolisemalt võis selleks olla K. T. v. Neff, keiserlik õuekunstnik, kes akadeemia professorina Kölerisse kui andelisesse kaasmaalasesse heatahtlikult suhtus juba viimase õppeajal akadeemias. Arvatavasti polnud küsimuse otsustamisel tähenduseta aga ka akadeemia presidendi suurvürstinna Maria Nikolajevna sõna, kellele Köleri isik ja võimed kokkupuudete järel Roomas ei võinud olla kaugeltki tundmatud. Igatahes ei tulnud eestkostjal või eestkostjatel oma teoviisi kahetseda. Oma ülesannetega sai Köler hästi toime ning jäi tsaaritütre kunstiõpetajaks ligi 12 aastaks, kuni selle abiellumiseni 1874. aastal Edinburgi printsiga, pärastise Sachsen-Koburg-Gotha hertsogiga. Õppetunnid leidsid aset vastavalt aasta-aegadele kas Talvepalees Peterburis või keiserlikus residentsis Peterhofis, vahel ka Livaadia suvilossis Krimmis. Aleksander II jälgis elava huviga oma ainsa tütre edusamme kunsti alal ja viibis sageli õppetundidel. Nii tuli Köleril Venemaa isevalitsejaga korduvalt kokku puutuda ja see erandlik seisukoht õukonnas ei

jätanud mõju avaldamast Köleri kunstnikukarjäärile. Ta sai varsti kunstiõpetajaks veel teisele suurvürstinnaele — Anastasia Mihhailovnaele — ning tõusis lühikese ajaga üheks lugupeetavamaks portreemaalijaks Peterburi kõrge-
mas seltskonnas, milleks aitasid kaasa esma-
jones tellimused keiserliku suguvõsa liikmetelt.

Esimesi sedalaadi teoseid oli suurvürst Mihhail Nikolajevitši põlvportree Suurtükiväe koolile. Sellele järgnesid sama suurvürsti rindportree temale enesele, siis suurvürsti poegade Nikolai ja Mihhail Mihhailovitši ja tütre Anastasia Mihhailovna portreed ning edasi keiser Aleksander II täisportree kunstideakadeemia nõukogu saali — kõik aastatel 1863—1864. Need olid hästifasutatavad tellimused — üksi viimastimainitud teose eest sai ta honorarina 1000 rubla — ning nüüd võis ta omale türida ja sisse seada saavutatud seltskondlikule seisukohale vastava korraliku, töötamiseks kohase kindla elukorterit, mis ühtlasi varsti kujunes üheks tähtsamaks eesti rahvuskultuurilise ja poliitilise liikumise keskuseks.

KODUIGATSUS oli Kölerit vaevanud juba Roomas. Seepärast oli loomulik, et ta, korraldanud Peterburis oma elujärje, esimesel võimalusel võttis ette teekonna sünnimaale. 1863. aasta suvel saabus ta Tallinna, et siin maalida eesti tüüpe. Sel eesmärgil hakkas ta külastama turgu kui paremat kohta, kus võis alati leida hulk maarahvast lähemast ja kaugemast ümbruskonnast. Ent juba esimesed kokkupuuted sünnirahvaga avaldasid kunstnikusse äärmiselt kurva ja masendava mulje, mida ta oma eluloos kirjeldab sügavalthaaravates lausetes:

„Sageli nägin ma Itaalias kerjustehulki räbalates, kuid ikkagi näisid nad inimestena ja, nõudes abi, eneseväarikuse tundega sirutasid kätt; siin aga keegi ei palunud armuandi, ehkki viletsus oli silmnähtav ja kauase väljendamatu häda pitses lasus nägudel. Korduvalt tulid mulle meelde tuntud kirjamehe Merkeli sõnad, öeldud lätlaste kohta, kuid täiesti sobivad ka minu suguvendadele: „Vaadake neile näkku. Moondunud, süngetest näojoontest irtitab teile julmalt vastu nälg, tuimus, igast hingejõust lage orjatunne...“²⁶ Mida lähemalt ma vaatlesin talurahva seisukorda, seda enam suurenes minu hinge vallanud sügav

kaastunne, sest tegelikkus ületas kõik, mida võis luua kõige metsikum fantaasia. Mitte ainus kord, väljudes linna taha, nutsin ma kui laps oma täielise jõuetuse äratundmise üle millegagi abiks olla õnnetule rahvale.“

See oli lõpule läheneva teoorjuse raskeim ajajärk, mil Köler kestva eemaloleku järel oma rahvaga otseselt kokku puutus, ning seda teravamalt ja valusamalt pidi mõjuma temasse kõik nähtav, kuna ta eelmised aastad oli veetnud märksa teissugusemas õhkkonnas ja ümbruses välismaal. See oli oma abituses meeletehete viidud talurahva süngeim surveaeg, järgnenud siin-seal puhkenud rahutuste verisele mahasurumisele. See oli aeg, mil hiljutine Anija meeste metsik peksmine Tallinnas, verepulm Mahttras ja karistusekspeditsioon Hiiumaal oli lõiganud rahva hinge sügava haava ning sulgenud ta suu, kuid äratanud veel jõulisemalt sisemise protesti mõisnikkude vägivald ja kirikhärrade ülekohtu vastu ning virgutanud hõõgele päev-päevalt tugevneva püüde vähegi inimlikuma sotsiaalse ja õigusliku olukorra järgi.

Sügava kaastunde ja hingeliigutusega jälgis andekuse ja visa edasipüüdmise läbi oma mahasurutud rahvast kõrgemale, õiguslikult täisväärsaks inimeseks ja vabaks kodanikuks tõusnud kunstnik suguvendade rasket elu-olu. Ta ei piirdunud Tallinna ja selle ümbrusega, vaid siirdus sealt edasi Hiiumaale, siis kodukohta Viljandimaale ja lõpuks Tartu. Loova töö kõrval püüdis ta igakülgsest tutvuda maal valitseva olukorraga ning selgitada võimalikke teid ja abinõusid rahva elutingimuste parandamiseks. Kõnelustest talupoegade, kes ei peljanud temale kui nende seast tõusnule otseselt ja midagi varjamata avaldada oma häda ja kannatusi, selgus talle täies ulatuses nende peaaegu talumatu majanduslik viletsus ning igasuguse kaitse puudumine mõisnikkude vägivald ja omavoli vastu. Ühtlasi veendus ta, et rahva meeoleu pole kaugelki nii rahulik, nagu see väliselt näis olevat sõjaväeliste karistussalkade valimatult karmide, mõisnikkude pealekäimisel tarvitatud rahunustegude järel.

Teisest küljest ei jätnud kokkupuuted mõisnikkudega, kellele ta igal sobival juhul katsus tõendada, et neil oleks viimne aeg loobuda oma ammuiganud ülekohtustest feo-

daalõigustest ning vastu tulla talupoegade õigustatud nõuetele, vähimatki kahtlust, et vabatahtlikult, ilma surveta, mingit vastutulekut nende poolt loota oleks asjatu. Nad olid niivõrt kindlad ja hoolimatud oma võimuse, et koguni kohalikud vene valitsusametnikud tundsid end nende poolt terroriseerituna ning ka mitmed vene ohvitserid, kellega kunstnikul oli juhus kõnelusse sattuda, väljendasid talle oma vastumeelsust mõisnikkude poolt neile peale surutud kohusele täita talupoegade rahustamise ja karistamise ülesandeid.

JÄRELDUS, millele tuli Köler kõige nähtu ja kuuldu põhjal, ei olnud väga palju erinev eesti talurahva omast. Kui viimane omale elutingimuste kergendamiseks lootis abi ja õigust ainult Vene keskvalitsuselt, õigemini tsaarilt eneselt, olles arvamusel, et balti mõisnikkude poolt valesti informeeritud tsaar nende rasket olukorda ja neile parunite poolt tehtavat ülekohtu ei tunne, ning naiivselt uskudes, et „saksad“ rahva seisukorra parandamiseks antavad käsud ja korraldused kinni peavad ja et nende elu-olu kindlasti suurelt muutuks paremuse poole, kui aga keegi tsaarile „täit õigust“ rahva ja mõisnikkude kohta teada annaks, tuli ka Köler veendumusele, et eesti talurahva õigusteta olukord on parandatav üksi Vene keskvalitsuse kaudu. Ent mitte kaalumata vastuhakkamiste ja vägivald surve, olgugi see vägivald välja kutsutud veel suuremast vägivaldast, vaid rahulikkude, seaduslikult lubatud abinõude teel, mille valik ja kasutamine jääks nende eesti rahvapoegade hoolde, kes oma hariduselt ja silmaringi avaruselt küllalt arenenud, et võtta juhtide kohuseid oma peale. Neid tuli leida, kasvatada ja koondada tööks rahva heaks, et saavutada viimasele paremat tulevikku. Ning sellest ülesandest ei tundnud Köler enesel õigust olevat kõrvale hoiduda.

Äärmiselt tähelepanuväärt on ses suhtes read, mis ta kirjutab küsimuse kohta oma autobiograafias:

„Juba oma elukutselt olin ma rahuliku progressi otsekoheks kummardajaks, mille juures üksi on võimalikud teaduste ja kunstide edusammud, ning igasuguse vägivald ja verevalamise vaenlane. Nii see kui teine näisid mulle möödapääsmatutena enam või vähem

lähedases tulevikus, kui jäävad maksma senised elukorraldused. Jõudes säärasele otsusele ei võinud ma kuidagi jääda oma kodumaa hädade ükskõikseks pealtvaatajaks ega arvamusel püsida, et kunstniku kutse vabastab mind inimese ja kodaniku kohustest. Ma hakkasin pingutatult mõtlema sellele, et tuua oma veeringut suguvendade teenistusse ja juhida neid teistele parematele elutingimustele. Ega's venelased, mõtlesin ma, pea oma peale võtma algatust asjas, mis puutub rahvasse, võõrasse neile nii keelelt, usult kui kommetelt! Seejuures rahulik tee näis mulle ainukeseks kasulikuks ja võimalikuks, lähenemistee Venemaale; ma ei tahtnud vägivaldale vastu seada vägivalda. Keegi ei võinud mind kahtlustada isiklikkudes kasupüüetes ja mul tõusis lootus, et mu arvamust võetakse kuulda ja mu nõuanded ei lähe asjatult kaduma.“

Nii sündis Köleri tõus eesti rahva juhiks ning eestkostjaks ja hooldajaks vene kõrgete võimude ees.

TEEKOND kodumaal, murrangulise tähtsusega Köleri järgneva elu ja tegevuse kohta, oli tulemusrikas ka kunstiloomingult. Tallinas portreeteris ta folkloristi A. H. Neusi ning maalilis, peamiselt akvarellis, rea eesti tüüpe — teoseid, mis valdavas enamikus näivad olevat kaduma läinud. Hiiumaal sündinud maalingutest on teatavaks saanud akvarellid *Hiiu naised kaevul*, *Mustlane Hiiumaalt* ja *Hiiu talumees kirvega* ning viimase suurem ja huvitavam variant õlis. Kaks viimatimainitud teost, mis kujutavad habemikku ja pikajuukse- list kaunite näojoontega meest kirvega õlal, on tähelepandavad eriti selle poolest, et neis näeme Köleri hilisemate suurte Kristuse- maalingute eeskujuna. Selle talumehe, tol ajal Kassari mõisa kutsari, hiljem Tamme talu omaniku Villem Tamme²⁷ isikut kujutavate maalingute järgi lõi Köler oma haruldaselt õnnestunud Kristuse-tüübi, mis esineb nii *al fresco* teostatud monumentaalmaalingul *Õnnistav Kristus* (1879) Tallinna Kaarli kiriku apsiidi-seinal, kui ka praegu Tallinna Kunsti- muuseumis asuval lõuendil *Tulge minu juurde* (1881) ning eesti seltside poolt tsaar Aleksander III-le kroonimise puhul annetatud pildil *Andke keisrile, mis keisri kohus, ja Jumalale, mis Jumala kohus* (1883).

Kõige väärtuslikumad teosed sünnivad siiski kodukohas Viljandimaal — peenelt teostatud meisterlikud akvarellid *Ketraja* ja *Kunstniku sünnipaik* (taluhütt, kus sündis Köler). Ei varem ega hiljem pole ükski Eestist pärit kunstnik, välja arvatud vahest Oskar Hoffmann, nii soojalt, eluliselt ja läbituntult käsitelnud eesti maaelu ainekku. Juba üksi nendest kahest maalingust aitaks, et kindlustada Kölerile auväärt kohta meie kunsti ajaloos. Sellel oma sünnikoha külastamisel portreeterib kunstnik ka oma vana- maid — mõlemad kinniste, mahalöödud silma- dega, ent mitte nende alandliku meele alla- kriipsutamiseks, nagu on ekslikult arvatud, vaid nende silmahäiguse tõttu. Lõpuks järgneb vaadeldud kodumaalisele teostesarjale veel Viru lauliku dr. Fr. R. Kreutzwaldi portree, lõpetatud 1864. aastal Peterburis. Selle lõuendi signatuuris esineb kunstniku nime kõrval esmakordselt lisanimi *Viliandi*, mis tema rahvuse tähendusena siitpeale märgib peaaegu kõiki tema tähtsamaid maalinguid.

Kodumaalt saadud muljed inspireerisid Kölerit ühtlasi ühe suurema teose loomisele, koos sellega mõjustades ka tema vaateid kunstile. Ta oli kunstnikuna seni vältinud igasuguseid enam-vähem tendentslikke üles- andeid, lugesid neid ebakohasteks tõelisele kunstiloomingule. Nüüd, äsjanähtu ja üleelatu mõju all, ei suutnud ta vabaneda painavast küsimusest: „Mispärast peab kunst teenima ainult taidurlikke ülesandeid, — mispärast mitte kasutada teda teatava idee kehastami- seks, kui edasiande kõige piltlikumat abinõu?“ Sel põhjendusel alustas ta 1864. aastal Peter- buris oma maalingut *Ärkamine nõidusunest*, mis ta enese sõnade järgi „pidi teenima ühest küljest maata vabastamise tagajärjel tekkinud eesti talupoegade raske seisukorra allegoorilise kujutisena, teisest küljest aga võis mõttele viia, et talurahva küsimus siin ikkagi veel on jäänud lahtiseks“.

MAALINGU teemiks valis kunstnik koha- liku koloriidiga legendi, mille sisu kokkuvõt- tes järgmine:

Baltimaade vallutamisel armub noor ordu- rüütel kaunisse eestlannasse, kuid kõik kat- sed teda enesele võita jäävad tagajärjetuks. Viimaks otsustab ta oma armastatu ristida,

ent vaevalt on pühitsetud vesi puudutanud ristitavat, kui see langeb hingetult maha. Kurvastatud rüütel matab surnuks arvatud neitsi oma lossikiriku hauakabelisse.

Aastasadade möödudes meenub ühele rüütli järeletulijaist see peaaegu ununenud lugu ja ta otsustab minna vaatama ammu tarvitatava hauakambrit. Murdnud lahti ukse, astub ta sinna oma vaimuliku ja truü koera saatel ning näeb kirstu, mille kaanel lamab luukere rüütli raudrüüs — tema kauge esiisa. Kirstus, selle kaane kergitamisel, avaneb silmadele noore, täiesti hoidunud, ent hõbehallide juustega naise keha, rinnal imekaunis särav kaelahe. Taibates, et see on talisman, mis säilitanud neitsi keha kõdunemise eest, sirutab noor rüütel oma käe ahnelt väärtusliku aarde järele. Vaevalt on ta seda puudutanud, kui kabelisse tunginud äkiline tormi-iil kustutab tule ja paiskab eemale junkru oma saatjatega. Kirstu valvanud luukere pudeneb põrmuks, neitsi aga ärkab ning pöördub vihast sätendavil silmil hirmunud hauaröövli poole.

„Mis tahad sa siit?“ hüüab ta värisevale junkrule. „Miks segad sa mu rahu? Kas ei jätku sellest, et ma, tänu sinu sugukonnale, aastasadad unes pidin mööda saatma? Kas pole küllalt sellest, et mina, kelle isa ja esiisad vabaduses sündinud, tänu ühe sinu ürgisa tujule, olen kirstu aheldatud? Tahad sa mu viimse ja parema, tahad sa mu talismani, minu Maa, mis mu hingefõmmet seob eluga, tahad sa ka mu kaunima aarde omale saada? Ei, roimar, — see aare on minu ja jääb mulle! Mine tagasi oma kotta, mille su esivanemad meilt vägivallega saanud, seal võid sa jääda isandaks ja käskijaks. Minu järele kätt ära siruta, muidu rändad sa minu asemele külma hauda ja varised põrmuks, nagu see sündis sinu esiisaga...“²⁸

Lõpetanud maalingu, mis kujutab legendi lõpposa — junkru haaramist talismani järgi, esitas Köler selle avalikkusele alguses akadeemilisel näitusel Peterburis, hiljem ülevenemaalisel kunstinäitusel Moskvas (1882), ent oodatud mõju jäi tulemata. Vene seltskond, vähe või peaaegu sugugi mitte tuttav talurahva raske olukorraga Baltimaadel ning selle ajaloolise tagapõhjaga, ei saanud teose sisulisest küljest, sellest, mida autor allegooriliselt väl-

jendada tahtis, sugugi aru. Kuidas võiski vene kunstipublik osata näha kirstus kujutatud hallpäises näitsikus eesti rahva muistse vabaduse sümbolit, röövitavas ehtes eestlaste õiguse sümbolit oma esiisade maa peale ning hauaröövlites — balti mõisnikkonda kehastavas junkrus, kirikhärrasid kujutavas vaimulikus ja oma rahva salgajaid, kadakaid ja saksikuid, iseloomustavas koeras — seda kolmikliiduks ühinenud valitsevat kihti, kes isegi eestlaste südamest püüdis välja juurida seal, vaatamata kõigele, kustumata hõõguvat õigusetunnet esivanematelt vägivallega võõrandatud maa peale. Seda võis mõista üksnes eestlane, tema ajalooline kaaskannataja lätlane ning mõlema ühine rõhuja — balti sakslane-mõisnik. Ja tõesti, kui Köler kõnealuse maalingu 1883. aastal uuesti välja pani, seekord kunstinäitusel Riias, äratas teos peaaegu sensatsioonilist tähelepanu sealsetes nii läti kui saksa ringides ning tekitas elava — sakslaste poolt mahategeva, lätlaste poolt õigelt mõistetava ja vääriliselt hindava — käsitlemise ajalehtedes.

Väljapanduna hiljem Viinis, läks *Ärkamine nõidusunest* salapäraselt kaduma, jättes Köleri sõpradele seni küll mitte tõestamist leidnud, aga ka mitte ümberlükatud arvamuse, nagu poleks teose kadumises balti mõisnikkude käed mitte täiesti puhtad. Eestis sai see maaling laialdaselt tuttavaks kunstniku enese korraldusel müügile lastud trükipiltide järgi, millel sisu selgitusena leidis ka legendi venekeelne kokkuvõte. Kui Peterburis ilmuv vabameelne saksa ajakiri *Gnom* 1883. aastal tõi legendi täielise teksti ühes reproduktsiooniga, kutsus selle avaldamine välja vihase artikli *Revalsche Zeitung*'is, mille kohta Hermann *Eesti Postimees* (nr. 39, 1883) omakord sõna võttes naiivselt tähendas — „meie ei tea mitte, mispärast saksa lehed niisuguse ilmsüüta pildi üle on vihastanud“.

VAADELDUD teos on teatavaks kõrvalekaldumiseks Köleri kunstiloomingu arenguteelt. See jäi ainukeseks omasarnaseks ja kunagi enam ei pöördunud ta samasuguse iseloomuga ülesannete juurde, võib-olla veendumusele jõudes, et kunstiteos poliitilise tegurina siiski ei anna soovitud tulemusi, pigemini aga küll sellepärast, et teised ülesanded ei andnud talle enam mahti oma kunsti rakendamiseks.

seks rahvuspoliitilisse teenistusse. Mitmesugused kodumaised asjad, mille juures peatume hiljem, valmistasid talle niigi juba palju muret ja ajakulu, kõige pealt pidi ta aga kindlustama oma raskelt kättevõidetud seisukohta Vene pealinna kunstiilmas, pidi jätkama nende loominguliste ülesannete täitmist, mida nõudis ümbrus, olukord ja ka ta enese otsesed kalduvused ning tõeline kunsticredo. Ta sai portretistina aasta-aastalt ikka enam hinnatavaks ning nähtavasti tundis ka ise, et see maalikunsti ala osutub ta loominguliste võimete kandvaimaks keskkohaks.

Kõige tähtsamaks teoseks portreemaali alal, mis tal tuli luua varsti peale eelvaadeldud erandliku iseloomuga maalingu valmimist, oli riigikantsler vürst A. M. Gortšakovi täisportree, teostatud selle väljapaistva riigimehe 50-aastase juubeli puhul kunstnikule kaunis rasketes tingimustes. Olles tööga koormatud, määras kantsler pika kõrvalepuiklemise järel

viimaks sõprade tungival pealekäimisel Kölerile seansi välisministeeriumi saalis, jäi aga kohe selle lõppemisel niivõrt rahule alustatud portreega, et oli nõus edaspidistel seansidel poseerima nii kaua kui kunstnik pidas tarviliseks. Kuid kantsler ei jätnud ennast sejuures siiski mitte otseselt kunstniku korraldusse, — ta jätkas maalimise ajal endiselt oma tööd, võttis vastu välisriikide saadikuid, kuulas ametnikkude ettekandeid ja õiendas muid ametiasju. Nähtavasti just sellepärast, et Köleril säärastel tingimustel tuli vürst Gortšakovi maalida elava, töötava inimesena, mitte liikumatult poseeriva ja igavust tundva modellina, kujunes portree väljapaistvalt karakterlikuks ja eluliseks. Kunstnik pani teose välja 1867. aasta akadeemilisel kunstinäitusel ning ta nimetati akadeemia nõukogu poolt selle maalingu eest sama aasta 10. oktoobril ajaloolise ja portreemaalikunsti professoriks.

4.

Teoseid portreemaali alal aastatest 1867—1871. — Sõit Krimmi ja loomisväsimum. — Teine Krimmi-sõit ja tsaar Aleksander II portreed. — Krimmi maastikud. — Muutus loomingulaadis ja selle põhjused. — Portreemaalingud aastatest 1873—1877. — Maaling *Truu valvur*. — Pariisi-teekond ja prantsuse mõjustused. — Monumentaalmaaling Tallinna Kaarli kirikule. — Maaling *Eeva granaatõunaga*. — Kaks Kristuse-maalingut. — Nimetamine akadeemia nõukogu liikmeks. — Tsaar Aleksander III portreed. — Uue kunstivoolu esiletõus.

AUSTAV tähelepanu, mille osaliseks sai meisterlik ja eluline vürst Gortšakovi portree, tõstab Köleri kõige hinnatavamate portretistide hulka Venemaal ning siit peale tuleb tal pingutatult töötada, et jõuda täita üksteisele kuhjuvaid tellimusi. Veel selle maalingu loomisaastal portreeteris ta teiste seas pr. M. Jurjevi, akadeemik J. K. Grooth'i, Keiserliku Maateaduse Seltsi asepresidendi P. P. Semjonovi, selle abikaasa ja lapsed ning senator Karamsini, järgmisel aastal oma õpilase suurvürstinna Maria Aleksandrovna, feldmarssal krahv Bergi (täisportree) ja uuesti tsaar Aleksander II (ka täisportree), edasi 1869. aastal suurvürst Konstantin Nikolajevitši, mereminister N. K. Krabbe, E. I. Lamanski (kaks korda), helilooja A. N. Sserovi (Tretjakovi galeriile Moskvast), prof. Joh. Reimersi ja pr. L. Russovi, 1870. aastal suurvürst Nikolai Konstantinovitši ning 1871. aastal kindral Skaloni, P. A. Pletnevi ja veel kord akadeemik J. K. Grooth'i. See kirju rida, mis moodustab aga vaid väikese osa märgitud aastatel loodud Köleri portreemaalingutest, tõendab selgesti, kui laialdane oli ta kunsti tarvitajaskond, — keiserliku sugukonna liikmed, kõrgemad võimukandjad ja sõjaväelased, teaduse-, kirjanduse- ja kunstiilma liikmed ning lõpuks Peterburi eestlased kunstniku lähemast isiklikust tutvuskonnast. Kõigile neile oli osalt moe-, osalt auasjaks jäädvustamine lõuendil Köleri poolt ning peamiselt selle tõttu kannabki Köleri looming neil aastatel

ühelkõlgset iseloomu, koosnedes õige väheste eranditega ainult portreedest. Alles Krimmi-sõiduga 1872. aastal, mis kordub järgmiselgi, avaneb talle võimalus loovaks tegevuseks ka teistel maalikunsti aladel — eeskätt maastikumaaalis.

Köleri esmakordne sõit Krimmi, mis teostus 1872. aasta sügisel koos senator N. P. Semjonoviga, et külastada mõlema ühist tuttavat publitsist N. J. Danilevskit, kandis huvireisu iseloomu ning oli kunstiloomingult viljatu. Seal veedetud aeg möödus mitmesugustes ekskursioonides ning puhkust vajav Köler nähtavasti ei tundnudki loomistahet, ehkki Krimmi kõrge, kaljune, merest lõhestatud lõunarannik ei võinud jätta köitmata ta kunstnikusilmi oma väljapaistvamaalilise loodusega. See aasta esineb Köleri loomingus üldse „tühja“ aastana, — näib, nagu oleks teda eelmiste aastate pingutuste tagajärjel jälle vallanud uus jõuetusjärk — vaimsest ja füüsilisest väsimusest tingitud kriis, nagu ta seda oli varemgi üle elanud, alul akadeemia lõpetamise järel, siis oma viimasel Rooma-aastal. Aastast 1872 on teatav ainult üks teos — vaba koopia prof. Bassini maalingust *Juudase suudlus*, valmistatud eeskujuks mosaiikpildile Iisaku katedraalis. Selge dokumendina kõneleb see lõuend Köleri loomisväsimumest, — ta on kuiv, hingetu, teostatud isesugustes vastumeelselt mõjuvates punakas-pruunides toonides, ainult osa-

liselt sõltuvates tunduvalt elulisemast ja kunstipärasemast originaalist.

Teiskordsel sõidul Krimmi — 1873. aasta sügisel — oli Köler küll täitsa loomisvõimeline, ent, koormatud mõnesuguste õukondlikude ülesannetega, ta ei saanud nähtavasti mahti loomistööks oma vabal algatusel. Muu seas lõpetas ta varem päevapildi järgi alustatud Aleksander II portree, milleks tsaar oma puhkelossis Livaadias Kölerile poseeris kokku neli seanssi. Seansside kestel jälgis vene isevalitseja peegli kaudu kunstniku iga pintslitõmmet ning jäi tööga niivõrt rahule, et tellis kohe Kölerilt uue, mõõtudelt suurema portree, kingituseks oma tütrele Maria Aleksandrovnale, jättes vastlõpetatud maalingu kunstnikule. Uue portreemaalingu lõpetas Köler Talvepalees Peterburis, kus Aleksander II talle selleks andis jälle mõned seansid. Seda portreed tuli kunstnikul mõnesuguste muudatustega kohe korrata Edinburgi hertsogi jaoks ning ka selle kolmanda teose viimistlemine sündis looduse järgi. Kui austavad Kölerile need tellimused ka olid, ometi näib, et need tema loomistahet ja kunstniku-iseloomu oma traditsioonidest sõltuva ametlikkusega ja ülesannete piiratusega ei suutnud rahuldada. Ning arvatavasti just sellepärast, et ennast kord jälle tunda loomistöös vabana, et jälle kord anduda inspiratsioonile, pöördub ta samal 1873. aastal tagasi Itaalia ainekujutajate juurde ja loob maalingu *Itaalia perekond*, mis ka kohe omandatakse keisri isiklikku kunstikogusse.

KRIMMI motiivid tõusevad Köleri toodangus esile alles 1874. aastal, kunstniku kolmandal teekonnal Musta mere äärde. Sest aastast on teada etüüd õlis *Päikese loojaminek Krimmi lõunarannikul*. Järgmine aasta annab juba kaks suuremat lõuendit — *Mätkä mõis Baidaari väravatega* ja *Krimmi maastik Äi-Jurii mõisaga*. Esimene manab vaatleja ette laia päikesepaistelise rannapanoraami poolmetsiku mõisapargiga keskel, tatarlanna figuuriga viinapuu all esiplaanil ning uduvinesse uppivate kaljuste mägedega tagaplaanil. Käsitus on detailirikas ja peaaegu fotograafiliselt peen, ent panoraami laiaulatuslikkus, hästileitud maastikumotiiv iseenesest ning eluliselt edasi antud õhu- ja kaugusperspektiiv ei

lase seda vahest liigselt protokollivat käsitlust segavalt mõjuda maalingu üldisele kunstilisele koguile.

Teine lõuend kujutab tunduvalt metsikumotiivi. Lainetava mere kaldalt tõusevad lagedad, üksteise üle kerkivad, nagu linnulennult fikseeritud kaljumäed õhtupäikese valgustusel. Kogu pildi esiplaani katab võimsa kaljusilueti vari, mille hämarusest vaevalt eraldub valgepäine kotkas kivirahnul ning randa uhtuva laine vahuline piirjoon; kaugemal aga, sünge pilvise õhtutaeva all, ühelt poolelt eredasti valgustatud, teiselt tumedate varjudega reljeefsel joonistatud järskude kallakutega kaljumäed, uuristatud sügavate lõhedega ning ümbritsetud kuristikudega. Teosele nime andnud mõis ise esineb vaevalt tähelepandava detailina, asudes nagu linnupesal kõrgel lamedal platool kaugemat mäeharja piirava kerge udupilve all. Võrreldes seda maalingut eelvaadelduga, tuleb märkida, et ta on palju ekspressiivsem maalilise käsitluse poolest, ühtlasi kontsentreeritum kompositsioonilt ning loodustundelt sügavam.

Järgmised kaks maastikku — *Mahajäetud vesiveski Krimmis* (1876) ja *Krimmi maastik tatarlannaga* (loomisaasta teadmata) on iseloomult intümsemad ja kujunduslikult sisult kitsapiirdelisemad. Ometi jätab *Mahajäetud vesiveski* vaatleja külmaks, võib-olla oma aja jooksul tuhmunud värvide tõttu. Soojalt ja eluliselt mõjub selle vastu *Maastik tatarlannaga*, milles kunstnik vahest paremini kui üheski teises maalingus oma Krimmi maastikude seerias on suutnud mõista looduse hingestatust ning sellele edasiandel kõige tihedamalt lähenenud. Kui aga võrrelda seda lõuendit maastikkudega Itaaliast ja kodumaalt, ei jää avaldumata tunduv vahe Köleri kunstilises looduskontseptsioonis mõlemal loomistajal. Nii selles kui teistes Krimmi maastikkudes näeme enam maneerit, enam püüdu looduseantud vorme ja värve ümber kehasutada teatava maitse ja stiili raamistikus, vastu pidiselt oma varemaste teoste lihtsamale ja otsekohesemale loodusekäsitlusele. Vahe on niivõrt tähelepandav, et nagu iseenesest tõuseb küsimus mõjudest, mis seda võisid põhjustada.

PÜÜDES leida vastust üleskerkinud küsimusele, tuleb kõige pealt arvesse võtta, et

Köler, tõustes väljapaistvale seisukohale keiserlikus õukonnas, ei võinud ennast oma loomingu enam nii vabalt väljendada nagu varemalt. Ta pidi suuremal või väiksemal määral, kuid möödapääsematult arvestama neid, kes olid tema kunsti tarvitajad ning kelle heatahtlikust suhtumisest olenes ta seltskondlik positsioon ja kunstnikukarjäär. Kui Köler ise välismaal, peamiselt Roomas viibides oli tunduvalt eemaldunud Nikolai I aegse akadeemia tardunud traditsioonidest ja kunstilistest vaadetest ning osalt intuiitiivselt, iseseisvatel otsingutel, osalt A. Feuerbachi mõju all märgatavalt vabanenud tõelist kunstiloomingut pidurdavast ametlikust, tsaari enese poolt ainuõigeaks tunnistatud akadeemilisest kunstikontseptsioonist, siis polnud seda sündinud õuringkonna ja vene kõrgema seltskonnaga. Nende kunstivaated ja maitse püsisid endisena või pigemini olid langenud koos akadeemia langusega, kus valitses isesugune, pseudo-klassitsismi ja romantilis-realistliku kooli tõekspidamiste segunemisest kujunenud eluvõõra „kõrge“ ja „suursuguse“ kunsti taotlus.

Säärase „mõistuslikult-kaalutud, melodramaatilise ja kaunistatud kunsti“ (Alex. Bénéis' sõnad) kõige enam hinnatud kandjaks osutus kõnealusel ajal Köleri kaasmaalane, professor, keiserlik õuekunstnik ja Eremitage'i maaligalerii direktor K. T. v. Neff — tugev ja mitmekülgne anne ning suurte tehniliste võimetega meister, kuid mitte küllalt peenetundeline selleks, et aru saada, kui palju võltsi ja tehtut sisaldas ta hiilgav kunstilooming. Töötades juba oma ühiskondliku ja seisusliku eraldatuse tõttu konservatiivses, tardunud vaadetega ja vähearenenud maitsega ümbruskonnas, ei jätkunud Köleril nähtavasti ei jõudu ega küllaldast teadlikkust oma kunstilise isikupärasuse alalhoiuks ja arendamiseks, ning juba aastat neli-viis peale Peterburi asumist näeme ta loomingu ehkki pikamisi, ometi järjekindlalt tugevnedes esile tõusvat nii Neffi otsesest kui ka üldist akadeemilise kunsti mõju. Küll ei kao Köleri toodangust looduselähedus ja elulisus, milleni ta jõudis Itaalias ning mis eriti tugevalt avalduvad tema eesti-ainelistes akvarellides (*Kunstniku sünnipaik, Ketrja*), ent need omadused ei esine enam nii otseselt, olles surutud teatava ilutseva maneerlikkuse raamis-

tikku, nagu seda selgesti näeme Krimmi maastikkudes. Ta kunst kujunes laveerimiseks realismi Scylla ja idealismi Charybdise vahel, mida ta ka ise tunnistab, tähendades oma autobiograafias, et „iga kunstniku esimeseks ülesandeks peab olema kõige suurema lihtsuse ja tõelisuse saavutamine, kaldumata utreerivalt ei äärmisse idealismi ega tooruseni ja moonutuseni küündivasse reaalsusse“.

Muutus Köleri kunstikontseptsioonis ei jätnud puudutamata ka tema teoseid portree-kunsti alal, ehkki see neis ei leidnud väljendust säärase järjekindlusega nagu maastikumaalis. Köleri portreemaalingud ei võinud saada iseloomult ühtlaseks juba nende nõuete tõttu, mis seadsid kunstnikule tellijad. Nii oli ta keiserliku sugukonna liikmeid ja vene kõrgemaid võimukandjaid portreeterides otseselt sõltuv ammusest traditsioonidest, mis olid maksivad ametlikkude ja esindusportreede kohta, ning oma vaba tahet ta nende juures kuigi suurel määral maksma panna ei saanud ega tohtinudki. Teisiti oli lugu kunstniku isiklikkude tuttavate ja ka mõne harituma ja laiema silmaringiga riigimehe portreeterimisel. Neid maalides võis ta teotseda vabamalt, ning nii mõneski seda laadi teoses on ta tõesti saavutanud väljapaistva kunstilise lihtsuse ja tõelisuse koos elulise karakterlikkusega; teiste seas oma suurteoses — vürst A. M. Gortšakovi portrees, vaatamata viimase „ametlikkusele“.

Ajal, mil sündisid eelvaadeldud Krimmi maastikud, tuli Köleril peaaegu endiselt palju töötada portreemaali alal. Ärvukast portreede sarjast mainigem tähtsamatena rahaminister N. C. Bunge, vürst P. A. Subovi, E. I. Lamanski, kindral V. B. Frederichs'i, krahvinna Kankrini, krahvinna Tolstoi, kujur A. v. Bocki, M. N. Semjonovi, keiser Aleksander II (Samara semstvole) ja kunstiakadeemia presidendi (alates a. 1876) suurvürst Vladimir Aleksandrovitši portreed, millest viimane, maalitud akadeemia nõukogu saali jaoks, sai kaasaegsete seas eriti austava tähelepanu osaliseks. See elusuurune põlvportree aastast 1877 osutub tüüpiliseks Köleri „ametlikkude“ portreemaalingute sarjas. Suurvürst seisab, toetudes vasema käega mingi kuju pjedestaalile, nagu kolmveerandpöördes vaatleja poole; teises, vabalt rippuvas

käes hoiab ta mütsi. Kompositsioon on täiesti igapäevne, — sellistena maaliti kõrgeid kunsti-harrastajaid juba ammu enne Köleri ja traditsiooniliselt ka hiljem. Kui eluline ja karakterlik on selle kõrval ülesannetelt kitsapiirdelisem N. C. Bunge portree (1873), milles kunstnik on esmajoones kujutanud isikut, mitte ametikandjat, ehkki ka see teos pole täiesti vaba ühelt ministriportreelt nõutavast rõhutatud suursugususest.

HOOLIMATA ümbruskonna mõjudest polnud Köler kunstnikuna siiski niivõrt piiratud ja iseloomuta, et muutuda enesega rahulolevaks, edasipüüdmatuks „suurilma“ kunstnikuks ning oma loominguks laskuda rutiini. Tõelisele kunstnikule omane „jumalik säde“ võis temas küll ajuti välismõjudel tuhmuda, ent mitte kustuda, ning tuhmuda selleks, et jõudu kogudes jälle uue säruga lõkkele lüüa. Kui ta Krimmi maastikkudes uut käsitusstiili otsides paiguti vahest liialt eemaldus selle lihtsuse ja tõelisuse taotlusest, mis ta oma erksa meelega õigustatult enesele ülesandeks seadis, siis leiab ta enese, olles rikkastunud uute kogemustega, varsti jälle, andes 1878. aastal maalingu *Truu valvur* — vürst Gortšakovi portreele võrdse hiilgeteose kompositsioonimaali alal. Kujunduslikult sisult on *Truu valvur* õieti enam maastik kui kompositsioonimaaling. Põlise kase all lamab väike tütarlaps (eespoolmainitud kindral Frederichs'i tütar), keda valvab suur bernhardi koer. Kuid mitte need personaazid ei moodusta teose peasisu, — domineerib päikeseküllane suvimaastik, mille edasiandel kunstnik otse suurepäraselt on suutnud siduda ja kokkukõlastada akadeemilise kooli protokollilist detailipeensust tol ajal oma ülemaailmset võidukäiku alustanud vabaõhumaali värskuse, elulisuse ja ehtsa loodustundega.

Truu valvuri pani Köler välja koos E. I. Lamanski ja suurvürst Vladimir Aleksandrovitši portreega 1878. aasta ülemaailmsel kunstinäitusel Pariisis ning külastas ka ise samal ajal Prantsusmaa pealinna. See oli Köleri kolmas osavõtt maailmanäitustest, sest 1867. aastal esines ta kahe portreega Pariisis ja 1872. aastal vürst Gortšakovi portreega Londonis. Pariisi külastamine ei jäänud mõjuta tema edaspidisele toodangule. Siit

peale hakkab tema teostes avalduma prantsuse, tol ajal moodsate akadeemiliste maalingate salongilise šiki taotlus, kõige enam vahest E. A. Carolus-Duran'i²⁹ mõjustusel. Peamiselt tõuseb see esile Köleri „ametlikkudes“ portreedes, tunduvalt ilmutudes aga ka mõnes kompositsioonimaalingus. Täiesti puutumata jäävad kõnealusest mõjust tema piiblainelised ja kirikumaalingud.

Esimeseks seda laadi teoseks peale kunstnikule akadeemiku astme toonud lõuendi *Kristus ristil* (1859) osutub monumentaalne seinamaaling *Õnnistav Kristus* Tallinna Kaarli kiriku altari kohal, teostatud *al fresco* tehnikas 1879. aasta kevadel ja suve algpoolel. Maaling, mille pidulik õnnistamine leidis aset 29. juulil, on mõõtmelt kõige suurem Köleri toodangus ning eriti kõrgeväärtuslik oma meisterliku tehnilise käsitluse, ekspressiivsuse ja peenemaitseliku koloriidi poolest. Mingit tasu kunstnik teose eest ei saanud — ta maalis selle kingitusena kogudusele. Samal aastal võtab Köler osa ülemaailmsest kunstinäitusest Viinis, välja pannes kompositsioonimaalingud *Kristus ristil* ja *Itaalia perekond* ning neli portreed.

Oma esimesel Pariisis viibimisel aastal 1858 oli Köler loonud etüüdi *Eeva granaatõunaga*. Ei ole teada, kas tal juba siis oli kavatus luua vastavat suuremat maalingut, iga tahes jäi see teostamata. Kuid nüüd, enam kui kakskümmend aastat hiljem, arvatavasti eelmainitud teiskordsel Pariisi külastamisel saadud uute, samalaadiliste muljete põhjal, tõuseb see ammu ununenud teem jälle päevakorra ning 1880. aastal annab Köler sel teemil juba suuremõõtmelise viimisteldud teose. *Eeva granaatõunaga*, tuntud ka nimetuste all *Eeva kiusatus* ja *Eeva enne patulangemist*, ei ole iseloomult piiblaineline teos, vaid tüüpiline prantsuse *nu* — pilt alasti naisekeha kujutisega, millele võiks leida üle tosina nii sama hästi sobivaid nimetusi. Säärast laadi maalingud olid Peterburi kõrgemas seltskonnas harrastatavaks saanud juba varemalt, tänu eeskätt K. T. v. Neffile, kes selle žaanri levitamiseks Venemaal palju kaasa aitas oma mitmesuguste *suplejannade* väljapaistva eduga, ning näib olevat väga tõenäoline, et ka Köleri Eeva sünniloos Neffi *nu*'del ei puudunud eeskujudena kaasamõjuv osa. Igatahes *Eeva gra-*

naatõunaga leidis hindamist, nii et Köler sellele hiljemini (täppis loomisaeg teadmata) lõi paarikteose *Eeva peale patulangemist*. See ei küüni aga omadustelt eelmise väärtuslikkuse seni.

KRISTUSE isiku juurde tuleb Köler tagasi 1881. aastal, luues Kristuse elusuurust täisfiguuri kujutava lõuendi tekstil *Tulge minu juurde kõik, kes teie olete koormatud ja vaevatud...* Nagu Tallinna Kaarli kiriku seinamaalingus, nii saavutab ta ka selles teoses haarava ekspressiivsuse ja elutunde. Iseäranis hästi on õnnestunud Kristuse näoilme, eeskätt silmad, mis sügav-hingestatud pilguga vaatlejale otsa vaatavad, ükskõik kust poolt pildile ka ei lähenetaks. Mõlemad Kristuse-pildid toovad Kölerile kirikumaalijana kõlava nime ning järgmistel aastatel tuleb tal neid maalida mitmele linna- ja maakirikule Venemaal³⁰, kuid mitte *fresco*-tehnikas ega säärases suuruses nagu Kaarli kiriku seinamaaling Tallinnas.

Kui need maalingud on iseloomult kahe eelmise teose vabad kordamised, osutub mitmeti erinevaks kunstniku 1883. aastal loodud *Ändke keisrile, mis keisri kohus, ja Jumalale, mis Jumala kohus* — teos, mille sama aasta 24. juunil eesti seltside saatkond annetas tsaar Aleksander III-le kroonimise puhul. Mitte sellepärast, et ses maalingus Kristuse kõrval esineb veel teine figuur, vaid et Köler selles pole suutnud saavutada küllaldaselt usutavust ja suggestiivsust teemi kunstilisel tõlgitsemisel. Teos näib olevat loodud täiesti ilma inspiratsioonita, ainult mõistuse ettekirjutusel. Ta on hingetu ja jätab vaatleja külmaks, vahest enamgi kui kunstniku kõige „ameflikumad“ portreemaalingud. Näib ole-

vat ilmselt selge, et Köleri truualamlikud tunded polnud küllaldaselt tugevad selle programmi teose hingestamiseks.

Õukonna otsesest teenistusest oli Köler vabanenud 1874. aastal, tema kauaaegse õpilase suurvürstinna Maria Aleksandrovna mehelemineku puhul. Siiski ta jäi endiselt kõrgelthinnatavaks kunstnikuks keiserlikus sugukonnas ning seniste teenete eest nimetati ta 1877. aastal *honoris causa* Peterburi kunstideakadeemia nõukogu ülemääraseks liikmeks. Suhtumine temasse ei muutunud ka Aleksander III troonileastumisel. Nagu ta oli korduvalt portreeterinud eelmist tsaari, viimati 1881. aastal tsaari kingituseks Pärsia šahhile, sai ta samasuguse austava ülesande osaliseks ka Venemaa uue isevalitseja ajal. Ta oli koguni kunstnikuks, kel esimesena tuli portreeterida Aleksander III-at peale troonileastumist. Pildi jaoks poseeris keiser oma Gatšina lossis, ning Köler lõpetas portree seal 3. aprillil 1882. aastal. See maaling, mille Aleksander III kinkis Kölerile ning mis peale kunstniku surma tema pärijate kaudu satus Tallinna Kunstimuuseumi, oli originaal-eeskujuks paljude teiste kunstnikkude poolt maalitud keisriportreedele, ning Köleril enesegi tuli seda eeskujuna kasutades luua neli suuremat portreed oma kõrgeast modelist, nimelt Peterburi linnavalitsusele samal aastal ning kunstideakadeemiale, ministrite nõukogule ja Helsingi senatile järgmisel. Kuid ometi — just sel ajal hakkab Köleri täht kiirelt ja peatumatult langema vene kunstilmas, olles sunnitud taganema jõuliselt tärgranud ja hoogsalt areneva uue kunstilise liikumise, nn. *ideelise realismi* ees, mis, kiiresti võites vene kõige laiemate seltskonnakihtide poolehoidu, kõrvaldab vana akadeemilise kooli meistrid kunstielu esirinnast.

Hunstraami valmistaja
(Adamsoni) palgaks, pildi tarwis,
mis Keiserliku Majestätide
Kroonimise mälestuseks tehtud,
Tõllemaa Põllumeeste. Seltsi poolt
Härra Saksi Käest 30 / Holm. Hümenid,
rubla vastu võtnud.

J. Koller

Peterburis 21 Juunil
1883.

5.

Akademismivastase liikumise algus. — Rändkunstnikkude ühing ja ideeline realism. — Akadeemia edutu võitlus uue kunstivooluga. — Köleri suhtumine ideelise realismi põhilausesse. — Väiteid puhta kunsti kaitseks. — Hinnang rändkunstnikkude ainekule ja kunstitehnikale. — Rahvuslik-omapärase kunsti eitamine. — Köleri kunstivaated ajaloo hinnangul. — Köleri tegevus akadeemia nõukogu liikmena. — Märgekiri akvarellmaali asjus. — Suhtumine akadeemia põhikirja muutmisse. — Köleri kunstipoliitilised vaated. — Riikliku toetuse tähtsus kunstide arengul. — Kuidas korraldada kunstiõpetust ja soodustada kunstiloomingut. — Soovitavaid muudatusi akadeemias. — Köleri ettepanekute teostumine.

LIIKUMINE rutiini tardunud akademismi borneeritud vaimu vastu algas juba 1863. aastal, mil 13 akadeemia õpilast-lõpetajat I. N. Kramskoi'ga (1837—1887) eesotsas keeldusid osa võtmast tavalisest lõppvõistlusest suurele kuldaurahale efekkirjutatud üldteemil ning akadeemiast demonstratiivselt välja astusid, kui nende palve, lubada igäihel vabalt valida võistlusteose teem, ei leidnud täitmist akadeemia nõukogu poolt. Väljaastunud noored kunstnikud, kelle sammu loeti võimude poolt niivõrt revolutsiooniliseks ja akadeemia autoriteeti kõigutavaks, et sellest keelati kirjutamine ajalehtedes, asutasid *Kunstnikkude artelli*, mis, fānu oma liikmete enamiku andekusele ja asja hinge Kramskoi energiale ja väljapaistvale intelligentsile, hoolimata igasugustest takistustest ja raskustest, ennast mõne aastaga suutis maksma panna ning, kaasa tõmmates rea andekaid jõude nii nooremate kui vanemate kunstnikkude hulgast, sai aluseks uuele, kaugelt suuremale kunstnikkude koondisele, n. n. *Rändnäituste Ühingu*le, hiljem tavaliselt nimetatud *Rändkunstnikkude Ühinguks*.

Rändkunstnikkude Ühing, mis asutati 1870. aastal tuntud maalijate G. G. Mjassojedovi (1835—1911) ja V. G. Perovi (1833—1882) algatusel, seadis omale kõige pealt ülesandeks kunsti vabastamise akademismi eluvõõrsusest, tema demokratiseerimise ja kättesaadavaks tegemise rahvale, sest seni

oli kunstinäituste korraldajaks ainult akadeemia ning nende asukohaks Peterburi. Ühingu kunstilisele *credo*'le sai aluseks publitsist N. G. Tšernõševski poolt juba 1855. aastal välja kuulutatud uus esteetika, mis nõudis kunstillt ühiskondlikkude huvide ennastsalgavat teenimist, kunstnikult aga kõrgete kodanikutunnete avaldamist. See uus kunstikontseptsioon, mille kirjanik N. A. Nekrassov tabavalt kokku võttis stroofis „võid luuletaja mitte olla, kuid kodanik pead olema“, seadis kunstiteose raskuspunktiks jutustava, õpetliku ning ühiskondlikke pahesid piitsutava sisu, tagaplaanile lükates puhtkunstilise teostamise — kunstitehnilised ning vormiväljenduslikud ülesanded ja väärtused. Sest üksnes „mõtlevat inimest vääriv sisu suudab kunsti vabastada etteheitest, nagu oleks ta tühine ajaviide“.

Neil põhilausetel sündinud ideeline realism võitis oma literatuurse, päevakajalise elulisusega ja ajavaimule vastava didaktilise iseloomuga sooja poolehoiu laiemates, eriti edumeelsetes ja rahvuslikult tunnetatud seltskonnakihtides. Kuna rändnäitused, külastades igal aastal enamikku suurematest Venemaa linnadest, osutasid kõige soodsamateks teguriteks kunstniku tutvustamisel ja tema toodangule tarvitajaskonna leidmisel, liitusid rändkunstnikkudega varsti kandvamad jõud ka nende loovate jõudude hulgast, keda esimestega peale enam-vähem otsese realistliku tendentsi kunstiloomingus ei ühendanud muud

midagi, ning nii kujunesid rändnäitused juba 70-te aastate lõpul vene kunstiloomingu parimate iga-aastaste saavutiste esindusnäitusteks, jättes akadeemilised näitused tagaplaanile.

Loomulikult asus akadeemia kohe alguses opositsiooni uue kunstivoolu vastu, püüdes kogu oma autoriteediga kaitsta akadeemilise kooli „suursugust“ stiili ja „kõrgeid“ ülesandeid. Ometi oli ta järk-järgult sunnitud nii mitmeski küsimuses järele andma, kõige pealt seni põlatud ning madalaks maalikunsti haruks loetud žaanrmaali üheväärseks tunnistama akadeemilises õppesüsteemis vääramatult esikohal seisnud ajaloolise maalikunstiga. Ta pidi viimaks revideerima kogu õppesüsteemi täies ulatuses ning 1893. aastal vastu võtma uue põhikirja, sellega lõplikult kapituleerides uue kunstivoolu ees, ning akadeemiasse tee avama ideelise realismi tüsedamatele jõududele eesotsas Ilja Jefimovitš Rjepin'iga (1844–1930). See ei sündinud muidugi pineva võitlusega ning Köler, saades 1877. aastal akadeemia nõukogu liikmeks, pidi selle ägedama järgu aktiivselt kaasa tegema, kuna ta otsemeelne ja kirglik võitlejaiseloom ei lubanud tal jääda sündmuste arengul rahulikuks pealtvaatajaks.

KÖLERI järelejäänud paberite hulgas on säilinud arvukas kogu venekeelseid ülestähendusid kõnealuse aja põnevamate kunstiküsimuste kohta, märkmeid ja kavandeid vastava sisuga märgukirjadele, aforisme kunstist ning mustandeid ajalehtedele määratud kirjutistele. Neis avaldub selgesti tema suhtumine ideelise realismi põhilausestesse, rändkunstnikkude tegevusse ja loominguusse ning akadeemia põhikirja muutmise ühenduses olnud küsimustesse, ühtlasi dokumenteerivad nad meile õige üksikasjaliselt Köleri kunstilisi vaateid ja tõekspidamusi.³¹

Mainitud käsikirjadest selgub, et Köler sai hästi aru nii mõnestki puudusest akadeemia õppesüsteemis ja riiklikus kunstipoliitikas. Ometi pooldas ta täiel määral akadeemia hegemooniat vene kunstielu arengus ning asus järsk-eitaval seisukohal ideelise realismi põhilause ja rändkunstnikkude loomingu vastu. Otse pöörasena tundus talle esmajoones uue kunstivoolu peatees, nagu väärriks eluõigust ainult säärane kunst, mis taotleb ühiskondlikke

ülesandeid, kuna iseseisev, igapäevsest elust kõrgemal seisev ning ainult puhtkunstilisi ja esteetilisi väärtusi kandev loomung olevat üksnes tühine lõbu ja ajaviide.

Rea väiteid toob Köler puhta kunsti kaitseks selle teesi vastu:

Kunsti ei või rakendada teoreetikute üksteisest lahkuminevate sihtide teenistusse, sest ta jääks pinnata; kunst ei luba ennast kütkestada, ta on piiramatu ega ole alistatav ei heale ega kurjale.

Maalikunstil on oma raam, s. t. ta on piiratud momendiga ega või olla ideede, ajaloo seletajaks. Maalikunstis on väärtuslik kuidas, mitte aga mis!

Kas lõbu?! Kui on lõbu, siis ka kõik maailmas on lõbu — ei midagi! Kunst laiemas mõttes on inimese kõrgemale tõstnud elajast, kuigi kunstnikkude arv inimeste seas on piiratud.

Teadus võis sündida ainult kunsti kaasabil, on ju kunst ka valitseda keele üle — kirjutada, trükkida. Kas oleks selles suurt mõtet, kui karu oleks targem kõigist inimestest, kuid ilma arenenud keele ja käteta?

Inimkond oma kunstiga toidab end, kaitseb end, naudib oma olemasolu ja kiidab oma Loojat.

Nii ei ole inimesel midagi tähtsat kunstist, — imelik, et see kõigile pole arusaadav! Või on kunst mõnel erialal tõusnud arusaamisele kättesaamatule kõrgusele?

Täiesti vastuvõtmatud olid Kölerile rändkunstnikkude poolt harrastatud külaelu viletsus ja muid sotsiaalseid väärnähtusi käsitlevad tendentslikud teemid, milles olid hüljatud akadeemilise kunsti peanõuded — ilu, luule ja kaunidus. Sääraste teemide harrastust luges ta kunsti profaneerimiseks ning asus seisukohal, et tõelisel kunstnikul üldse ei sobi laskuda ei realistliku žaanrmaalani ega looduse otsese, ümberkehastamata edasiandmiseni. Näeme seda ta järgmistest aforismidest:

Ka heas stiilis žaanr ei kannata kõrvuseadmist klassiliste maalingutega.

Looduse otsene, kuigi kõige parem edasiandmine ilma igasuguse luuleta ei ole veel kunstiteos.

Millise inetuseni võib viia isegi andelisi kunstnikke kauniduse eitamine, tõendavad N. Gay Kristuse-kujutised maalingutes „Peale kohut“ ja „Kristus ristil“.

Ning lõpuks vahest kõige selgemalt krõbedast märkusest I. E. Rjepini teoste kohta:

Oleks tõeliseks hädaks Venemaale, kui kõik hakkaksid maalima burlakke ja saporoožlaste-sarnaseid kaabakaid (slovotš)!

Ent mitte üksi ilustamata realism ainete käsitlel, ebaesteetilised ja toored tüübid ning luulelise kunstikauniduse puudumine ei tõuganud Köleri eemale kuulsast *Burlakkide* ja *Saporoožlaste* autorist ning paljudest teistest rändkunstnikkudest. Oli veel teine põhjus — nende silumatu, laiatõmbeline pintselitehnika ning paksude värvide kasutamine, vastandina akadeemilise kooli siledale, poolläbipaistvale laseerimistehnikale ja peenele, viimisteldud lõuendikatmisele värvidega. Ses suhtes oli Köleri seisukoht vääramatult kindel rändkunstnikkude enamiku „kirvetöö“ vastu:

Kirvetöö loomulikult paistab energilise- mana, kuid losse ei saa ehitada ainult kirvega ning Kristust ei või maalida lapidaarselt, niisama ka naisiludusi.

Kirvetöö, kuigi andekas, jääb siiski kirvetööks, ei saa aga mitte täiuslikkuseks.

Laseerimata on võimatu saavutada koloriidi täiuslikkust.

VÄGA huvitav on Köleri suhtumine rahvuslik-omapärase vene kunsti — vene maalikooli — taotluspüüdesse, mille rändkunstnikud seadsid üheks oma tähtsaimaks loominguks ülesandeks. Ses küsimuses asus ta täitsa eitaval seisukohal, lugedes rahvuslik-omapärase kunsti saavutamatuks ning selle püüdmist kahjulikuks ja mõttetuks eesmärgiks. Neis oma vaadetes on ta kõigutamatu kategooriline:

Nagu pole olnud maailmas rahvuslik-omapärase astronoomi, niisama vähe on mõeldav rahvuslik-omapärane kunstnik maalikunsti alal.

Kool kui kool ei ole siht ja abinõu, ning see kool on parem, mis kõige enam kergendab kõrgeima töö ja kõrgeima kauniduse saavutamist.

Kool maalikunstis on meie ajal puudus, on kunstniku individualiteedi alistamine igavale üksluisusele.

Äjalugu ei tunne rahvuslik-omapärase kunsti, mis oleks parem nüüdsest, aastatuhandete kestel välja töötatud kunstist.

Kaunite kunstide keel on üle maailmne.

Kokkuvõttes väidab Köler rändkunstnikkude edustatud uue kunstivoolu kohta:

Võib kannatada moodsat maalikunsti publiku jaoks, kuid mitte akadeemias, kes peab otsima igavest kaunidust ja seda õpetama. Akadeemia ülesanne on vaadata sellele, kuidas, mitte aga mis on kujutatud.

Köleri ja tema kaasmõtlejate protestid ja vastuväited ideelise realismi põhilause ja viimastele rajatud rändkunstnikkude loomingu iseloomu ja sihtide vastu ei suutnud, nagu tähendatud, takistada jõuliselt arenevat uut kunstilist liikumist, ega päästa akadeemiat selle liikumise otsesel mõjustusel ette võetud ulatusrikkadest muudatustest. Liiga laialdane ja üksmeelne oli poolehoid ja vaimustus, mille rändkunstnikud, viies kunsti akadeemilistelt kõrgustelt laiemate hulkade sekka, võitsid vene haritud ja rahvuslikult tunnetatud seltskonnas ning publitsistide ja arvustajate seas, kelle ülistavaile hinnanguile ei suutnud vastu seista ka konservatiivsed bürokraatlikud ametlikud ringkonnad.

Ometi, üle elades 80-tes aastates oma õitsengu, selguvad juba möödunud sajandi lõpukümnes rändkunstnikkude ideelise realismi kui kooli ja kunstivoolu puudused ning järgnenud ümberhinnang, püsima jäänud tänapäevani, tunnistab õigeks ja põhjendatuks enamiku Köleri eeltoodud kriitilistest märkmetest ja põhimõttelise iseloomuga vastuväidetest. Ideelisele realismile järgnenud, õigemini sest välja kasvanud kunstiline realism, mitte kandjaid leidis juba algusest peale *Rändkunstnikkude Ühingu*, heidab ebakunstilise ballastina kõrvale sotsiaalsed tendentsid, literatuursuse ja „ühiskonna teenimise“ ning seab esiplaanile jälle puhtkunstilise sisu ja tehnilised vürused, ehkki uuel, Köleri-aegse akadeemilise kooli ideaalidest tunduvalt lahku mineval kujul. Ning praegu, ligi poolesaja-aastase vahemaa järel näeme, et Köler oma

vastuväidetes eksis õieti ainult rahvuslik-omapärase vene maalikunsti sündimisvõimaluste eitamises, — rändkunstnikkude loomingu sai just aluseks, kandepinnaks, millel võrsus erilmeline vene maalikool.

VAADELDES Köleri otsesest tegevust kunstideakadeemia nõukogu liikmena, näeme, et ta, kuigi ülemäärane ja palgata liige, oma ülesandeid võttis väga tõsiselt, püüdes mitmeti kaasa mõjuda akadeemia kui kõrgema kunstikooli õppeolude parandamiseks ning ajanõuete kohaste muudatuste läbiviimiseks õppesüsteemis. Tema teeneks tuleb lugeda kõige pealt suurema tähelepanu pööramist akadeemias akvarellmaalile, mille tähtsuse ja tarvilikkuse kohta ta äratundmisele jõudis juba ammu varem — oma arenemisaastatel Itaalias 1859—1862. Kuigi Köler ajal, mil ta kuulus akadeemia nõukogu koosseisu, ise nähtavasti sugugi enam ei töötanud akvarellis, tõstis ta küsimuse päevakorra laiemate muudatuste tarvilikkuse üleskerkimisel akadeemia õppesüsteemis ning esitas akadeemia nõukogule 31. oktoobril 1891. aastal järgmise märgukirja akvarellmaali asjus:

„Akvarelltehnika, nõutav joonististe, arhitektooniliste plaanide ja maalikavandite koloreerimiseks, ning neil juhtudel asendamatu, on omandatav võrdlemisi kergesti. Kuid selleks, et teotsemine kunstilise akvarellmaaliga annaks niisamasuguseid tulemusi, nagu see nõutav maalikunstilt õlivärvidega, on tarvis anda vääriiline koht tõsisele akvarellmaalikunstile, mis nõuab tehniliselt enam meisterlikkust kui maalikunst õlivärvidega, juba üksi selle poolest, et töötamine õlivärvidega on soodusajakordseteks parandusteks, parandused aga akvarellteostes on väga rasked ja sageli täiesti võimatud.

Kuna meie ajal leidub väga vähe suurte õlimaalingute omandajaid kunstiharrastajaid, akvarell aga vastupidiselt, eriti Lääne-Euroopas, on saanud tähelepanud nõudmise osaliseks, siis näikse olevat väga ajakohane asutada akadeemias eriline akvarellklass päevase valgustusega ning ühtlustada akvarellmaal õigustes õlimaalikunstiga, nagu see kord juba aset leidis akvarellist Raulovi suhtes, keda austati akadeemia poolt suure kuldau-raha ja välismaa stipendiumiga.“

Missugune käik anti Köleri märgukirjale, ei ole seni selgunud, kuid et see ei jäänud hüüdjaks hääleks kõrves, näitab uus, poolteist aastat hiljem maksma pandud akadeemia põhikiri, millega akvarellmaalikunstile anti akadeemia õppesüsteemis Köleri poolt soovitatud täisõiguslik seisukoht.

Ekslik oleks aga eelõeldu põhjal näha Köleris akadeemia laiaulatusliku reorganiseerimise ja uue põhikirja tarviduse pooldajat. Pooldades küll mõnesuguste muudatuste läbiviimist akadeemia kui kõrgema kunstikooli ja kui kunstideministeeriumi ülesandeid täitva asutise organisatsioonis, suhtus ta väga skeptiliselt uuele põhikirjale pandud lootustesse ning esines akadeemia ägeda kaitsjana tol ajal seltskonnas väga levinud arvamus vastu, nagu oleks akadeemia senine põhikiri selles süüdi, et kaunid kunstid Venemaal ei seisa saavutistelt ja üldtasemelt nii kõrgel, nagu see oleks soovitatav ja vääriiline suurimale Euroopa suurriikidest. Ühes teises, eelmisega umbes ühest ajast pärit pikemas märgukirjas avaldab Köler kõnealuste küsimuste kohta üksikasjaliselt oma seisukohad. Neist on tähtsamad niivõrt huvitavad ja asja tuumasse tungivad, et nad pole tänapäevaks kaotanud oma väärtust ja akuutsust, ning pole liialdus väita, et tutvumine nendega võiks olla kasulik ka meie tänapäeva kunstielu korraldamisel ja riikliku kunstipoliitika sihtjoonte määramisel.

LÄHTUDES seisukohalt, et Venemaa-sarnases suurriigis ei ole õige usaldada noorte annete kasvatamist ainult omaette töötavate kunstnikkude-meistrite kätte, kes pealegi väga harva tunnevad tarvet õpilaste järgi, on Köler veendunud akadeemia kui kõrgema kunstikooli ja kunstielu suuna määraja asutise tarvilikkuses. Ometi — „kui hea ka oleks akadeemia põhikiri, kunagi pole olnud üksnes sellest sõltuv kunsti õitseng; ta on õitsnud vastupidiselt ka ilma igasuguse akadeemiata ning eriti neil ajajärgudel, mil avaldus kestev tarve kunstide järgi, nagu see oli Periklese, Leo X ja mõnel teisel ajastul, isegi meie (s. t. Köleri) ajal väikese Baieri riigi väikeses linnas Münchenis, alates kuningas Ludwigi valitsusajast“.

Nentides edasi, et „võrdlemisi õige tähtsusetu tarbe juures kunsti järgi meie (s. t. vene) seltskonnas ning monumentaalsete riiklikkude

ehitustööde puudumisel kunstid ei saa õit-seda“, väidab Köler järeldusena, et oleks vähe mõtet ülesannete laiendamise eesmärgil reorganiseerida akadeemiat, suurendamata selle juures tema ülalpidamiskulusid. „Kui riik ei suuda suurendada rahalisi võimalusi kunstide toetamiseks, siis on parem vähendada miinimumini kulusid akadeemia enese kui õppeasutise peale, et jääks üle raha kunsti enese toetamiseks. Loomulikult on selle juures tarvis alale jätta ajaloolise maalikunsti, arhitektuuri ja võib olla skulptuuri professuurid. Ning kuna praegu on küllalt joonistuskoole, siis peaks nähtavasti olema võimalik kõrgendada nõudmisi joonistamises sisseastumiseksamitel; seejuures tuleb tähelepanelikult otsida tõelise andekuse tunnuseid, teaduslikkudes ainetes aga olla vastutulelikum, kuna loodus kellelegi rikkalikult annetades ühte, sagedasti ära ütlev teises. Pealegi sünnivad anded mõnikord säära- rastes oludes, milles nad ei või saada ette valmistatud selleks, et sooritada täielikku gümnaasiumieksamit.“

Pöördudes edasi maalikunsti juurde, tähendab Köler, et „klassiline kool on tarvilik kirikliku ja ajaloolise maalikunsti põhialusena ning võib olla kasulik ka žaanrmaali alal; mis puutub aga maastikumaalisse, siis on see paremini õpitav looduse keskel kui akadeemia seinte vahel“. Kuid, silmas pidades üldist olukorda, „ei ole üksnes kasutu, vaid koguni kahjulik välja koolitada akadeemias igal aastal terve kogu inimesi, kel peale lõpetamist pole millekski kasutada oma akadeemias omandatud teadmusi“. Pealegi — „lõpetades akadeemia kursuse isegi suure kuldaurahaga, on väljaastuja ainult lootustandev kunstnik; tema esimesed katsetööd võivad ainult juhuslikult õnnestuda. Et kujuneks välja kogunud kunstnik, on tarvis omandada tema head teosed, ja see oleks kõige paremaks ergutuseks. Head teosed lähevad kunstnikkudele enestele palju maksma, päranduselt rikkaid ei leidu aga ühtegi meie väljapaistvate kunstnikkude seas“.

AKADEEMIA reorganiseerimismõtte üleskerkimisel tõsteti mõnelt poolt päevakorraile erilise hooldamisinstituudi (täiendusakadeemia) asutamine Roomas akadeemia stipendiaatidele. Sellesse kavatsusse oli Köleri suhtumine täiesti eitav. „Asjatud oleksid kulutused oma

palazzoga erilise hooldamisinstituudi peale Roomas. Sinna siirduvad kunstnikud on juba välja valitud, tunnustatud pidulikus korras talentideks; nad ei kannataks enam enese üle hooldajaid ja järelevalvet, neile on tarvilik vabadus pöörduda ükskõik kelle poole sealsest tuntuimatest kunstnikkudest. Parempoleks jällegi hooldamisinstituudiks ette nähtav summa välja anda kunstiteoste ostmiseks kas või ainuüksi vene stipendiaatidelt Roomas.“

Et reljeefsemalt näidata, kui vähe Vene riik välja annab raha kunsti peale, viitab Köler võrdluseks Prantsusmaale tema kunstideministeeriumiga, laiaulatuslikkude kunstiteostega ja monumentaalsete riiklikkude ehitustöödega, Saksamaale, kus riik ülal peab terve rea akadeemiaid ja kunstikoole, ja Itaaliale, kus üksi kuningas Vittore Emmanuele monumendi loomiseks kulutati 11 miljoni frangi ümber, ning tähendab siis kokkuvõttes: „Õeldu järgi peaks olema selge, et ei kunstnikud ega akadeemia põhikiri pole selles süüdi, et meil kunstitase ei tõuse; peapõhjuseks on see, et kunstnikkudel puudub stiimulus: nad ei või olla kindlad, et nende töö ei kao tühja ja et nad oma töö tagajärjel ei satu viletsusse.“

Oma märgukirja lõpul teeb Köler eelõeldu põhjal veel mõned järeldused ja ettepanekud:

„Nii siis, kui pole raha, ei ole mõtet pead murda akadeemia põhikirja põhjaliku ümbertegemise juures. Kui aga raha leidub küllaldaselt ka kunstiteoste ostmiseks, siis tuleks pisut laiendada akadeemia tegevust, s. t. peale töötamise klassides mitte üksi lubada maalikunsti õppimist professorite ateljeedes, vaid anda veel tuntud koloristidele ateljeed samaks eesmärgiks. Ateljeedes maalikunsti õppivatele õpilastele peaks andma ühesugused õigused võistlemiseks kuldaurahadele õpilastega, kes õpivad maalikunsti klassides. Peale selle tuleks õigluse seisukohalt välja minnes ametisse seada žürii tuntud kunstnikkudest või valida viimaste seast tegelikke akadeemikuid, kelle ülesannetesse kuuluks peale teiste kohuste medalite, eriti kuldaurahade määramine koos akadeemia professoritega.“

„Kui aga pole kunstnikke, kellele kõik võiksid osutada kui soovitavatele professoritele ajaloolise maalikunsti ja skulptuuri alal,

siis on see jällegi kõige vähem kunstnikkude eneste süü. Pole ju kuigi palju võimalust olnud neil aladel praktiseerida, s. t. pole leitud ostjaid maalingutele ja skulptuuridele, milles alasti keha etendaks esmatähtsusega osa. Kuid inimkeha tundmaõppimine ei ole üksnes kõige raskem, vaid ka kõige tarvilikum alus kunstiloomingus.“

Tutvudes Köleri vaadeldud märgukirjas toodud seisukohtade, põhjenduste ja ettepane-

kutega, tõuseb loomulikult küsimus, kui palju neid arvestati uue põhikirja koostamisel ja õppesüsteemi muutmisel. Nähtavasti väga palju, sest hooldamisinstituudi asutamise kavatsus heideti kõrvale, akadeemiasse sisse astumise nõudeid kõrgendati ning kunstiõpilastele loodi vabamad ja õiglasemad tingimused akadeemilises õppetöös. Nii ei olnud Köleri tegevus akadeemia nõukogu liikmena tähtsusetu ja viljatu.

6.

Köleri lähem sõprus- ja tutvuskond Peterburis. — Suhted K. T. v. Neffiga. — Köler ja M. Zichy. — Balti- ja vene-saksa kunstnikud ning teised sõbrad. — Köleri rahvuspoliitiline ja -kultuuriline tegevus. — Liivimaa talupoegade saatkonnad Peterburis. — Köler ja Aleksandri kooli asjad. — Peterburi patrioodid. — Köler ja C. R. Jakobson. — Kuntaugani mõisa lugu. — Pettumine ja tagasitõmbumine avalikust tegevusest. — Kunstilooming aastatel 1884—1886. — Loov töö Pariisis ja Viinis. — Viimsed eluaastad ja surm.

KÖLERI kunstivaadete ja loomingu eritlemisel oleks ekslik peatumatult mööduda tema lähemast sõprus- ja tutvuskonnast vene pealinnas, kuna kõnelemata sellest, kuivõrt huvitav on juba iseenesest tutvumine ringiga, millega tihedamas suhtlemises möödus kunstniku küpsem ja intensiivsem loomisjärk, peame silmas pidama, et see ring võis funduvalt mõjustada ka tema kunstiliste tõekspidamiste kristalliseerumist ja loominguilise tegevuse sisulaadi. Oli ju iga loov tegelane tol ajal, mil seltskondlik läbikäimine kandis teistsugust — tihedamat, perekondlik-südamlikumat ja püsivamat iseloomu, palju sõltuvat oma lähemast ümbruskonnast kui elutempolt kärsitul tänapäeval.

Sattumine keiserlikku teenistusse eemaldas Köleri juba tema kunstnikukarjääri alguses sellest omaette ning vähem soodsates oludes töötavast arvukast kunstnikkudehulgast, kelle kunsti tarvitajaks oli peamiselt vene keskmine haritlaskond. Edasipüüdja, nagu ta oli, ei tahtnudki Köler nähtavasti selle kunstnikkonnaga astuda lähemasse läbikäimisse. Kui ta juba Itaalias oli teadlikult kõrvale hoidunud oma ametivendadest-venelastest, kellega sõbrustamist ta omale ei lugenud kohaseks nende vähese hariduse tõttu, oli tal nüüd selleks veel vähem põhjusi, kuna keiserlikule õukonnale lähedastes vene kõrgemates seltskonnakihtides ning kunsti- ja teaduseilma eliidis leidis mitmest rahvusest euroopalise haridusega ja silmaringiga tegelasi, kellega

lähemate suhete loomine polnud Kölerile üksnes huvitav, vaid oma uue seltskondliku seisukoha kindlustamiseks ka tarvilik.

Oleme eespool korduvalt maininud prof. K. T. v. Neffi, kelle isik Köleri elukäigus ja loomingu suhtlemata ei etendanud vähese tähtsusega osa. Ometi saab vaevalt kõnelda sõprusest sõna otseses tähenduses mõlema vahel. Selleks ei pakkunud eeldusi juba enam kui kahekümneaastane vanusevahe. Neff toetas Kölerit kui andekat kaasmaalast, Köler aga austas Neffi kui meistrit, õpetajat ja toetajat. Hoopis lähemaks arenes Köleri tutvus teise keiserliku õuekunstniku akadeemik M. Zichy'ga³², kes oli huvitavamaid ja omapärasemaid isikuid Peterburi kunstnikkonnas möödunud sajandi lõpupoolel. Virtuosoosne joonistaja ja akvarellist, rahvuselt ungarlane, üldhariduse saanud Budapesti ülikoolis, kunstilise Viini akadeemias prof. Ferd. Waldmülleri juures ning 1847. aastal Peterburi kutsutud kunstiõpetajaks suurvärvistina Katarina Mihhailovnale, vabanes ta juba paari aasta pärast õukonna teenistusest ning oli sunnitud järgnenud kaheksa aasta kestel igapäevset elatist teenima retušööriina ühe Peterburi päevapiltniku juures, olles täiesti unustatud oma endistest kõrgetest toetajatest, kuni viimaks 1858. aastal Venemaal külastanud prantsuse kirjanik Théophile Gautier ülistava hinnanguga oma raamatus *Voyage en Russie* ta unustusest välja tõstis kuulsamate nimede hulka mitte ükski Venemaal, vaid ka Lääne-Euroopas. Ta

külvati üle tellimustega, ning 1859. aastal nimetas Aleksander II ta keiserlikuks õuekunstnikuks, mis kohale Zichy jäi surmani, välja arvatud aastad 1874–1880, veedetud poliitilistel põhjustel eemal Venemaast — Prantsusmaal ja Ungaris.

MATERJALI puudulikkus ei võimalda praegu kindlaks teha aluseid, millele rajatuna tutvus Köleri ja Zichy vahel arenes kõige soojemaks ja tihedamaks, Köleri surmani püsinud sõpruseks, ent arvatavasti polnud selles tähtsusetä mõlema iseloomult sarnane erandlik seisukord Peterburis. Nad olid mõlemad juba oma rahvuse, päritolu ja elukäiguga kuidagi erakud neid ümbritsevas hiilgavas, kuid hingeliselt ja kasvatuselt täitsa võõras seltskonnas. Edasi peame loomulikult arvestama ühiseid professionaalseid huvisid ning selle kõrval ka sugulaslikke kunstipüüdeid, sest Köleri ja Zichy loomingulistes avaldustes näeme õige tihedaid kokkupuuteid, mis annavad küllalt põhjust üles tõsta kui mitte just vastastikuse mõjustuse probleemi, siis igatahes Zichy mõju küsimust Köleri toodangusse. Lõpuks võib vaevalt kahelda selles, et Zichy oma kõrgema hariduse ja laiema silmaringi tõttu osutus Kölerile nõuandjaks akadeemilistes küsimustes, millele otsesest tõendust pakub Zichy õpetaja prof. Waldmülleri kunstipoliitiliste vaadete esiletoomine ning Zichy isikule viitamine Köleri poolt ühes akadeemia nõukogule adresseeritud märgukirjas.

Teistest kunstnikkudest kuulusid Köleri sõprusringi peamiselt balti või vene sakslased. Ühte neist, A. v. Bock'i, 1864. aastast alates akadeemia skulptuuriprofessorit, oleme juba maininud eespool kui Köleri kaasõpilast akadeemias ja lähemat seltsimeest Itaalias. Edasi nimetagem Joh. Schroeder'it, mõlemaga ühel ajal Peterburi akadeemias õppinud kujurit³³, kes 1877. aastal, juba akadeemikuna, valmistas Köleri portreebüsti, ning lõpuks prof. Joh. Reimers'it, varakult surnud maalikunstnikku, medaljööri ja kujurit³⁴, kelle portree, maalitud 1869. aastal Köleri poolt, kuulub praegu Tallinna Kunstimuseumi kogude hulka. Heas vahekorras seisis Köler ka oma akadeemiakaaslaste, Tallinnast pärit maalikunstnikkude prof. Karl Gottlieb ja Joh. Gottfried Wenig'iga³⁵, kes

omakord kuulusid Bocki, Schroederi ja Reimersi sõprade hulka. Kui loendatud kunstnikkude kõrval mainida veel keeleteadlast akadeemik J. K. Groot'h'i, Vene Keiserliku Geograafiaseltsi abipresidenti P. P. Semjonovit, senator N. P. Semjonovit, kirjanikku G. P. Danilevskit ja filosoofi N. N. Strahhovit, siis näib sellega olevat märgitud sõprussuhtelisem ring Köleri laialdasel tutvuskonnas — ring, mille tundmine meile ka Köleri vaimset isikut paremini mõista laseb.

Aga eestlased, kas polnud Köleril sõpru ka nende seas? — Kahtlemata oli. Ent raske on neid asetada ühisesse gruppi eelmistega. Sidusid ju Kölerit eesti tegelastega hoopis teissugused huvid — kauged tema kunstilisest tegevusest. Need olid huvid, mis millegagi ei soodustanud tema kunstiloomingut, vaid — nii kummaline kui see ka ei näi — sellesse just vastupidiselt avaldasid tunduvalt halvavat mõju. Sellepärast, enne kui kõnelda Köleri sõpradest-eestlastest, peame heitma pilgu tema rahvuspoliitilisse ja rahvuskultuurilisse tegevusse, mis näib olevat kaugelt laiaulatuslikum ja mõjukam, kui seda tavaliselt arvatakse, ning mis oma mitmekülgsuse tõttu kindlasti väärib eriuurimist.

ALATES aastast 1863, mil Köler peale tagasipöördumist Itaaliast pikema eemaloleku järel ette võttis ringreisu kodumaal, jaguneb tema elutegevus kaheks erinevaks haruks. Kui seni tema eluülesandeks oli ainuüksi kunstilooming, siis tõuseb nüüd selle kõrvale pea-aegu üheväärsena uus ülesanne — kodurahva teenimine, oma mahasurutud õigusteta sünnirahva aitamise võitluses parema ja inimväärsema tuleviku eest. Veel samal 1863. aasta suvel tutvub Köler mitme tähtsama kohaliku eesti tegelasega, kes teda pühendavad pea kõigisse tol ajal algatusel või kavatsusel olnud üritustesse, mis olid sihitud eesti talurahva majandusliku, poliitilise ja haridusliku olukorra parandamisele. Dr. Fr. R. Kreuzwald ja J. Hurt tutvustavad teda Aleksandri kooli asutamise mõttega ning Viljandis kuuleb ta Holstre valla koolmeistrilt J. Adamsonilt talupoegade otsusest läkitada saatkonda Peterburi palvekirja andmiseks keiserile maaga seotud küsimuste lahendamiseks. Kuigi Köler sai hästi aru raskustest, millega

olid seotud mõlemad algatused, võttis ta need ometi omaks ning rakendas ennast kaastööle nende edukaks läbiviimiseks, muu seas kohe ümber redigeerides viimaks mainitud palvekirja projekti, mis lihtsameelsete talupoegade poolt oli koostatud, Köleri sõnade järgi, „võimatutes väljendustes“.

Järgmise aasta suvel uuesti kodumaal käies süveneb Köler veel enam mõlemasse rahvuslikku ettevõttesse, nende üle nõu pidades kohalikkude juhtivate tegelastega Tartus ja Viljandis, ning on selle järel Peterburis otseselt abiks vastuvõtu nõutamisel keisrilt talupoegade saatkonnale, mis saabus vene pealinna 25. sept. samal 1864. aastal, kaasas truualamlik palvekirja 24-lt Pärnu-, Viljandi- ja Tartumaa vallalt. Keisri äraoleku tõttu leidis audients aset ligi poolteist kuud hiljem, nimelt 9. novembril Tsarskoje Seloos. Kui teised saatkonna liikmed, arvult 16, peale korduvate seletuste andmist siseministeeriumis, kuhu palvekirja tsaari korraldusel ära anti, koju võisid pöörduda, areteeriti saatkonna tõlk ja juhtiv tegelane Holstre vallakirjutaja Adam Peterson ning peeti Riias ja Viljandis 11 kuud vangis, enne kui saatkonnale kaasa aidanud isikutel, kellest Köleri kõrval tähtsamatena mainida tuleb keisri ihuarste dr. Ph. J. Karelli ja dr. G. Hirschi, korda läks nõutada senatilt tema vabastamist.

Kuna saatkonna esitatud palvekirjal polnud sisult mingisuguseid tagajärgi, tõsis varsti mõtte uut saatkonda läkitada Peterburi, mis ka teostus 30. novembril 1865. aastal. Sel päeval esitas talupoegade teine saatkond, mille tõlgiks ja juhiks oli Adam Petersoni vend Peeter Peterson, Tartu ülikooli üliõpilane ja oma venna järglane Holstre vallakirjutaja kohal, keisri nimele uue truualamliku palvekirja. Nagu eelmiselgi korral, langes ka seekord Kölerile ettevalmistustööde tegemise pearaskus saatkonna tuleku ja vastuvõtu korraldamisega seotud küsimustes, kuid nüüd ei möödunud see halbade tulemusteta ta enese isiku suhtes. Liivimaa võimude algatusel pandi toime ööl vastu 19. oktoobrit, seega enam kui kuu aega enne saatkonna tulekut, läbiotsimine politsei poolt Köleri korteris, mille eesmärgiks oli nähtavasti teda diskrediteerida õukonna ees ning ühtlasi saatkonna vastuvõtu asja nurja

ajada. Läbiotsimine ei andnud mingisuguseid tagajärgi, tõendas aga Kölerile küllalt selgesti, kui kardetav oli tema karjäärile suhtlemine oma suguvendadega ja nende algatuste toetamine. Hoolimata sellest ei keelanud ta oma abi siiski kolmandale eesti delegatsioonile, mis eelmistega sarnastel põhjustel saabus Peterburi kaks ja pool aastat hiljem — 15. veebruaril 1868. aastal.

Kui Köler talupoegade saatkondade läkitamist toetas kui paratamatust põhjusel, et „eestlastel ei olnud teisi abinõusid midagi Vene valitsusele teatavaks teha“, nagu ta ise tähendab oma autobiograafias, siis teissuguselt, enam soojemalt suhtus ta Aleksandri kooli asutamisasjasse, nähes selles eesti rahvustunnet, rahvuslikku iseteadvust ja omaalgatust kasvatavat tegurit. „Tema (s. t. kooli) asutamise mõte on rahva enese poolt välja läinud ja sellepärast peame temale täiesti au osaks saada laskma, et see rahvale äratuseks oleks tulevikus midagi uut ette võtta, ainult selle läbi kasvab rahva usaldus iseene vastu,“ — nii väljendab Köler oma seisukohta kooli asjus ühes kirjas J. Hurdale 1864. aasta alul. See pärast tegi Köler kõik mis võimalik, et Aleksandri kooli mõtet tõsiasjaks muuta, kasutades selleks oma tutvusi vene kõrgemate võimukandjate seas, ning kui 14. augustil 1869. aastal Aleksander II viimaks andis loa kooli kapitali asutamiseks toime panna üleriiklikku rahakorjandust, siis tuleb seda kõige suuremal määral lugeda Köleri innustatud tegevuse tulemuseks.

KUNA üheks suuremaks takistuseks eesti rahva haridusliku ja tulundusliku taseme ning koos sellega ka poliitilise olukorra tõstmisel oli patriootiliselt tunnetatud haritud jõudude vähesus, seadis Köler omale algusest peale üheks kõige tähtsamaks ülesandeks säärase jõudude leidmise, kasvatamise ja töölepaneku. Sel eesmärgil kujundas ta Peterburis sealsetest eesti haritlastest kitsama patriootilise ringi, kuhu ta enese kõrval kuulusid riigiametnikud N. F. Russov³⁶ ja Jurjev ning maalikunstnik R. Berendhoff³⁷. Ring sai nagu eesti asjade peastaabiks vene pealinnas. Köleri juhtimisel toimetas ta mitmesuguseid kodumaise asju ning algatas neid sageli ise, muu seas eestikeelsete õpperaamatute väljaandmise,

mis alalt aga suurem kavatsus — eesti rahva ajalugu — jäi teostamata autori mitteleidmise tõttu, kes raamatu koostamise oleks võtnud oma peale.³⁸ Ühtlasi püüdis ring eestlaste kasuks tööle rakendada ka Peterburis asuvaid vabameelseid balti sakslasi, mis vähemalt kultuurilise koostöö alal andis märkimisväärseid tulemusi. Otseselt mainitud ringi mitte kuulus, ent selle tegevusele soojalt kaasa tundes, seisis Köleri truu sõbra ja austajana asjale lähedal veel maalikunstnik C. L. Maibach — täiesti kunsti pühendunud ning kogu oma eluaja avalikust tegevusest eemal seisnud tagasihoidlik inimene, mitmeti tänuvärglane Kölerile oma kunstipüüete edus.

Noorematest jõududest leidis Köler oma ideede ja kavatsuste elluviimisel tugevad ja andelised kaastöölised M. Weskes ja C. R. Jakobsonis, kellest viimane, noores eas saksastunud, just Köleri otsesel mõjul ja kasvatusel ümber kujunes tuliseks rahvuslaseks ja rahvuslike ürituste väljapaistvaimaks eestvõitlejaks.³⁹ Jakobson jäi eluajaks Kölerile kõige lähemaks kaasvõitlejaks ning mõlemad kõitsid tihedad sõprussidemed, hoolimata sellest, et Jakobson oli aastatelt palju noorem. Köler toetas korduvalt Jakobsoni rahaliselt tema kooliraamatute kirjastamisel, nõutas talle kaks korda loa ajalehe *Sakala* väljaandmiseks — esmakordselt 1878. aastal ja peale lehe seismapanekut uuesti 1880. aastal — ning oli temale alaliseks nõuandjaks, juhatajaks ja sageli ka hoiatajaks ja manitsejaks, kui temperamendikas ja kärsitu Jakobson oma rahvuspoliitilises tegevuses kippus kalduma liigsetesse, asjale kahjulikuks muutuda võivate teravustesse.⁴⁰

On huvitav märkida, et kõigist tuntuimatest eesti ärkamisaja tegelastest oli Jakobson nähtavasti kõige enam huvitatud Köleri kunstilisest tegevusest, milleks pakub tõendus tõiast, et ta Kölerile soovitas juba 1873. aastal korraldada Tallinnas oma teoste erinäitust ühel ajal kohaliku põllutöönäitusega. Kui arvesse võtta, et Kölerit tol ajal kunstnikuna kodumaal tunti äärmiselt vähe, — ta nimi oli seni vaid mõned üksikud korrad esinenud eesti ajalehtedes ning peamiselt ühenduses Aleksandri kooli asjaga, — siis omab see fakt erilist tähendust: Jakobson tahtis Kölerit ka kunstnikuna oma rahvale tuttavaks teha. Kahjuks ei tulnud sel-

lest tänuvärgt algatusest midagi välja ning loova kunstnikuna sai Köleri suurus kodumaal mõnel määral mõistetavaks alles monumentaalse freskopildi loomisega Tallinna Kaarli kirikule 1879. aastal.

Kui seni Köleri isikusse kõigi eesti avalikkude tegelaste poolt suhtuti üldise lugupidamisega kui erapooletusse, igapäevsetest väiklustest ja isiklikkusest kõrgemal seisvasse autoriteedisse, ning tema soove ja nõuandeid peaaegu eranditult arvestati, saab ta 80-te aastate alul ses suhtes mitmete peffumuste osaliseks. Tõuke selleks andis Kuntaugani mõisa omandamisluгу Krimmis, mis tõi kaasa Kölerile isiklikult suuri raskusi, ühtlasi lahkkelisid tekitades ka Aleksandri kooli peakomitees ning rikkudes vahekorrad seni enam-vähem kokkukõlas töötanud eesti rahvuslike tegelaste vahel.

KUNTAUGANI mõisa omandamise algatajais olid 30 Krimmi eestlast, kes 1882. aasta kevadel Köleri juurde saatsid oma esindajad palvega, et ta neile aitaks osta 6500 tiinu suuruse maa-ala Krimmis, mis oli saada väga headel tingimustel, kuid milleks neil enestel küllaldaselt ei jätkunud ainelist jõudu. Kuna kõnealused eestlased mitmesuguste hädade sunnil paarkümmend aastat enne seda olid kodumaalt lahkunud, tõusis Köleril koos tahetega neid aidata ühtlasi mõte, et selle maa-ala omandamisega saaks võimalus loodud ka teistele eestlastele, eriti külakoolmeistritele, kellel oma vaadete ja rahvusliku tegevuse tõttu elu kodumaal oli muutunud võimatuks, kindlat peljupaika asutada, kus nad oleksid kaitstud balti mõisnikkude tagakiusamise eest. Sõitnud kohale ning tutvunud pakutava maaga, omandaski Köler selle koos tähendatud Krimmi eestlaste grupiga, misjuures tasuti ainult osa ostusummast, kuna puudujääk pidi ühistel alustel makstama aja jooksul.

Oma maa-osa, kogusuuruselt 1300 tiinu, otsustas Köler kasutada anda uutele, Eestist tulevatele asunikudele-pagulastele, selle lõp-likuks väljaostuks vajalist rahasummat lootis ta aga kindlasti saada laenuuna Aleksandri kooli kapitalist, milleks tal alguses oli väga häid väljavaateid mõnesuguste lubaduste näol. Tegelikult läks kõik teisiti. Kõige pealt otsustati laenuandmine kooli peakomitee esimehe

dr. J. Hurda vastuseisu tõttu eitavalt. Teiseks, maa kaasomanikud hakkasid takistusi tegema uutele, Eestist tulnud asunikudele, lootuses, et Köler oma maa-osa välja ostes selle neile, kaasomanikkudele, jätab või vähemalt õige soodsatel tingimustel kasutada annab. Ning lõpuks ei tahtnud kaasomanikud täita ka oma isiklikke kohustisi maa väljaostu suhtes, osalt sellepärast, et nad Kölerit lugesid väga rikkaks, kes üksigi hästi kõik maksukohused kanda võiks, osalt aga sellepärast, et kolm aastat järgemööda kordunud viljaikaldus, loomataud ja üldine viljahinna langus nad ise seadis aineliselt raskesse seisundisse. Nii ruineeris Kuntaugani mõisa ost Köleri mõne aastaga pea täielikult, röövides kõik ta vaevaga kogutud varanduse.

Kui juba kirjeldatud lugu oli Kölerile iseenesest väga raskeks löögiks, raskeks eriti selle tõttu, et tal just oma suguvendade pärast, kelle heaks ta seni kakskümmend aastat ennastsalgavalt oli töötanud, kannatada tuli, siis lisas täidetud karikale uusi valupiisku juurde Aleksandri kooli kapitali ümber peakomitee ja abikomiteede vahel tõusnud tülid kooli tüübi ja ülesannete kohta ning see väikluste, vaenu ja vastuolude virr-varr, mis arvult niigi väikese eesti rahvustegelaste kogu mõne aastaga oli lõhestanud koostööks sobimatuks mitmeks leeriks. Pealegi selgitas talle Kuntaugani mõisa lugu koos Aleksandri kooli asjadega, et tal kodumaal teotsevate eesti tegelaste seas polnud õieti ühtki tõesti kindlat ja truud sõpra peale C. R. Jakobsoni, kui mitte lugeda neid väiksema tähtsusega mehi, kellele ta nii või teisiti oli osutunud otseseks heategijaks. Ustavaks jäi talle peale nende veel kitsam Peterburi patriootide ring, kuna keiserlikud arstid dr. Ph. J. Karell ja G. Hirsch, tema senised mõjukad kaastöölised ja toetajad, vaadeldaval ajal eesti asjade ajamisest tagasi tõmbusid, ning maalikunstnik C. L. Maibach, kes aga juba 1886. aastal surma läbi lahkus oma kuulsamast ametivennast ja sõbrast.

On hästi mõistetav, et üleelatud pettumused ei jätnud mõju avaldamata Köleri edaspidisele tegevusele. Ta ei tõmbunud küll päriselt tagasi tööst oma rahva ja kodumaa heaks, kuid taganes seniselt juhtivalt kohalt, jättes algatuse teiste kätte. Ta energia, aktiiv-

sus ja nähtavasti ka usk inimestesse olid selleks liiga sügavalt vapustatud, et endiselt suuta püsima jääda eestvõitleja kohal. Siiski jälgis ta oma elu lõpuni elava huvi ja kaastundega eesti rahvuspoliitilisi ja -kultuurilisi püüdeid ning toetas neid, sageli oma isikut varjus hoides, tuttavate vene võimukandjate, eriti kohtuminister N. A. Manasseini kaudu, kellega ta seisis sõbralikus suhtlemises juba enne viimase poolt teostatud tuntud revisjoni Liivi- ja Kuramaal (1882—1883), mille ettevõtmise otsustamisel, olgu tähendatud, ka Köleril ideeandjana ja inspireerijana ei puudunud kindlad teened.⁴¹ Mis puutub aga tema loomingulisse tegevusse, mille aluseid niigi juba olid kõigutanud varemvaadeldud muutused vene kunstielus, siis kutsusid eelmärgitud pettumused selles esile tunduva intensiivsuse languse. Seda enam, et ta oli jõudmas easse, mil kunstilooming ei sünni enam ülevoolava sisemise jõu ja mahasurumata väljendustahte sunnil.

ALATES 1884. aastast kannab Köleri toodang märgatavalt üksluisemat ilmet kui eelmistel. Ta töövõime ja loomisrõõm ei ole silmnähtavalt enam endised ning oma surmani suudab ta igal aastal läbisegi anda ainult 2—4 teost. Need on enamikus võrdlemisi kitsapiirdeliste kunstiliste ülesannetega portreemaalingud ning osalt teostatud pealiskaudsemalt ja vähem viimisteldult kui varem. Aastatest 1884—1886 ei ole nimetada kuigi palju väljapaistvat, olid ju need talle äärmiselt halvad ja meeli masendavad, mil tal moraalsete kannatuste kõrval tuli võidelda ka aineliste raskustega. Vaadeldaval ajal loodud vähestest portreemaalingutest meile kõige huvitavamad, nimelt dr. Ph. J. Karelli ja Hugo Treffneri portree, ei esinda kunstnikku tema paremast küljest. Esimene on tüüpiline „ametik“ portree, käsitluselt kuiv ja tõlgitsuselt vähe eluline, Treffneri portrees näeme küll enam hoogu, kuid oma tumedate, ilmetute värvitoonidega on see teos võõras Kölerile, kelle edu ja kuulsus portretistina kaasaegsete seas baseerus esmajoones just peenemaitselisel, värskel ja varjundirikkal koloriidil. Ebaõnnestunuks tuleb lugeda ka tollest ajast pärit võrdlemisi suurt maastikku *Päikese loojaminek Krimmis*, — see tundub valgustuselt kunstli-

kuna ja kuidagi tehtuna, ning pole väärtuselt võrreldav kunstniku varemate Krimmi motiividel loodud lõuenditega.

Nähtavasti äratundmisele jõudes, et ta ennast senises ümbruses küllalt kokku ei suuda võtta kandvama iseloomuga ülesannete teostamiseks, võtab Köler uuesti ette teekonna Lääne-Euroopasse ning veedab 1887. aasta Pariisis ja järgmise Viinis. Pariis oma kunstiküllase õhkkonnaga virgutab uuesti ta loovat vaimu ning seal annab ta ühe oma väljapaistvamatest suurteostest *Lorelei needmine munkade poolt*, tuntud uuemal ajal ka nimetuse all *Ristiusu tulek Liivimaale*. See teine nimetus näib olevat täitsa alusetu, kuna seni selgunud pole vähemaidki andmeid, mis kuidagi põhjustaksid arvamust, nagu oleks kunstnik Loreleis tahtnud allegooriliselt kujutada eestlaste muistse vabaduse ja muinasusu lange-mist, küll on aga kindlasti teada, et teda selle teose loomiseks inspireeris sakslase Immanueli luuletis. Viinis loob Köler teise suure lõuendi — ajaloolise maalingu *Kolme keisri kohtumine Skiernevice's*, mis on vähem huvitav teatava ametliku programmilikkuse ja käsitlusliku kuivuse tõttu.

Döördunud tagasi välismaalt, asub Köler jälle oma alalise elukorterisse Peterburis (Vassiili saar, 1. liin nr. 26) ning veedab siin avalikust elust veel enam tagasi hoidudes

vaikses töös oma elu viimse lõppkümne. Kuigi see ei ole rikas teoste arvult ega sisalda erilist väljapaistvaid teoseid, mis küüniksid ta parema loomisjärgu paremate saavutisteni, ei saa seda siiski nimetada viljatuks ega toodangu iseloomult kergekaaluliseks. Välja arvatud üks Krimmi maastik — *Mšatka mõisa aed*, tunneme sellest ajajärgust üksnes portreid, ning niisama nagu varemgi moodustavad need kujutatud isikutelt kirju rea. Näeme keiserliku sugukonna liikmeid, kõrgemaid võimukandjaid, kultuuritegelasi, suurilma daame ning kodumaalasi kunstniku sugulus- ja tutvuskonnast. Kõige paremate hulka nende seas kuuluvad endise Tartu õppekonna kuratori M. N. Kapustini, kunstniku vennapoja dr. H. Köhleri, selle esimese abikaasa A. Köhleri ning pr. A. Varese portree — viimased kaks õnnestunumaid ta väiksemate lõuendite hulgas üldse.

Oma elupäevad lõpetab Köler molberti taga, — maalides oma ammust sõpra akadeemik J. K. Groothi tabab teda südame-rabandus 10. aprillil 1899. aastal. Neli päeva hiljem saadeti ta põrm Peterburist kodumaale ning maeti 25. aprillil suurte auavalduste saatel Suure-Jaani surnuaiale. Peterburi kunstideakadeemia austas oma lahkunud liiget mälestusnäituse korraldamisega tema teostest 1900. aasta veebruaris.

Märkmed.

1. Köleri autobiograafia, õigemini tema jutustuse järgi üles kirjutatud ja tema enese poolt redigeeritud elulugu ilmus ajakirjas Русская Старина osalt (aastad 1826—1846) 1882. a. juunikuu numbris (lk. 743—754), osalt (aastad 1846—1886) 1886. a. novembrikuu numbris (lk. 333—378), pealkirja all Иванъ Петровичъ Кёлеръ, профессоръ живописи, ülistava eelsõnaga toimetuse poolt.

2. Pezold, August Georg Wilhelm, sünd. 1794. a. Rakveres arsti pojana, õppis maalikunsti Berliinis, Viinis ja Roomas, töötas vaheldumisi Riias, Võnnus, Viljandis, Tartus ja lõpuks pikemat aega Peterburis; suri 1859. a. Peterburis. Ta oli lugupeetumaid portretiste Baltimail 19. sajandi algpooles; portreemaalingute kõrval on loonud suurema kogu akvarelle ja joonistisi eesti rahvaelust.

3. Markov, Aleksei Tarassovitš, sünd. 1802. a., lõpetas Peterburi akadeemia 1830. a., nimetati 1836. a. akadeemikuks ja 1842. a. professoriks; töötas õpetajana akadeemias 1841.—1872. a., suri 1878. a. Loova kunstnikuna teotses peamiselt kirikliku maalikunsti alal; tähtsam teos — maalingutesari *Kolmainus Jumal Kristus-Lunastaja* kirikus Moskvas.

4. Bassin, Peeter Vassiljevitiš, sünd. 1793. a., lõpetas Peterburi akadeemia 1818. a., nimetati 1830. a. akadeemikuks ja 1836. a. professoriks; töötas akadeemias õpetajana 1831.—1869. a., suri 1877. a. Paljude ajalooliste, mütoloogiliste ja piibliaineliste teoste autor; koostas ka anatoomia kursuse akadeemia õpilastele.

5. Fricke, Longin Christianovitš, sünd. 1816. või 1820. a., lõpetas Peterburi akadeemia 1839. a., nimetati akadeemikuks 1847. a., suri 1893. a. Oli peamiselt maastikumaalija; tema teoste enamik käsitleb motive Tartu ja Tallinna ümbruskonnast.

6. Šebujev, Vassili Kusmitš, sünd. 1777. a., lõpetas Peterburi akadeemia 1797. a., ni-

metati 1807. a. akadeemikuks, 1812. a. professoriks; teotses akadeemias õpetajana alates 1807. a., sai rektoriks 1832. a., suri 1855. a. Mitme ajaloolise ja piibliainelise teose ning mõne suurema laemaalingu autor.

7. Каталогъ посмертной выставки произведений профессора Императорской Академіи Художествъ И. П. Кёлера. С.-Петербургъ 1900.

8. Neff, Karl Timoleon v., sünd. 1805. a. Virumaal, õppis Dresdeni akadeemias, asus 1826. a. Peterburi, nimetati 1839. a. akadeemikuks ja 1849. a. professoriks; teotses õpetajana akadeemias alates 1855. a. ning oli 1864. a. peale ühtlasi Keiserliku Eremitage'i maaligalerii konservaator; suri 1876. a. Peterburis. Neff osutub Ed. v. Gebhardt'i kõrval suurimaks Eestist võrsunud maalikunstnikuks; tema peaalaks oli kiriklik ja portreemaalikunst, ent teiste kõrval on ta loonud ka eestiainelisi teoseid.

9. Aurahad said Jefrem Vassiljevitiš Godun (1825—1879), Mihhail Nikolajevitiš Vassiljev (1830—1900), Dmitri Nikiforovitiš Martõnov (1826—1889) ja Nikolai Nikolajevitiš Gay (1831—1894). Neist suutis võita väljapaistva seisukoha vene kunstiloomingus üksnes viimane, eeskätt kuulsa maalingu *Püha õhtusöömaaeg* autorina.

10. Brüllov, Karl Pavlovitiš, sünd. 1799. a., lõpetas 1821. a. Peterburi akadeemia ja nimetati 1836. a. professoriks; suri 1852. a. Saavutas euroopalise kuulsuse aastatel 1830—1833 Roomas loodud suure maalinguga *Pompei viimne päev*, millel erandlikult väljapaistev tähtsus vene kunstiajaloo.

11. Bruni, Theodor (Fidelio) Antonovitš, sünd. 1800. a., lõpetas 1818. a. Peterburi akadeemia, nimetati 1834. a. akadeemikuks ja 1836. a. professoriks; oli 1849.—1864. a. Eremitage'i maaligalerii konservaatoriks ja 1855.—1871. a. akadeemia rektoriks; suri 1875. a. Tema teostest on tähtsaim aastatel 1835—1840 Roomas maalitud *Vaskne madu*, millega püüdis ületada K. Brüllovi *Pompei viimset päeva*.

12. Александръ Бенуа. Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ. С.-Петербургъ 1902. (Vt. eriti lk. 57—58).

13. Иванов, Aleksander Andrejevitš, sünd. 1806. a., lõpetas Peterburi akadeemia 1828. a., nimetati 1836. a. akadeemikuks, suri 1858. a. Ta omab vene kunstis täiesti erisugust aukohta oma Roomas loodud hiiglateosega *Kristuse ilmumine rahvale*, mida maalis üle 20 aasta (1836—1857), tehes selleks üle 200 etüüdi.

14. П. М. Ковалевскій. О художествахъ и художникахъ въ Россіи. Ажакіри Современникъ nr. 10, 1860.

15. Overbeck, Friedrich, sünd. 1789. a. Lüübekis, suri 1869. a. Roomas; omal ajal kõige kuulsamaid saksa maalikunstnikke. Töötas peamiselt Roomas, kus oli nn. „naatsaretlaste“ kunstnikudegrupi peaks, kes, jälgendades Raffaeli eelkäijaid, elas kloosterlikkudes tingimustes ning püüdis saavutada kristliku maalikunsti uuestisündi. Mitme suure piibliainelise teose autor.

16. Cornelius, Peter, sünd. 1783. a. Düsseldorfis, suri 1867. a. Berliinis; teine kuulsaim „naatsaretlasi“. Töötas korduvalt pikemat aega Roomas; Saksamaal oli Düsseldorfis, siis Müncheni ja lõpuks Berliini kunstideakadeemia direktor. Suurte freskomaalingute ja kartoone autor piiblining mütoloožilistel ja allegoorilistel ainetel.

17. Cauer, Karl, sünd. 1828. a. Bonnias, suri 1885. a. Kreuznachis; oma aja väljapaistvamaid saksa kujureid. Töötas peamiselt Roomas, kus oli keskseks, koondavaks tegelaseks saksa kunstnikkude seas. Mitme Euroopa riigi valitseja portreede, antiikaineliste skulptuuride ja suurte monumentide autor.

18. Feuerbach, Anselm, sünd. 1829. a. Speyeris, suri 1880. a. Veneetsias; õppinud Düsseldorfis ja Müncheni kunstideakadeemias, täiendas ennast 1851.—1854. a. Th. Couture'i juures Pariisis; töötas peamiselt Veneetsias, Roomas ja Viinis. Saavutas kuulsuse itaalia klassikalise kirjanduse (Dante, Tasso) ja kreeka mütolooogia ainetel loodud teostega.

19. Almersi isiku kohta pole selgunud midagi lähemat. Igatahes pole ta omale luuletajana saavutanud tunnustust.

20. Bock, Alexander v., sünd. 1829. a. Lõuna-Eestis, suri 1895. a. Peterburis; lõpetanud 1857. a. suure kuldaurahaga Peterburi kunstideakadeemia, töötades stipendiaadina Roomas, nimetati varsti akadeemikuks ja 1864. a. professoriks; oli 1864.—1895. a. õppejõuks Peterburi kunstideakadee-

mias. Kõige väljapaistvam Eestist 19. sajandil võrsunud kujuritest.

21. Pezold, Leopold v., sünd. 1832. a. Viljandis, suri 1907. a. Karlsruhe; õppis Tartu ülikoolis 1851.—1856. a. teoloogiat ja ajalugu, siis maalikunsti Düsseldorfis ja Itaalias. Tagasi pöördudes Tallinna teotses kunsti kõrval ühtlasi ajakirjanikuna, toimetas alul *Revalsche Zeitung*'it, siis 1871.—1879. a. Riias *Rigasche Zeitung*'it; hiljem kunsti-ajaloo õpetaja Karlsruhe. Mõne suure ajaloolise maalingu autor, millest üks Tallinna börsihoones.

22. Ei ole juhuslik eksitus, et Pezold Kölerit nimetab akadeemia stipendiaadiks, — ka mõnes akadeemia enese väljaandes, nagu Имп. С.-П. Академія Художествъ 1764—1914, II, on Köleri kohta tähendatud, et ta programme teostes eest *Saul Endori nõia juures* sai suure kuldauraha. Näib, et tegelikult talle see auraha määratigi, kuid jäeti välja andmata mingisugustel kõrvalpõhjustel.

23. L. v. Pezold. Schattenrisse aus Revals Vergangenheit. Reval 1901. (Vt. lk. 136—137.)

24. Suurvürstinna Maria Nikolajevna, sündinud 1819. a., abiellunud 1839. a. Leichtenbergi hertsogi Maximilianiga, oli Peterburi kunstideakadeemia president 1852. aastast oma surmani 1876. aastal. Ta oli ühtlasi ka Kunstide Edendamise Seltsi esinaine.

25. Mis puutub Markovisse, siis peale lahkuminekut Köleriga püüdis ta omale abiliseks saada E. S. Sorokinit, ei saavutanud aga kokkulepet, kuna ta viimase poolt nõutud töötasu (30 000 rubla) pidas liiga kõrgeks. Selle järel palkas ta oma teenistusse I. K. Makarovi, kelle võimed aga, nagu varsti selgus, ei osutunud küllaldaseks kõnealuse laialulatusliku kunstilise ülesande pooliseseisvaks teostamiseks. Lõpuks läks Markovil korda omale abiliseks saada Ivan Nikolajevitš Kramskoï'd, kes enam kui aasta pidevalt töötades valmistas enamiku selle monumentaalse maaliteose loomiseks tarvisminevaid kavandeid (ligi 50 joonistist modellide järgi ja 8 suuremõõtmelist kartooni) ning siis aastatel 1866—1867 kogu maalingutesarja kirikukuplil teostas Joh. G. Wenigi ja N. A. Košeljovi kaasabil, misjuures Markovil kanda tuli kaugel suuremaid kulusid, kui Sorokini poolt nõutud honorar.

26. G. H. Merkel. Die Letten vorzüglich in Liefland am Ende des philosophischen Jahrhunderts. Leipzig 1796.

27. Villem Tamme kohta kirjutab Aino Kallas ajakirjas Olion nr. 8., 1930, pealkirja all Köleri Kristuse algkuju.

Kassari saare lõunapoolsel rannal, otse rihvaga ja kadakatega kaetud mäe all, kesk maastikku, kus kõik on avar, lai, takistusteta, on endine rannavalve maja, mis kuulus kord Villem Tammele, mehele, kes oli prof. J. Köleri Kristuse algkujuks.

Villem Tamm tegi läbi kõik selleaegse mõisata ise oli kõige vanem neljast vennast ja kahest õest ja sündis Kassaris 1836. Juba tema isa oli oma ilu poolest tuntud. Perekonnas on säilinud vana teade, et kord sõja ajal on „austerlasi“ tulnud laevadelt maale Kassari Säärde, ja seilest Tammede tõmmu veri.

Villem Tamm tegi läbi kõik selleaegse mõisateenistuse eri astmed — Kassari mõis oli tol ajal Stackelbergide käes — karjasest tallipoisiks, siis kangrupoisiks, pärast ise kangruks, kutsariks, kupjaks ja viimati aidamees-valitsejaks. Üle 40 aasta teenis ta mõisa, aga asutas siis omale Tamme talu, ehitas maja rannavalve jaoks ja elas seal veel 24 aastat, kuni surmani a. 1915. Naiseks oli tal mõisa toaneitsi Ann. Nende kahest lapsest elas poeg Ukrainas söekaevanduse ametnikuna, aga a. 1918 saadik ei ole temast ega ta perekonnast vähimatki teadet. Tütar, preili Helene Tamm, peab talu peale vanemate surma.

Villem Tamme hüüti ümbruskonnas Ilusaks Villemiks; ta oli igapidi haruldane mees, silmapaistvate annetega; nii on ta olnud osav maakaartide joonistaja, milleks teda mõisas sagedasti tarvitati. Tema on ka omal ajal esimesena andnud nõu Kassari mõisa omanikule ehitada 1½ km pikka maasilda, mis praegu ühendab Kassari Hiiumaaga, enne seda sõideti Öunaku kaudu madalast veest läbi.

Prof. Köler nägi Villem Tamme, kes oli seekord Stackelbergi kutsar, Vaimla mõisas, Gernet'ite juures viibides, a. 1863, kuna Tamm oli alles 27-aastane. Ta vaimustus niivõrt Kassari noormehe ilust, et laskis ta enese juurde Vaimlasse tulla, kus ta tema näojooned mitmel pildil põlistas.

Hiljemini sai Tamm kuulda, et Köler teda Kristuse algkujuks tarvitanud. Vanast east hoolimata tegi ta siis veel reisu Tallinna, et oma näojooni Kaarli kiriku altaripildil vaadata.

28. Jürri Tallinast. Die baltische Legende. Ajakiri Gnom nr. 14, 1883.

29. Carolus-Duran, Emile Auguste, sünd. 1898. a. Lille'is, õppis maalikunsti Pariisis (Académie Suisse) ja Roomas ning uuris selle järel Hispaanias Velasquez'i. Pöördunud 1869. a. Pariisi tõusis üheks kõige hinnatavamaks portretistiks Prantsusmaal. Alates 1904. a. Auleegioni suur-ohvitser, Prantsuse Instituudi liige ja prantsuse Rooma akadeemia direktor; suri 1915. a. Portreede

kõrval on maalinud maastikke ja dekoratiivse iseloomuga ajaloolisi maalinguid.

30. Neist on kindlasti teada kolm: Muravovo kirikule Dankovski kreisis Rjasani kubermangus, Urussovo kirikule Ranenburgi kreisis Rjasani kubermangus ja ühele kirikule Sevastopopolis.

31. Kõik selle peatüki koostamisel tarvitatud Köleri käsikirjad kuuluvad pr. M. Köhleri (kunstniku vennapoja dr. Heinrich Köhleri lese) omandusse.

32. Zichy, Michael, sünd. 1829. a. Zala's (Ungaris), suri 1906. a. Peterburis; tema väga arvurikkast teostekogust, koosnevast peamiselt vene keisrikoja elu tähtsamaid sündmusi kujutavatest joonististest ja akvarellidest, on tuntuimad illustratsioonid M. J. Lermontovi *Deemon'*ile ja *Meie aja kangelasele*.

33. Schroeder, Johann, sünd. 1835. a., sai hariduse Paažide korpuses, teenis 1853.—1856. a. ohvitserina kaardiväes, õppis 1857.—1864. a. skulptuuri Peterburi akadeemias ning viibis siis neli aastat Lõuna-Ameerikas, kust tagasi pöördunud Peterburi 1869. a. nimetati akadeemikuks; suri 1907. a. Mitme väljapaistva monumendi ja paljude portreebüstide autor.

34. Reimers, Johann, sünd. 1818. a., õppis 1834.—1840. a. Peterburi akadeemias medalikunsti ja skulptuuri ning teoses selle järel kaasomanikuna koos kahe teise kunstnikuga asutatud terrakotta-toodete vabrikus. Õppis 1851. a. alates pikemat aega maalikunsti välismaal, nimetati 1855. a. Peterburi akadeemia poolt akadeemikuks maalikunsti alal, 1862. a. medalikunsti professoriks ja 1865. a. maalikunsti professoriks; oli 1863. a. alates medalikunsti õpetaja Peterburi akadeemias, suri 1868. a. Tema toodangu pearaskus langeb maalikunsti alale (žaanmaalingud ja maastikud Itaaliast).

35. Wenig, Karl Gottlieb, sünd. 1830. a., õppis 1844.—1853. a. Peterburi akadeemias, töötas siis kuus aastat stipendiaadina Itaalias, nimetati 1860. a. akadeemikuks ja 1862. a. professoriks; sellest ajast alates ühtlasi õpetaja Peterburi akadeemias. Mitme ajaloolise ja piibliainelise teose (teiste seas Tallinna Niguliste kiriku altaripildi) autor. — Tema vend Johann Gottfried, sünd. 1837. a., sai kunstilise hariduse niisamuti Peterburi akadeemias, kust aga koos I. N. Kramskoi rühmaga 1863. a. välja astus. Loonud rea portreid ja mõned ajaloolised maalingud.

36. Nikolaus Friedrich Russow (1828—1906) kohta olgu tähendatud täienduseks

tema eluloole *Eesti Biograafilises Leksikonis*, et ta oli Peterburis 1863. a. alates Teaduste Akadeemia etnograafiliste ja antropoloogiliste kogude ning hiljem Eremitage'i graafikaosakonna konservaator. Tema teostest kunsti alal on teada mõned maalingud Vana-Tallinna motiividel ning seeria tema joonististe järgi Wilh. Riefstahli poolt litografeeritud Tallinna ümbruskonna vaateid.

37. Berendhoff, Rudolf, sünd. 1827. a. Tallinna lähedal, oli žaanri- ja portreemaalija. Tema elukäigu kohta pole lähemat selgunud; teostest on teada mõned üksikud, neist on väljapaistvam õli-

maaling *Eesti pruut* Eestimaa Provintsiaalmuuseumis Tallinnas.

38. Vrd. H. Kruus. Ärkamisaja pärandus Eesti ajaloo uurimisele. *Ajalooline Ajakiri* nr. 3, 1930.

39. A. Jürgenstein. Carl Robert Jakobsoni elu ja töö. Tartu 1925.

40. A. Jürgenstein. C. R. Jakobsoni ja prof. Köleri vahekord. *Õitsituled III*, 1924.

41. F. Bollmann. Professor Johann Köler. Tartu 1896.

Joh. Köleri teoste nimestik.

Käesoleva nimestikuga on püütud anda võimalikult täielik Köleri teoste (maalingute, etüüdide ja kandvamate joonististe) loend ühes lähemate andmetega iga teose kohta, mis on osutunud kättesaadavaks. Trükitud allikatest on selleks teiste vähemtähtsamate kõrval kasutatud esmajoones 1900. aastal Peterburis Kunstideakadeemia poolt ning 1926. aastal Tallinnas Eesti Muuseumi poolt korraldatud mälestusnäituste katalooge (viimane on koostatud käesoleva monograafia autori poolt) ning F. I. Bulgakovi raamatut Наши художники на академических выставках послѣдняго 25-лѣтія (С.-Петербургъ 1889—1890). Teosed, mille tehnika tähendamata, on õlimaalingud. Tähekesega (*) märgitud teostest on toodud pildistised.

1852.

Maastik veega. Etüüd, 32×37 sm. Sign. 1852. *Юль. Часъ по полуд. С. П.* Pr. M. Köleri kogus Tallinnas.

1855.

Taavet Sauli ees. Akadeemiline võistlusteos. Herkules toob Kerberuse põrgust. Akadeemiline võistlusteos, auhinnatud väikese kuldaurahaga; 200×160 sm. End. Kunstideakadeemia muuseumis Peterburis.
Kreeka sõdurid võitluses. Akadeemiline klassitöö; joonistis, 84×59 sm. Sign. *Ученикъ Г-на Профессора А. Т. Маркова П. Келеръ 18 23./XII.55.* Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.

1856.

Saul Endori nõia juures. Akadeemiline võistlusteos suurele kuldaurahale.

1857.

Keiser Aleksander II täisportree.

1858.

Kristus ristil. Altaripilt Võnnu kirikus.
Astronoom Galilei pea, teine nimetus *Vana-meis gloobusega.*
Eeva granaatõunaga. Etüüd.
Itaallanna. Akvarell, 36×26 sm. Sign. *Costume di Capri. J. K. Roma 10. Novbr. 1858.* Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.
Itaallanna. Akvarell. 36×26 sm. Sign. *Cost. Procida. J. K. Roma 23. Novbr. 1858.* Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.
Lõvi ja poisike. J. W. v. Goethe novelli ainel.
Ristilöödud Kristuse pea. Etüüd maalingule *Kristus ristil.*
Magdaleena. Etüüd maalingule *Kristus ristil.*
Johannes ja Maria. Etüüd maalingule *Kristus ristil.*

1858—1859.

Kristus ristil*. End. Keiser Aleksander III muuseumis Peterburis.

1859.

Kunstniku autoportree*. 62×50 sm. Sign. *Roma 1859.* Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.

1860.

Itaallanna lastega ojal.
Tütarlaps allikal. Oli Anitškovi lossi kunstikogus Peterburis.

1861.

Itaalia maastik, Olevano*. 38×57 sm. Sign. *Olevano 7. det. 1861.* Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.
Maastik Rooma ümbrusest, Ponte Nomentana. Lõpetatud 26. märtsil.

Ca 1859—1862.

Itaalia tütarlaps*. 62×50 sm. Pr. M. Köleri kogus Tallinnas.
Itaallanna*. 62×50 sm. Pr. M. Köleri kogus Tallinnas.
Tütarlaps Roomast.
Tütarlaps Roomast.
Itaalia maastik sillaga*. 41×67 sm. Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.
Itaalia maastik tütarlapsega ojal*. 45×56 sm. Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.
Kuristik Sorrentos.
Itaalia maastik, Cortese.
Maastik Roomast.
Maastik Rooma ümbrusest, Civitavella.
Itaalia maastik, Olevano.
Rannamaastik Itaaliast.
18 maastikku Itaaliast, mille nimetused teadmata (Kat. *Посм. Выст.* nr. nr. 108, 194—197, 199—205, 219—222, 246, 247).

MäGINE maastik Itaalias. Etüüd.
 Linnus Itaalias. Etüüd.
 Varem ed Itaalias. Etüüd.
 16 maastikuetüüdi Itaaliast, mille nime-
 tused teadmata (Kat. Посм. Выст. nr. nr. 185,
 186, 207, 208, 211, 229, 230, 243, 244, 252—255,
 257, 258, 263).
 Tütarlaps Roomast. Akvarell.
 Poiss Napolist. Akvarell.
 Roomlanna*. Akvarell, 20×16 sm (ovaalne).
 Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.
 Itaallanna. Akvarell, 23×19 sm (ovaalne).
 Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.
 Itaalia poiss-moosekant. Akvarell.
 Itaalia poisike. Akvarell.
 Mehe pea fessis. Akvarell.
 Itaallanna. Akvarell.
 Itaallanna. Akvarell.
 Itaallane. Akvarell.
 Itaallane. Akvarell.
 Itaallane. Akvarell.
 Itaallane. Akvarell.
 Itaallane. Akvarell.
 Itaallase pea. Akvarell.
 Naise pea Roomast. Akvarell.
 Naise pea Roomast. Akvarell.
 Naise pea Roomast. Akvarell.
 Naise pea Roomast. Akvarell.
 Naise pea Roomast. Akvarell.
 Naise pea Roomast. Akvarell.
 Naise pea Roomast. Akvarell.
 Munga pea Roomast. Akvarell.
 Itaallanna mandoliiniga. Akvarell, 36×
 23 sm. Sign. *Molo di Gaeta*. Eesti Kunstimuu-
 seumis Tallinnas.
 14 meeskostüümi joonistist. Akvarellid
 Roomast.
 21 naiskostüümi joonistist. Akvarellid
 Roomast.
 Maastik Rooma ümbrusest. Akvarell.
 Kaljune maastik Itaaliast. Akvarell.

1863.

Suurvürst Mihhail Nikolajevitšipõlv-
 portree Suurtükiväe Koolile Peterburis.
 Suurvürst Mihhail Nikolajevitširind-
 portree.
 Suurvürst Nikolai Mihhailovitšiport-
 ree.
 Suurvürst Nikolai Mihhailovitšiport-
 ree.
 Suurvürstinna Anastasia Mihhailov-
 na portree.
 Keiser Aleksander II täisportree (pu-
 nases husarimundris) Kunstideakadeemia nõu-
 kogu saalile Peterburis.
 Bogoljubovi portree (meesportree).
 Folklorist A. H. Neusi portree.
 Hiiu naised kaevul*. Akvarell, 30×47 sm.
 Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
 Mustlane Hiiumaalt. Akvarell, 27×21 sm
 (ovaalne). Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
 Hiiu talumees kirvega (Villem Tamme port-
 ree). Akvarell, 28×22 sm (ovaalne). Pr. M.
 Köhleri kogus Tallinnas.
 Hiiu talumees kirvega* (Villem Tamme
 portree). Eraomanduses Tallinnas.

Kunstniku isa portree* 54×43 sm (ovaal-
 ne). Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
 Kunstniku ema portree*. 54×43 sm
 (ovaalne). Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
 Ketraja*. Akvarell, 39×29 sm. Pr. M. Köhleri
 kogus Tallinnas.
 Kunstniku sünnipaik*. Akvarell, 31×51
 sm. Sign. *J. Köhler*. Eesti Kunstimuseumis
 Tallinnas.
 Puhkus teel. Akvarell.
 Niitja. Akvarell.
 Lõikaja. Akvarell.
 Чучаръ. Akvarell.
 Чучерка. Akvarell.
 P. N. Semjonovi portree.
 A. N. Semjonovi portree (naisportree).
 A. N. Semjonovi portree (naisportree).
 M. N. Semjonovi portree.

1864.

Dr. Fr. R. Kreutzwaldi portree*. 72×53
 sm. Sign. *Viliandi J. Köhler 1864*. Eesti Rahva
 Muuseumis Tartus.

1864—1865.

Ärkamine nõidusunest*, teine nimetus
Eesti legend.

Ca 1863—1866.

Tundmatu portree. Akvarell, 23×19 sm.
 Pr. A. Puhki kogus Tallinnas.

1867.

Riigikantsler vürst A. M. Gortšakovi
 täisportree*. Oli välisministeeriumis Pe-
 terburis.
 Ceres. Laemaaling lõuendil krahv Orlov-Davõdo-
 vile.
 Pr. M. Jurjevi portree. 60×50 sm (ovaal-
 ne). Sign. *J. Köhler (Viliandi) 1867*. Pr. A.
 Puhki kogus Tallinnas.
 Akadeemik J. K. Groothi portree.
 Keiserl. Geograafia Seltsi asepresi-
 dendi P. P. Semjonovi portree.
 Pr. E. A. Semjonovi, eelmise abikaasa
 portree.
 Eelmiste laste grupp-portree.
 O. A. Sablotski-Desjatovski portree
 (naisportree).
 Senator Karamsini portree.
 Tundmatu daami portree. 57×49 sm
 (ovaalne). Sign. *J. Köler (Viliandi) 1867*. Pr.
 M. Köhleri kogus Tallinnas.

1868.

Suurvürstinna Maria Aleksandrov-
 na portree.
 Voronini portree (meesportree).
 Dr. Bonhardti portree.
 Hruštšovi portree (meesportree).
 Resanovi portree (meesportree).
 Vürstinna Odojevski (sünd. Schultz)
 portree*. 60×51 sm (ovaalne). Sign.
J. Köler (Viliandi) 1868. Eesti Kunstimuu-
 seumis Tallinnas.

Tundmatu daami portree*. 59×48 sm (ovaalne). Sign. *H. Kēler* (*Viljandi*) 1868. Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.
Keiser Aleksander II täisportree.
Feldmarssal krahv Bergi täisportree.
Maastik härra Jurjevile.
Maastik härra Jurjevile.
Maastik härra Jurjevile.
Kovalevski portree (meesportree).
Maastik — senator N. P. Semjonovi mõis Урцово Rjasani kubermangus.

1869.

Suurvürst Konstantin Nikolajevitši portree.
Mereminister N. K. Krabbe portree.
E. I. Lamanski põlvportree.
E. I. Lamanski rindportree.
N. D. Bernardaki portree.
Pr. L. Russovi portree.
Helilooja A. N. Sserovi portree. End. Tretjakovi galeriis Moskvast.
Posnanski portree (meesportree).
Prof. Joh. Reimersi portree*. 59×48 sm (ovaalne). Sign. *J. Köler* (*Viljandi*) 1869. Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.
Vannutatud advokaat Ostrjakovi portree.
Pr. Ostrjakovi, eelmise abikaasa portree.
Jaretski portree (meesportree).
Feleiseni portree (meesportree).
Admiral Juškovi abikaasa portree.

1870.

Suurvürst Nikolai Konstantinovitši portree.

1871.

Kindral Skaloni portree.
P. A. Pletnevi portree.
Goljaškini portree (meesportree).
Pr. Goljaškini, eelmise abikaasa portree.
Akadeemik J. K. Groothi portree.

1872.

Juudase suudlus. Vaba koopia prof. P. V. Bassini maalingust mosaiikpildi jaoks Iisaku katedraalis Peterburis; 121×109 sm. Sign. (*Viljandi*) *H. Kēler*. Omanik A. Merits Tallinnas.

Juudase suudlus. Etüüd, 29×21 sm. Eesti Rahva Muuseumis Tartus.

1873.

Krahv P. A. Subovi põlvportree.
Rahaminister N. C. Bunge portree*. 66×54 sm (ovaalne). Sign. (*Viljandi*) *H. Kēler* 1873. Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.
Peterburi linnapea Lesnikovi portree.
M. Petlini portree.
M. Mjatlini portree.
Keiser Aleksander II portree. Maalitud Livaadias (Krimmis).

Keiser Aleksander II portree. Eelmise maalingu kordamine suurvürstinna Maria Aleksandrovnale.

Keiser Aleksander II portree (mereväe mundris). Maalitud Talvepalees Peterburis.
Itaalia perekond. Kuulus keiserlikku kunstikogusse.

Naise pea. Kuulus Tereštšenko omandusse.

1874.

Dr. Gorvitzi poja täisportree.
Senator A. A. Polovtsevi portree.
Senator A. A. Polovtsevi kahe tütre portree.
E. I. Lamanski täisportree.
Pr. Olarovski portree.

1875.

Ihukaitseväge ratsapolgu ülema parun V. B. Frederichsi põlvportree.
Pr. J. N. Frederichsi ja tema kahe tütre grupp-portree.
Mšatka mõis Baidaari väravatega Krimmi lõunarannikul.
Krimmi maastik Ai-Jurii mõisaga. 139×93 sm. Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
A. K. Lamanski portree (naisportree).

1876.

Krahvinna Kankrini portree.
Krahvinna Tolstoi portree.
I. M. Glasunovi portree.
Mahajäetud vesiveski Krimmis. 81×98 sm. Sign. *H. Kēler* (*Viljandi*) 1876. Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.
Prof. A. v. Bocki portree.
Keiser Aleksander II täisportree Saamaara semstvole.
E. I. Lamanski portree.
Parun F. portree.
Pr. N. P. Semjonovi, senatori abikaasa portree.
M. N. Semjonovi portree.

1877.

Suurvürst Vladimir Aleksandrovitši põlvportree Peterburi Kunstideakadeemia nõukogu saalile.
Suurvürst Vladimir Aleksandrovitši põlvportree. Joonistis eelmisele maalingule. Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.

1878.

Truu valvur*. 248×180 sm. Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.
Senator N. P. Semjonovi portree.
Schmitzi portree (meesportree).
Palliseni portree (meesportree).

1879.

Keiser Aleksander II portree krahv S. G. Stroganovile.
Dr. Löwise portree.
Õnnistav Kristus, teine nimetus *Tulge minu juurde...* Seinamaaling *al fresco* Tallinnas Kaarli kiriku apsiidivõlvil.

Ca 1875—1880.

- Krimmi maastik tatarlannaga. 140×97 sm. Sign. *H. Keler*. Eesti Kunstmuuseumis Tallinnas.
- Päikese tõus Krimmis. 46×70 sm. Eesti Kunstmuuseumis Tallinnas.
- Krimmi rannamaastik õhtul. 48×67 sm. Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.

1880.

- Eeva granaatõunaga*, teised nimetused *Eeva enne patulangemist* ja *Eeva küsatus*.
- Terlikovi portree (meesportree).
- Suurvürst Vladimir Aleksandrovitši portree.

1881.

- Tulgeminu juurde...* 271×160 sm. Sign. *H. Keler (Viliandi)*. Eesti Kunstmuuseumis Tallinnas.
- Tundmatu daami portree. 65×53 sm (ovaalne). Sign. (*Viliandi*) *J. Köler 1881*. Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
- Pr. Hartmanni portree.
- Maaki portree (meesportree).
- Keiser Aleksander II täisportree. Keisri annetus Pärsia šahhile.
- Keisrinna Maria Aleksandrovna portree krahv S. P. Stroganovile.
- Riigikantsler vürst A. M. Gortšakovi portree. Oli välisministeeriumis Peterburis.

Ca 1881—1882.

- Kristuse rindpilt. Joonistis, 89×67 sm (ovaalne). Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
- Eeva peale patulangemist.

1882.

- Tõelise salanõuniku S. V. Kerbedsi portree.
- H. A. Taiirovi portree.
- J. J. Kabati portree.
- Keiser Aleksander III portree. 87×75 sm (ovaalne). Sign. *H. Keler, Viliandi 1882, 3-10 Апрель*. Eesti Kunstmuuseumis Tallinnas.
- Keiser Aleksander III täisportree. Peterburi linnavalitsusele.
- Pühapildid Muraevo kiriku ikonostaasile Dankovski kreisis Rjasani kubermangus: *Maria kuulutamine, Palve ingel ja Püha Kolmainus*.
- Õnnistav Kristus. Kristuse poolfiguur Упрочно kiriku ikonostaasile Ranenburgi kreisis Rjasani kubermangus.

1883.

- Keiser Aleksander III täisportree Peterburi Kunstideakadeemia nõukogu saalile.
- Keiser Aleksander III täisportree Soome senatile Helsingis. Eelmise maalingu kordamine.
- Kindraladjutandi, admiral N. M. Tšihatševi portree.

Kindraladjutandi, admiral N. M. Tšihatševi portree. Eelmise maalingu kordamine.

- Zeimerni portree (meesportree).
- Kindral Volkovi portree.
- Andke keisrile, mis keisri kohus, ja Jumalale, mis Jumala kohus.*
- Keiser Aleksander III täisportree Ministrite nõukogu saalile Peterburis.

1884.

- Taassovi portree (meesportree).
- Estreichi portree (meesportree).
- Päikese loojaminek Krimmis. 82×99 sm. Sign. *H. Keler*. Pr. M. Puhki kogus Tallinnas.
- Evangelist Markus. Maaling mosaiikpildi eeskujuks Iisaku katedraalis Peterburis.
- M. N. Semjonovi portree (naisportree).

1885.

- E. I. Lamanski portree.
- Lensini portree (meesportree).
- Estreichi portree (meesportree).
- Estreichi portree (meesportree).
- Kindraladjutant K. N. Mansei portree. Maalitud Jaltas.

1886.

- Hugo Treffneri portree*. 80×62 sm. Sign. *J. Köler 1886*. Eesti Rahva Muuseumis Tartus.
- Paruness Rammeli portree.
- Kühni portree (meesportree).
- Dr. Ph. J. Karelli portree*.

1887.

- Lorelei needmine munkade poolt*. Maalitud Pariisis Immanueli luuletise ainel; 395×345 sm. Sign. *J. Koeler (Viliandi)*. Eesti Kunstmuuseumis Tallinnas.
- Munk ristiga. Etüüd eelmisele maalingule; 55×82 sm. Jaan Tõnissoni kogus Tartus.
- Lorelei needmine munkade poolt. Kavand samanimelisele maalingule; 40×31 sm. Eesti Rahva Muuseumis Tartus.

1888.

- Kolme keisri kohtumine Skiernevice's. Maalitud Viinis.

1889.

- Krahv P. A. Subovi portree.

1890.

- Pr. Sommeri portree.
- Pr. A. Köhleri portree. 63×52 sm (ovaalne). Sign. *J. Koeler 1890*. Pr. M. Köhleri kogus Tallinnas.
- Pr. Varese portree*. 59×51 sm (ovaalne). Sign. *H. Keler Viliandi 1890*. Eesti Kunstmuuseumis Tallinnas.

1891.

Dr. H. Köhleri portree. 66×55 sm (ovaalne).
Sign. *J. Koeler 1891*. Pr. M. Köhleri kogus
Tallinnas.

1892.

Kuraator M. N. Kapustini portree.
86×63 sm (ovaalne). Sign. *H. Kelerъ Вилланди 1892*. Eesti Rahva Muuseumis Tartus.
Pr. Kapustini, eelmise abikaasa portree.
Pr. Šebori portree.
Keisrinna Maria Feodorovna täisportree Kaardiväe Ekipaažile.

1893.

Kindral von Wahli portree.
Kindral von Wahli portree.
Suurvürst Aleksei Aleksandrovitši portree.

1894.

Admiral R. A. Perelišini portree.
Lukini põlvportree (meesportree).
Keiser Aleksander III ja keisrinna Maria Feodorovna kaksik-täisportree.
Lapse portree. 47×41 sm (ovaalne). Sign. *H. Kelerъ (Вилланди) 1894*. Eesti Rahva Muuseumis Tartus.

1895.

Pr. Lukini portree.
Aed Mšatka mõisas Krimmi lõunarannikul.
Kristuse poolfiguur ühes Sevastopoli kirikus.

1896.

Pr. Kühni portree.
Pr. Olseni portree.
Pr. von Wahli portree.

1898.

Keisrinna Maria Feodorovna portree Katarina instituudile Peterburis. Vaba koopia kunstnik Flamengo maalingust.
Keisrinna Aleksandra Feodorovna portree Sevastopoli muuseumile.
Parun V. B. Frederichsi portree.
Parun V. B. Frederichsi portree.
Parun V. B. Frederichsi portree.
J. I. Paulsoni portree.

1899.

P. Petersoni portree.
J. Adamsoni portree. 66×53 sm. Köleri poolt jäänud lõpetamata; riided ja fooni hiljem maalitud päevapiltnik Reismann Tallinnas. Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas.
Akadeemik J. K. Grooti portree.

Résumé.

Parmi les artistes estoniens de l'ancienne génération *Johann Köler* (*Köler-Viliandi*, *Köhler*, *Koeler*, en Russie souvent nommé *Keller*) apparaît comme le personnage central. Né le 24 février 1826 dans le district de Vastemõisa, près de Viljandi, fils d'un pauvre fermier et membre d'une nombreuse famille, il reçut une instruction fort élémentaire aux écoles primaire et cantonale de Viljandi, après quoi il fut placé auprès de Faber, gérant de la propriété de Vastemõisa. Celui-ci, ayant remarqué le talent de dessinateur de son jeune aide, lui conseilla d'entrer en apprentissage auprès de son frère Faber, peintre en bâtiment à Wenden. Après avoir obtenu l'autorisation de ses parents, aussi par l'entremise de Faber, le jeune Köler, âgé alors de 13 ans, partit de son pays natal pour Wenden, au printemps 1839, où après un apprentissage de 6 ans il fut promu compagnon dans l'atelier de Faber. Dans le courant de ces années Köler eut souvent l'occasion de travailler dans les châteaux des propriétés environnantes. Ce fut ainsi qu'il fit la connaissance de la collection des tableaux d'anciens maîtres appartenant au prince Lieven, dans le château de Kremon et de la collection des portraits du peintre balte Aug. G. W. Pezold, appartenant à A. Hollander, directeur du lycée privé de Birkenruh. Ces portraits surtout firent une profonde impression sur Köler et confirmèrent son désir de devenir artiste-peintre. En automne 1846, il vendit son pardessus afin de se procurer l'argent nécessaire pour le voyage et se rendit à Riga, où il s'embarqua pour St. Pétersbourg.

Arrivé dans la capitale russe, Köler y travailla d'abord deux ans chez le peintre d'enseignes Goelitz, jusqu'à ce que, en 1848, il eut enfin la possibilité de fréquenter les classes du soir de l'Académie des Beaux-Arts, tout en continuant son travail quotidien. En 1851 il parvint aux classes d'après nature et fut immatriculé comme élève du professeur A. T. Markoff. A partir de ce temps Köler renonça à son métier de peintre-ouvrier et se voua entièrement à son art, malgré sa situation matérielle très gênée. En 1853 il reçut

Referat.

Als eine zentrale Persönlichkeit unter der älteren Generation estnischer Künstler erscheint der Maler *Johann Köler* (*Köler-Viliandi*, *Köhler*, *Koeler*, in Russland oft *Keller* genannt). Er ist am 24. Februar 1826 in der Gemeinde Vastemõisa unweit Viljandi in der kinderreichen Familie eines armen Gesindepächters geboren. In der Grund- und Kreisschule in Viljandi erhielt er eine notdürftige Bildung und war dann etwa ein Jahr im Dienst beim Verwalter von Vastemõisa Faber. Dieser bemerkte das Zeichentalent seines jungen Gehilfen und riet ihm bei seinem Bruder, dem Malermeister Faber in Wenden, Lehrling zu werden, wozu er auch von den Eltern des Knaben die Erlaubnis verschaffte. So fuhr denn der 13-jährige Köler im Frühling 1839 von seinem Heimatsort in die Stadt Wenden, wo er nach sechsjähriger Lehrzeit in Fabers Werkstatt Gesell wurde. In diesen Jahren hatte Köler oft auch in den herrschaftlichen Häusern der Umgegend zu arbeiten, und auf diese Weise lernte er die Gemäldesammlung alter Meister des Fürsten Lieven im Schloss Kremon und die Porträtmalereien des baltischen Künstlers Aug. G. W. Pezold in der Wohnung des Direktors des Privatgymnasiums von Birkenruh, A. Hollander, kennen, von denen besonders die letzteren auf Köler grossen Einfluss ausübten und in ihm den Wunsch, Künstler zu werden, befestigten. Im Herbst 1846 verkaufte er, um Reisegeld zu erhalten, seinen Mantel und fuhr über Riga per Schiff nach Petersburg.

In der Hauptstadt Russlands arbeitete Köler zuerst zwei Jahre beim Schildermaler Goelitz, bis es ihm im J. 1848 neben der täglichen Arbeit gelang in den Abendklassen der Kunstakademie seine Studien zu beginnen. Als er im J. 1851 bis zur Naturklasse gekommen war und, bereits immatrikulierter, Prof. A. T. Markows Schüler wurde, gab Köler seine Malerarbeit auf und widmete sich, ungeachtet seiner schweren materiellen Lage, ganz der Kunst. Im J. 1853 erhielt er auf ein und demselben Aktus für seine Zeichnungen zwei kleine und eine grosse silberne Medaille, was dem Inspektor der Akademie die Möglichkeit gab, für ihn von der

à la même distribution des prix de l'Académie deux petites et une grande médailles d'argent, comme récompense pour ses dessins, ce qui procura à l'inspecteur de l'Académie la possibilité de réclamer pour lui un petit subside de la part de la Société Impériale de Protection des Beaux-Arts. L'année 1855 rapporta à Köler une grande médaille d'argent et une petite médaille d'or, la dernière pour son oeuvre de programme: *Hercule ramène Cerbère des enfers*. L'année suivante il peignit pour le concours final l'ouvrage de programme *Saül chez la Sorcière d'Endorre*. Ce tableau lui vaut la grande médaille d'or, mais par une cause, inexplicée jusqu'à ce jour, il ne la reçut pas de même que la bourse pour un voyage d'études à l'étranger en connexion avec celle-ci.

Une chance inespérée donna quand même au jeune peintre la possibilité de faire un voyage d'étude à l'étranger, car il reçut bientôt la commande d'un portrait dont l'honoraire s'élevait à 1.200 roubles. Ayant exécuté cette commande au printemps de la même année et ayant reçu cette rétribution élevée, rien ne put retenir Köler à St. Pétersbourg. Il traversa une partie de l'Allemagne, puis la Hollande et la Belgique, visitant partout les musées, et se fixa, en automne à Paris, où il travaillait d'une manière intensive jusqu'au printemps 1858. Entre autre il y exécuta la commande du comte Sievers, propriétaire du château de Wenden, — le tableau d'autel *Christ Crucifié*, destiné à l'église de la ville de Wenden. Ayant quitté Paris, Köler fit une cure de deux mois dans la station climatérique de Gleisweiler, au sud de l'Allemagne, pour rétablir sa santé, visita Munich et la Suisse. Ensuite il passa par Milan, Gènes, Livourne et Florence, pour arriver à son but final — Rome.

A Rome Köler fit la connaissance d'artistes, d'écrivains et de savants allemands qui venaient de former à peu près au temps de son arrivée la société *Colonna*, nommée d'après le *Café Colonna*, lieu de rassemblement habituel des membres, le nombre desquels atteignait par la suite jusqu'au vingt. Parmi les membres de cette société se trouvaient entre autres le sculpteur K. K a u e r, le peintre A. F e u e r b a c h, le naturaliste Dr. E. H a e c k e l et le poète A l m e r s, probablement aussi P. C o r n e l i u s et Fr. O v e r b e c k, membres les plus distingués de la colonie allemande locale et qui étaient alors parvenus à l'apogée de leur gloire. Les baltes étaient représentés, à part Köler, par l'ami de celui-ci, le sculpteur A. v. B o c k, boursier de l'Académie de St. Pétersbourg, arrivé à Rome presque en même temps que lui.

Kaiserlichen Gesellschaft der Förderung der Künste ein kleines Stipendium zu erwirken. Das Jahr 1855 brachte Köler eine grosse silberne und eine kleine goldene Medaille, die letztere für die Programmarbeit *Hercules führt den Cerberus aus der Unterwelt*. Im folgenden Jahr malte er zum Schlusskonkurs die Programmarbeit *Saül bei der Hexe von Endor*, die der grossen goldenen Medaille wert befunden wurde; aus irgend einem bisher unaufgeklärten Grunde wurde ihm jedoch weder die Medaille, noch das dazu gehörende Auslands-Stipendium zugesprochen.

Durch einen glücklichen Zufall kam aber die Auslandsreise doch zustande, indem er eine grössere Bestellung auf dem Gebiet der Porträtmalerei mit einem Honorar von 1200 Rubel erhielt. Nachdem er diese noch im Frühling desselben Jahres erledigt und das genannte hohe Honorar erhalten hatte, liess er sich durch nichts mehr in Petersburg halten. Er durchquerte einen Teil von Deutschland, ferner Holland und Belgien, überall näher die Gemädegalerien kennen lernend, und liess sich im Herbst in Paris nieder, wo er bis zum Frühling 1858 intensiv arbeitete. Hier führte er u. a. die Bestellung des Besitzers des Wendenschen Schlosses Graf Sievers — das Altarbild *Christus am Kreuz* — für die Stadtkirche von Wenden aus. Paris verlassend verbrachte Köhler zur Herstellung seiner Gesundheit zwei Monate im Kurort Gleisweiler in Süddeutschland, besuchte dann München und die Schweiz und reiste über Mailand, Genua, Livorno und Florenz zum Endziel seiner Reise — nach Rom.

In Rom knüpfte Köler nähere Beziehungen mit den damals dort befindlichen deutschen Künstlern, Schriftstellern und Gelehrten an, die etwa um die Zeit seiner Ankunft den Verein *Colonna* gründeten, so benannt nach dem *Café Colonna*, welches das ständige Versammlungslokal der Mitglieder war, deren Zahl im Laufe der Zeit bis auf 20 stieg. Zu den Mitgliedern des Vereins gehörten u. a. der Bildhauer K. K a u e r, der Maler A. F e u e r b a c h, der Naturforscher Dr. E. H a e c k e l und der Dichter A l m e r s, wahrscheinlich auch Fr. O v e r b e c k und P. C o r n e l i u s, die damals auf dem Gipfel ihres Ruhmes standen und die hervorragendsten Glieder der dortigen deutschen Künstlerschaft waren. Balten waren ausser durch Köler noch durch seinen Freund, dem Bildhauer A. v. B o c k vertreten, der als Stipendiat der Petersburger Akademie mit ihm etwa zur gleichen Zeit in Rom eintraf.

Zu den von Köler in Rom geschaffenen ersten Werken gehört sein *Selbstbildnis* (Abb. 2) und der *Knabe mit dem Löwen* — ein Gemälde nach dem Stoff der Goethe'schen Novelle. Es folgten die *Italienerin mit Kindern über einen Bach schreitend*,

Aux premières oeuvres de Köler créées à Rome appartiennent *l'Artiste peint par lui-même* (fig. 2) et *le Garçon au lion*, dont le sujet est emprunté à la nouvelle de Goethe. Ces peintures sont suivies par *l'Italienne avec enfants traversant un ruisseau*, *la Fillette à la source* et le grand tableau commencé à Paris *le Christ crucifié* (fig. 1), celui-ci ayant servi de modèle au tableau d'autel portant le même nom et se trouvant dans l'église de Wenden. Avec ces quatre dernières tableaux Köler prit part à une exposition à Rome en 1860, où *le Christ crucifié* fut spécialement remarqué, tant pour son coloris que pour la finesse de son exécution technique. Köler l'expédia bientôt après à St. Pétersbourg où le 3 septembre 1861 il fut nommé académicien à l'Académie des Beaux-Arts, tandis que *le Christ crucifié* fut acquis par l'empereur Alexander II. Quelque temps après *l'Italienne avec enfants traversant un ruisseau* devint aussi possession impériale.

La connaissance de A. Feuerbach fut d'une grande importance pour le développement du talent de Köler, car c'est sous l'influence de celui-ci que son oeuvre s'affranchit presque complètement du pseudo-romantisme mi-théâtral mi-pathétique régnant dans l'école académique russe de ce temps, et gagna en vitalité et naturel. Ceci se remarqua plus spécialement dans ses peintures *Jeune fille italienne*, (fig. 3) et *Italienne* (fig. 4), dont la première peut être classée parmi ses meilleures oeuvres de ce temps dans le domaine du portrait. Une plus grande influence sur le développement artistique de Köler exerçait le travail en plein air; en été, quittant Rome, il faisait comme les autres artistes des excursions dans les montagnes et visitait les endroits les plus pittoresques de l'Italie (les environs de Naples, Capri, Ischia). Au cours de ces excursions il s'occupait principalement de peinture de paysages, en s'efforçant surtout d'obtenir des effets de perspective, contenus dans les limites discrètes d'un coloris brun-verdâtre, tout en exprimant son sentiment de la nature d'une manière aussi profonde que possible, et, comme on peut le constater en examinant les reproductions ci-contre (fig. 5., 6. et 7.), avec une légère intimité romantique.

Jusqu'à son arrivée en Italie Köler n'avait jamais travaillé à aquarelle. Il l'apprit à Rome, dans la „classe des costumes“, dans laquelle il fut introduit par ses collègues du cercle *Colonna*. C'était une entreprise tout à fait spéciale, l'entrepreneur en étant un ex-bandit qui, tout en poursuivant son métier de cocher pendant le jour, tenait le soir cette „classe des costumes“ où des modèles habillés de divers costumes nationaux italiens posaient pour les artistes. Köler se familiarisa bientôt avec l'aqua-

das *Mädchen an der Quelle* und das in Paris begonnene grosse Gemälde *Christus am Kreuz* (Abb. 1), das Vorbild des dort gemalten gleichnamigen Altarbildes für die Kirche von Wenden. Die vier letztgenannten Gemälde stellte Köler im J. 1860 auf einer Kunstausstellung in Rom aus, wobei *Christus am Kreuz* durch seine feine technische Ausführung und durch sein Kolorit besonders gewürdigt wurde. Bald nach der Ausstellung schickte der Künstler dieses Werk nach Petersburg und am 3. September 1861 wurde er von der dortigen Akademie der Künste zum Akademiker ernannt, wobei das Gemälde vom Kaiser Alexander II erworben wurde. Später geriet auch die *Italienerin mit Kindern über einen Bach schreitend* in kaiserlichen Besitz.

Von grosser Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Kölers war seine Bekanntschaft mit A. Feuerbach, unter dessen Einfluss sein künstlerisches Schaffen sich beinahe vollständig vom theatralisch-pathetischen Pseudoromantismus der damaligen russischen akademischen Schule befreit und dem Leben und der Natur näher tritt. Dies ist deutlich bemerkbar am *Italienischen Mädchen* (Abb. 3) und an der *Italienerin* (Abb. 4), von denen das erstere zu seinen besten Leistungen dieser Zeit auf dem Gebiete der Porträtmalerei gehört. Einen noch grösseren Einfluss auf die künstlerische Entwicklung Kölers übte das Arbeiten im Sommer in freier Natur aus, wobei er, wie auch die anderen Künstler, von Rom in die Berge zog oder Wanderungen in die maleischsten Orte Italiens unternahm (die Umgegend von Neapel, Capri, Ischia). Sich auf diesen Wanderungen hauptsächlich mit Landschaftsmalerei beschäftigend, befasste er sich besonders mit dem Problem der Luft- und Fernperspektive in grünbraunem Gesamtton; daneben bemühte er sich auch um die Wiedergabe eines lebendigen Naturgefühles, welches er, wie es an den hier reproduzierten Werken (Abb. 5., 6. u. 7.) zu sehen ist, mit leichter romantischer Intimität wiedergab.

Vor seiner Ankunft in Italien hatte Köler niemals mit Aquarellfarben gearbeitet. Diese Technik lernte er zum ersten Mal in Rom in der sog. „Kostümklasse“ kennen, in die er durch seine Freunde aus dem Kreise der *Colonna* geraten war. Das war ein ganz besonderes Unternehmen, unterhalten von einem ehemaligen Banditen, der des Tags über als Fuhrmann diente, des Abends aber die „Kostümklasse“ hielt, wo den Künstlern Modelle in verschiedenen italienischen Volkstrachten posierten. Köler gewöhnte sich schnell an die neue Maltechnik und erreichte im Kolorit eine Frische, die auch seine Gefährten zum Staunen brachte. Der

relle et arriva sous peu à une telle habileté et fraîcheur de coloris que ses compagnons en furent étonnés. Il usa de la technique nouvellement apprise pour la création de certaines oeuvres plus sérieuses en dehors de son travail dans la „classe des costumes“, en exécutant notamment quelques petits portraits féminins très réussis, parmi lesquels *la Romaine* (fig. 8) se distingue par la perfection de son travail.

Après avoir travaillé quatre ans à Rome, dans les circonstances matérielles pénibles, la nostalgie du pays s'empara de Köler et, en été 1862, il quitta cette capitale des arts, pour rentrer à St. Pétersbourg, en passant par Bologne, Ravenne, Vérone, Venise et Berlin, où il visita P. Cornelius.

Arrivé à St. Pétersbourg, Köler obtint d'abord une place de professeur aux cours féminins supérieurs de la Société de Protection des Beaux-Arts, ainsi qu'une autre place de professeur-suppléant dans la classe de plâtre de l'Académie des Beaux-Arts, mais il fut bientôt appelé à la cour impériale pour enseigner le dessin et la peinture à Maria Alexandrovna, fille de l'empereur Alexandre II. Köler resta à la cour impériale presque 12 ans, (1863—1874), jusqu'au mariage de son élève impériale avec le prince d'Edinburg. Comme Alexandre II avait toujours suivi avec intérêt les progrès que sa fille unique faisait dans la peinture, Köler s'était souvent trouvé en face de l'autocrate de toutes les Russies et sa situation exceptionnelle à la cour impériale ne manqua pas d'influencer favorablement sa carrière artistique. En très peu de temps il était devenu un des portraitistes les plus considérés de la haute société de St. Pétersbourg, surtout grâce à des commandes de portraits faites à lui par divers membres de la famille impériale.

Tout d'abord Köler eut à peindre deux portraits du grand-duc Michail Nikolaïevitch, ensuite ceux des fils du grand-duc, Nicolas et Mihaïl Mihaïlovitch, et de sa fille Anastasia Mihaïlovna. Puis il fit le portrait en plein-pied d'Alexandre II, destiné à la Salle de Conseil de l'Académie des Beaux-Arts. Avec ces oeuvres Köler avait assuré sa situation d'artiste en vogue à St. Pétersbourg et il pouvait maintenant songer à satisfaire son voeu de longtemps — revoir son pays natal dont il avait été absent déjà dix ans.

En été 1863, Köler arriva à Tallinn, y peignit une série de types estoniens et le portrait du folkloriste H. Neus, passa ensuite par l'île de Hiiumäe, visita le lieu de sa naissance dans le district de Viljandi et termina son voyage à Tartu, travaillant assidûment dans toutes ces localités. Des oeuvres créées sur l'île de Hiiumäe on connaît quelques aqua-

neuerworbenen Technik bediente er sich bald auch bei ernsteren künstlerischen Aufgaben ausserhalb der „Kostümklasse“, indem er einige kleine, jedoch prächtig ausgeführte Frauenbildnisse schuf, von denen die *Römerin* (Abb. 8) besonders meisterhaft ist.

Nach vierjähriger Arbeit in Rom, infolge materieller Not einer schweren Zeit, wurde Köler von Heimweh befallen. Im Sommer 1862 verliess er diese Kunst-Weltstadt und reiste über Bologna, Ravenna, Verona und Venedig nach Berlin, und, nachdem er dort P. Cornelius besucht hatte, zurück in die Hauptstadt Russlands.

In Petersburg erhielt Köler zunächst eine Anstellung als Lehrer in den oberen weiblichen Klassen der Schule der Gesellschaft für Förderung der Künste und die eines stellvertretenden Lehrers an der Gipsklasse der Kunstakademie, wurde aber bald als Lehrer für Zeichnen und Malerei zur Tochter des Kaisers Aleksanders II., Maria Aleksandrovna, berufen. In diesem Amt verblieb Köler nahe an 12 Jahre (1863—1874), bis zur Verheiratung seiner hohen Schülerin mit dem Prinzen von Edinburg. Da Aleksander II. die Fortschritte seiner einzigen Tochter in der Kunst mit lebhaftem Interesse verfolgte, kam Köler mit dem Selbstherrscher Russlands öfters in Berührung, und der Einfluss dieser seiner Ausnahmestellung am Hof auf seine Künstlerkarriere blieb nicht aus. In kurzer Zeit wurde er in den höheren Kreisen Petersburgs zu einem der geachteten Porträtisten, wozu ihm vor allem die Bestellungen seitens der Glieder der kaiserlichen Familie verhalfen.

Zunächst musste Köler zwei Porträts des Grossfürsten Michail Nikolajewitsch malen; dann malte er die Söhne des Grossfürsten Nikolai und Michail Michailowitsch und seine Tochter Anastasia Michailowna und nachdem ein Vollbildnis des Zaren Aleksander II. für den Konferenzsaal der Kunstakademie. Durch diese Werke sicherte Köler sich seine Künstlerkarriere in Petersburg und konnte sich nun die Erfüllung seines langjährigen Wunsches gewähren — eine Reise in die Heimat, von der er bereits ein Jahrzehnt fern gewesen war.

Im Sommer 1863 traf Köler in Reval ein, malte hier eine Reihe estnischer Typen und das Bildnis des Folkloristen H. Neus, richtete dann seine Fahrt auf die Insel Dagö, von dort an seinen Heimatsort im Kreise Fellin und zuletzt nach Dorpat, wobei er auch an allen diesen Orten eifrig arbeitete. Von den auf Dagö geschaffenen Werken sind einige lebhaft, realistische Aquarelle bekannt, u. a. *die Bäuerinnen am Brunnen* (Abb. 9) und das Ölgemälde *der Bauer mit der Axt* (Abb. 10), welches besonders dadurch

relles exécutés avec une verve réaliste, entre autres *Paysannes au puits* (fig. 9) et une peinture à l'huile *Paysan à la hache* (fig. 10) qui se distingue par le fait que la figure de ce dernier nous montre le modèle original de grands tableaux subséquents de Köler représentant Jésus Christ. Mais les meilleures oeuvres de ce voyage proviennent tout de même du district de Viljandi, les aquarelles remarquables par la finesse de leur exécution — *Filleuse* (fig. 11) et *Lieu de naissance de l'artiste*, la chaumière où naquit Köler, (fig. 12). Après cela il peignit ses parents (fig. 13 et 14). Cette série des oeuvres d'origine du pays natal se termine par le portrait du Dr. Fr. R. Kreutzwald, l'auteur de l'épopée nationale estonienne *Kalevipoeg* (*Le fils de Kalev*), qu'il acheva à St. Pétersbourg en 1864, (fig. 15). C'est en signant ce tableau que Köler ajoute pour la première fois à sa signature habituelle le nom de *Viliandi*, par lequel il indique son origine et sa nationalité, et à partir de ce jour presque toutes ses oeuvres les plus importantes en sont muni.

L'entrée en contact plus intime de Köler avec ses compatriotes laissa en son âme un sentiment de profonde tristesse et oppression, car les estoniens, le peuple indigène du pays, malgré le fait que leur libération de servage datait de plus de 50 ans déjà, (au nord de l'Estonie en 1816 et au sud en 1819), étaient effectivement privés de tous droits civiques et humains, se trouvant, entièrement à la grâce d'une classe peu nombreuse de propriétaires ruraux allemands qui employaient tous les moyens possibles aux fins de sauvegarder leurs droits féodaux conquis jadis par force. La terre était leur propriété, les estoniens ne pouvant en profiter que dans certains cas de petites parcelles en qualité de tenanciers et dans des conditions si difficiles que ce dernier modus était pour eux un nouveau servage sous une nouvelle forme.

Et comme l'état de choses que Köler avait eu l'occasion d'observer durant son voyage à travers son pays natal „surpassait tout ce que l'imagination la plus féroce aurait pu inventer“, (ceci d'après les propres paroles de Köler lui-même), il prit la résolution, étant bouleversé jusqu'au fond de son âme, de travailler pour le bien de son peuple, en s'efforçant d'obtenir pour lui au moins des droits les plus minimes et des conditions d'existence plus humaines. C'est à ces fins que Köler entra immédiatement en relations avec d'autres estoniens instruits, à ce temps là encore très peu nombreux. De retour à St. Pétersbourg, il commença à contribuer dans les limites du possible aux oeuvres organisées par ces derniers en faveur de leurs nationaux opprimés, en utilisant ses

bemerkenswert ist, dass wir hier den Grundtypus seiner späteren grossen Christus-Gemälden sehen. Die wertvollsten Werke dieser Reise entstehen aber doch im Kreise Fellin — die feinen, meistervoll ausgeführten Aquarelle *die Spinnerin* (Abb. 11) und *die Geburtsstätte des Künstlers*, eine Bauernhütte, wo Köler geboren war (Abb. 12). Ferner malt er seine Eltern (Abb. 13 u. 14). Endlich folgt dieser heimatlichen Serie das Bildnis des Verfassers des estnischen Nationalepos *Kalevipoeg*, dr. Fr. R. Kreutzwalds, welches 1864 in Petersburg beendet wurde (Abb. 15). Auf diesem Bilde erscheint zum ersten Mal neben dem Namen des Künstlers der Beiname *Viliandi*, mit dem er als Bezeichnung seiner Herkunft und Nationalität von nun ab beinahe alle seine wichtigeren Arbeiten signiert.

Der nähere Kontakt mit seinem Volke machte auf den Künstler einen schweren und drückenden Eindruck, da die Esten, die bodenständige Bevölkerung des Landes, obgleich schon vor mehr als einem halben Jahrhundert von der Leibeigenschaft befreit (in Nordestland im J. 1816, in Südostland im J. 1819), dennoch fast aller Bürger- und Menschenrechte entbehrten und vollständig der Willkür der geringzähligen herrschenden Klasse der deutschen Gutsbesitzer preisgegeben waren, die mit Hilfe aller Massnahmen an ihren alten, durch Gewalt erworbenen Feudalrechten festhielt. Ihnen gehörte das Land, die Esten konnten es im besten Falle in geringem Masse nur als Pächter benutzen und in so schweren Bedingungen, was in der Tat bloss eine neue Form der Leibeigenschaft bedeutete.

Da das, was Köler auf seiner Heimatsreise beobachten konnte, nach seinen eigenen Worten „alles übertraf, was auch die wildeste Phantasie nur schöpfen konnte“, beschloss er, bis auf den Grund der Seele erschüttert, die Arbeit zum besten seines Volkes zu beginnen, um diesem wenigstens die geringsten Bürgerrechte und menschlichere Lebensbedingungen zu verschaffen. Zu diesem Zweck trat er sofort in Verbindung mit den anderen, damals noch so geringzähligen Vertretern der estnischen Intelligenz, die er nach seiner Rückkehr nach Petersburg in ihren Bestrebungen zum Wohl des Volkes eifrig zu unterstützen begann, dazu seine Bekanntschaften in den Kreisen des russischen kaiserlichen Hofes und der höheren Machthaber ausnützend. Er ist den Deputationen der estnischen Bauern beim Einreichen von Bittschriften an den Kaiser in den Jahren 1864, 1865 und 1868 behilflich, obwohl er sich dadurch grosse Unannehmlichkeiten zuzieht (eine polizeiliche Haussuchung im Oktober 1865); er erlangt im J. 1869 vom Kaiser die Erlaubnis zur Veranstaltung einer Geldsammlung im ganzen russischen Reich zur Gründung ei-

relations avec la cour impériale et les hauts fonctionnaires russes. En 1864, 1865 et 1868, il aida aux délégations de paysans estoniens venues à St. Pétersbourg pour remettre leur requêtes à l'empereur, malgré les désagréments personnels qu'il lui fallut subir par la suite (perquisition effectuée chez lui par la police, en octobre 1865). En 1869, Köler obtient de l'empereur l'autorisation d'organiser une collecte sur toute l'étendue de l'Empire russe en faveur de l'institution d'une école agronomique avec langue d'enseignement estonienne, l'ainsi-nommée Ecole Alexandre. Köler réussit aussi à obtenir pour l'homme de politique estonien très connu C. R. Jakobson, deux fois l'autorisation de publier à Viljandi le journal estonien *Sakala*, (d'abord en 1878, et après la fermeture de celui-ci — une seconde fois en 1880). Il rend également beaucoup d'autres services à ses compatriotes et contribue à leur obtenir des privilèges dont ils n'auraient autrement jamais pu bénéficier, à cause de l'opposition opiniâtre des propriétaires ruraux allemands.

En vue d'attirer l'attention de la société russe sur la situation désespérée du peuple estonien, libéré de servage, mais resté sans terre, Köler créa, en 1864—1865, une oeuvre dont le sujet était emprunté à une légende locale, *Réveil du sommeil enchanté*, (fig. 16). Ce tableau représente une jeune femme, (allégorie de l'Estonie), enterrée en état de léthargie depuis des siècles par un chevalier de l'Ordre teutonique, et un descendant de celui-ci, qui, ayant forcé le cercueil, tente de dérober un joyau précieux déposé sur le sein de la vierge, ce joyau étant le symbole de droit des estoniens au sol arraché à leurs aïeux. Ce tableau provoqua un vif mécontentement parmi les allemands baltes, mais fut acclamé par les estoniens et leurs compagnons de malheur des provinces baltiques, les lettons. Exposé à St. Pétersbourg et à Moscou le sujet de ce tableau resta incompris par les russes, et plus tard, ce tableau disparut mystérieusement à Vienne, où il avait été envoyé pour une exposition.

Le portrait demeure toutefois la spécialité préférée de Köler durant ces temps. En quelques années il devient un des artistes les plus considérés en Russie dans le domaine du portrait. Le 10 octobre 1867, il reçoit le titre de professeur de l'Académie des Beaux-Arts, en récompense du portrait vrai et caractéristique du chancelier de l'Etat, le prince A. M. Gortchakoff (fig. 17). Entre 1867—1873, il exécuta une série de portraits de membres de la famille et la cour impériales, de la haute société et du monde des arts et sciences, entre autre les portraits de son élève, la grande-duchesse Maria Alexandrovna, des grands-ducs Constantin et Nicolas Constantinovitch, de la

ner landwirtschaftlichen Schule mit Unterricht in estnischer Sprache (die sog. Alexanderschule), verschafft dem hervorragenden nationalen Vorkämpfer C. R. Jakobson zweimal die Erlaubnis zur Herausgabe der estnischen Zeitung *Sakala* in Fellin (im J. 1878 und nach dem Verbot der Zeitung zum zweiten Mal im J. 1880), und beschäftigt sich unermüdetlich mit solchen persönlichen und allgemeinen Angelegenheiten seiner Heimatsgenossen, die sich durch den Widerstand der deutschen Gutsbesitzer in gewöhnlicher Weise nicht ordnen liessen.

Um die Aufmerksamkeit der russischen Gesellschaft auf die überaus schwere Lage zu lenken, in welche das estnische Volk infolge seiner Befreiung ohne Land geraten war, schuf Köler in den J. 1864—1865 das Gemälde *Erwachen aus dem Zauberschlaf* (Abb. 16), dem eine Legende mit örtlichem Kolorit als Thema diente. Hier wurde die estnische Nation in Gestalt einer Jungfrau dargestellt, die von einem deutschen Kreuzritter vor Jahrhunderten als Scheintote begraben worden war, und deren Sarg nun ein Nachfolger dieses Ritters aufbricht, um von der Brust der Jungfrau einen teuren Schatz, durch welchen das Recht der Esten auf das ihren Vorfahren entrissene Land symbolisiert wird, zu rauben. Dieses Gemälde, das in den Kreisen der deutsch-baltischen Gutsbesitzer Missbilligung, bei den Esten und deren geschichtlichen Leidensgefährten, den Letten, aber lebhaften Beifall hervorrief, blieb, als es in Petersburg und Moskau ausgestellt war, den Russen inhaltlich unverständlich und verschwand später auf geheimnisvolle Weise in Wien, wohin es zu einer Kunstausstellung gesandt worden war.

Das Hauptgebiet der künstlerischen Wirksamkeit Kölers bildet zur in Frage stehenden Zeit dennoch die Porträtmalerei. In einigen Jahren wird er als Porträtist zu einem der angesehensten Künstler in Russland und am 10. Oktober 1867 erhält er für das lebensgetreue und charaktervolle Bildnis des Reichskanzlers, Fürst A. M. Gortschakow (Abb. 17), von der Petersburger Kunstakademie den Grad eines Professors. Ferner malt er (1867—1873) eine Reihe von Gliedern des Kaiserlichen Hauses, des Hofes und der höheren Kreise, sowie Vertreter der Wissenschaft und Künste, u. a. seine Schülerin, die Grossfürstin Maria Alexandrowna, die Grossfürsten Konstantin Nikolajewitsch und Nikolai Konstantinowitsch, die Fürstin Odojewski (Abb. 19), den Marineminister N. K. Krabbe, den Feldmarschall Graf Berg, den General Skalon, den Grafen P. A. Subow, den Senator Karamsin, den Professor der Kunstakademie Joh. Reimers (Abb. 20), den Komponisten A. N. Sserow, den Vizepräsidenten der Kaiserlichen Geographischen Gesellschaft P. P. Semjonow, zweimal den Akademiker J. K. Grooth und

princesse Odoïevski (fig. 19), du ministre de la marine N. K. Krabbe, du maréchal le comte Berg, du général Skalon, du comte Zouboff, du sénateur Karamsine, du professeur de l'Académie des Beaux-Arts J. Reimers (fig. 20), du compositeur A. N. Sseroff, du vice-président de la Société Géographique Impériale P. P. Semionoff et deux portraits de l'académicien J. K. Grooth. Il peignit quatre fois l'empereur Alexandre II, qui posa à l'artiste dans son palais d'été à Livadia, en Crimée, et au palais d'Hiver à St. Pétersbourg. Mais, malgré toutes ses nombreuses occupations, Köler trouva encore le temps et l'intérêt pour donner des cours gratuits dans les classes d'études de l'Académie des Beaux-Arts, en 1869 et 1870.

A partir de 1873 la production de Köler devient de nouveau plus variée. Il revient aux sujets italiens et peint sa *Famille italienne* dont l'empereur Alexandre II fait l'acquisition pour sa collection personnelle. Deux motifs panoramiques à grande vue de la Crimée suivent, *Propriété de Mchatka avec la porte de Baïdar* et *Paysage avec la propriété de Aï-Youri* (fig. 22), ainsi que quelques autres toiles d'un caractère plus intime, parmi lesquelles on peut citer comme particulièrement réussie *Paysage de Crimée avec femme tartare*. Köler exécute en même temps le portrait-groupe *Baronne J. N. Frédéricks avec ses enfants*, de même que ceux du baron Frédéricks, chef du régiment de cavalerie de la garde impériale, du ministre des finances N. Bunge (fig. 21) et du grand-duc Vladimir Alexandrovitch. En récompense de ces dernières oeuvres Köler reçoit, en 1877, le titre de membre *honoris causa* extraordinaire du conseil de l'Académie des Beaux-Arts.

Se trouvant alors à l'apogée de son talent et travaillant avec une zèle non diminuante Köler donna une composition excellente, *Le Gardien fidèle* (fig. 24), unissant dans cette oeuvre une technique académique fine et riche en détails à une vitalité et fraîcheur de plein-air extraordinaire. L'année suivante il fournit une preuve encore plus grande des limites de son talent, en exécutant le tableau monumental *Christ bénissant*, peint *al-fresco* sur la voûte de l'abside de l'église Charles à Tallinn. En 1880, Köler visite de nouveau Paris et *Eve à la grenade* (fig. 25), en est le résultat. Lors de ce séjour à Paris Köler se laisse impressionner par les maîtres académiques les plus remarquables de l'école française, spécialement par E. A. Carolus-Duran, dont l'influence se fait sentir, assez clairement parfois, dans ses portraits subséquents. Par contre il reste fidèle à son style dans les oeuvres ayant pour thèmes des sujets bibliques, comme cela ressort de son oeuvre suivante, la grande toile *Venez vers moi...* (fig. 26), une de ses oeuvres les plus importantes.

viermal den Kaiser Alexander II., der hierzu dem Künstler in seiner Villa in Livadia (in der Krimm) und im Winterpalais in Petersburg Modell stand. Nebenbei findet Köler aber noch Zeit und Interesse in den J. 1869—1870 in der Etüdenklasse der Akademie der Künste unentgeltlich Unterricht zu erteilen.

Von 1873 an wird Kölers Wirksamkeit wieder vielgestaltiger. Er wendet sich von neuem an italienische Themata und schafft das Gemälde *die italienische Familie*, welche der Zar Alexander II. für seine persönliche Kunstsammlung erwirbt. Es folgen zwei grosse Panorama-Motive aus Krimm — *das Gut Mschatka mit den Baidarporten* und *Landschaft mit dem Gut Ai-Jury* (Abb. 22) und einige Gemälde von intimeren Charakter, unter denen *Landschaft aus der Krimm mit einer Tatarin* (Abb. 23) besonders gut gelungen ist. Gleichzeitig entsteht auf dem Gebiet der Porträtkunst das Gruppenbild der Baronin J. N. Fredericks mit Kindern, und die Bildnisse des Chefs des Kavalerieregiments der Kaiserlichen Leibgarde Baron V. B. Fredericks, des Finanzministers N. Bunge (Abb. 21) und des Grossfürsten Wladimir Alexandrowitsch. In Anerkennung dieser Werke wird Köler im J. 1877 zum ausserordentlichen Mitglied *honoris causa* des Rats der Kunstakademie ernannt.

Auf dem Gipfel seiner Kräfte stehend, immer mit gleicher Hingabe arbeitend, malt Köler 1878 das hervorragende Werk *Der treue Wächter* (Abb. 24), in dem er meisterhaft die detaillierte feine Behandlung des Stoffes im Sinn der akademischen Schule mit der Frische und Lebhaftigkeit der Freiluftmalerei verbindet. Ein noch beredsameres Zeugnis seines Könnens legt er im darauf folgenden Jahr durch sein monumentales Wandgemälde in *al-fresco* Technik *der segnende Christus* ab, auf das Apsisgewölbe der Karlskirche in Reval gemalt. J. 1880 besucht er von Neuem Paris; als Ergebnis dieser Reise erscheint das Gemälde *Eva mit dem Granatapfel* (Abb. 25). In Paris machten auf ihn die hervorragenden Meister der französischen akademischen Schule einen tiefen Eindruck, vor allem E. A. Carolus-Duran, dessen Einfluss von nun an stellenweise in seiner Porträtmalerei recht deutlich hervortritt. Seine frühere Eigenart behält er aber in Werken biblischen Inhalts bei, wie es das nun folgende grosse Gemälde *Christus als Erbarmender* (Abb. 26), eine seiner wichtigsten Schöpfungen, zeigt.

Im J. 1882 malt Köler den Kaiser Alexander III. und stellt ihm die estnische Deputation vor, die erschienen war um ihm in Anlass seiner Thronbe-

En 1882, Köler fait le portrait d'Alexandre III et lui présente une députation estonienne arrivée à St. Pétersbourg pour remettre à l'Empereur une adresse de félicitation à l'occasion de son avènement au trône. Il participe également en qualité de chef à une députation des sociétés estoniennes qui remet à l'empereur une toile spécialement créée par Köler à l'occasion du couronnement de celui-ci, *Rendez à César ce qui appartient à César...* (fig. 27). Dans le courant de cette année Köler peint encore trois portraits du nouveau souverain russe qui l'apprécie comme artiste et lui témoigne la même faveur et la même bienveillance que son prédécesseur.

Tout en continuant ses démarches en faveur des estoniens, Köler s'associe, en 1882, avec des émigrés forcés de quitter leur pays à la suite des persécutions des barons allemands, et ils achètent de grands terrains en Crimée, — la propriété Kuntaugan, — afin d'y fonder un refuge destiné aux émigrés subséquents, surtout aux instituteurs des écoles de villages qui étaient plus spécialement haïs par la noblesse allemande. Mais cette tentative de fonder une colonie estonienne en Crimée échoue et se termine lamentablement pour Köler, partiellement à cause de son manque d'esprit pratique, mais grâce aussi à sa trop grande confiance. C'est ainsi, sans avoir obtenu des résultats significatifs, qu'il y perd dans quelques années sa fortune gagnée avec peine et survit à une grande déception.

Köler passe les dernières dix années de sa vie en se retirant davantage de la vie publique, se vouant à son travail et ne fréquentant que ses amis-artistes, surtout le hongrois M. Zichy, peintre de la cour impériale, avec lequel des liens solides d'amitié le liaient depuis longtemps. En 1887, Köler fait un nouveau séjour à Paris où il peint sa plus grande toile *Damnation de Lorelei* (fig. 30); l'année suivante, il est à Vienne où il peint un tableau historique *La rencontre des trois empereurs à Skiernevice*. A part un paysage de Crimée, *Le jardin de la propriété de Mchatka*, toutes les oeuvres de sa dernière période sont des portraits. C'est dans le portrait qu'il était le plus fort jusque dans sa haute vieillesse, ainsi que le prouve le portrait de M-me Vares (fig. 31).

Köler meurt d'une apoplexie du coeur devant son chevalet, le 10 avril 1899, étant sur le point de travailler les détails du portrait de son ami, l'académicien J. K. Grooth. Sa dépouille mortelle est envoyée de St. Pétersbourg dans son pays natal avec de grands honneurs et ensevelie dans le voisinage du lieu de sa naissance au cimetière de Suure-Jaani.

A part les expositions en Russie, Köler a pris part aux expositions internationales de 1867 et 1878

steigung eine Glückwunschartadresse zu übergeben. Ebenso nimmt er als Führer an der Deputation der estnischen Gesellschaften teil, die dem Kaiser zu seiner Krönung im J. 1883 das hierzu von Köler geschaffene Gemälde *Gebet dem Kaiser was des Kaisers ist* (Abb. 27) überreicht. In diesem Jahr malt er noch dreimal den neuen Selbstherrscher Russlands, der ihn als Künstler mit gleicher Achtung und gleichem Wohlwollen behandelt, wie sein Vorgänger.

Seine Wirksamkeit zum Wohl des estnischen Volkes fortsetzend, erwirbt Köler 1882 zusammen mit estnischen Auswanderern, die infolge Verfolgungen seitens deutscher Gutsbesitzer ihre Heimat zu verlassen gezwungen waren, ein grösseres Landstück — das Gut Kuntaugan — in der Krimm, um diesen, wie auch den folgenden estnischen Flüchtlingen, insbesondere dem deutschen Adel am meisten verhassten Dorfschullehrern, sichere Unterkunft zu bieten. Die Gründung einer estnischen Kolonie in der Krimm endete aber für Köler traurig, wie infolge seines Mangels an praktischem Sinn, so auch infolge seines zu grossen Vertrauens. Ohne besondere Resultate zu erzielen, verliert er bei diesem Unternehmen in einigen Jahren sein ganzes durch Arbeit erworbenes Vermögen und macht eine schwere Enttäuschung durch.

Das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbringt Köler zurückgezogen von öffentlicher Wirksamkeit in stiller schaffender Arbeit, wobei er fast nur mit seinen Freunden unter den Künstlern verkehrt, unter denen er durch langjährige und innige Beziehungen besonders nahe mit dem kaiserlichen Hofmaler dem Ungaren M. Zichy verbunden war. Im J. 1887 besucht er von Neuem Paris, wo sein grösstes Gemälde *Verfluchung der Lorelei* entsteht (Abb. 30); das folgende Jahr verbringt er in Wien, wo er das historische Gemälde die *Zusammenkunft der drei Kaiser in Skiernevice* malt. Mit Ausnahme einer Landschaft aus der Krimm, der *Garten des Gutes Mchatka*, gehören alle Arbeiten seiner letzten Wirksamkeitsperiode ins Gebiet der Porträtkunst, in der er auch im hohen Alter am stärksten war, wie dies besonders das Bildnis der Frau Vares (Abb. 31) bezeugt.

Köler beschliesst sein Leben an der Staffelei, — er stirbt am 10. April 1899 am Herzschlage bei der Beendigung des Porträts seines Freundes, des Akademikers J. K. Grooth. Seine Leiche wird mit grossen Ehren aus Petersburg in die Heimat geschickt und in der Nähe seines Geburtsortes auf dem Friedhof von Suure-Jaani bestattet.

Ausser an den Ausstellungen in Russland hat sich Köler mit seinen Gemälden an den inter-

à Paris, en 1872 à Londres, en 1879 à Vienne et en 1885 à Anvers. En Estonie on trouve un nombre considérable de ses oeuvres dans le Musée Estonien des Beaux-Arts à Tallinn, ainsi que dans les collections privées de M-mes M. Köhler et A. Puhk, aussi à Tallinn.

nationalen Ausstellungen 1867 und 1878 in Paris, 1872 in London, 1879 in Wien und 1885 in Antwerpen beteiligt. In Estland befinden sich seine Werke in grösserer Anzahl im Estnischen Kunstmuseum in Reval und in den Privatsammlungen von Frau M. Köhler und Frau A. Puhk daselbst.

Sisukord.

	Lk.
1. peatükk	5
2. peatükk	13
3. peatükk	21
4. peatükk	27
5. peatükk	33
6. peatükk	39
Märkmed	45
Joh. Köleri teoste nimestik	49
Résumé	54
Referat	54

Lisa: Joh. Köleri teoste pildistised.

Tekstis kaks Joh. Köleri sullejoonistist (lk. 12 ja 20) ja tema käekirja näide (lk. 32).

**JOH. KÖLERI TEOSTE
PILDISTISED**

**REPRODUCTIONS
ABBILDUNGEN**

JOHANNES KEPLER
UNIVERSITÄT LINZ

REPRODUCTION
VERBODEN



»H. Laakmann'i« trükk, Tartus.



Pild. 1.
Christ crucifié.

Kristus ristil.

1858—1859.
Christus am Kreuz.



Pild. 2.
Portrait de l'artiste
par lui-même.

Kunstniku autoportree.

1859.
Selbstbildnis des
Künstlers.



Pild. 3.
Jeune fille italienne.

Itaalia tütarlaps.

Ca 1859—1861.
Italienisches Mädchen.



Pild. 4.
Italienne.

Itaallanna.

Ca 1859—1861.
Italienerin.



Pild. 5. Itaalia maastik, Olevano. 1861.
Paysage italien, Olevano. Italienische Landschaft, Olevano.



Pild. 6.
Paysage italien.

Italia maastik sillaga.

Ca 1859—1861.

Italienische Landschaft.



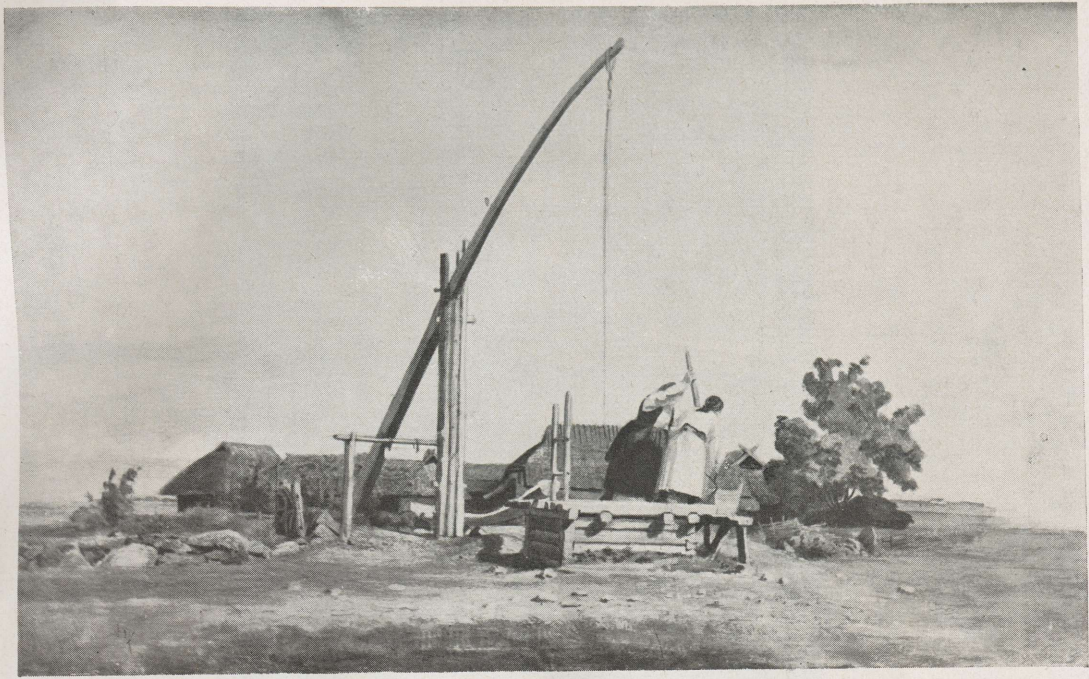
Pild. 7. Itaalia maastik tütarlapsega ojal. Ca 1859—1861.
Paysage italien. Italienische Landschaft.



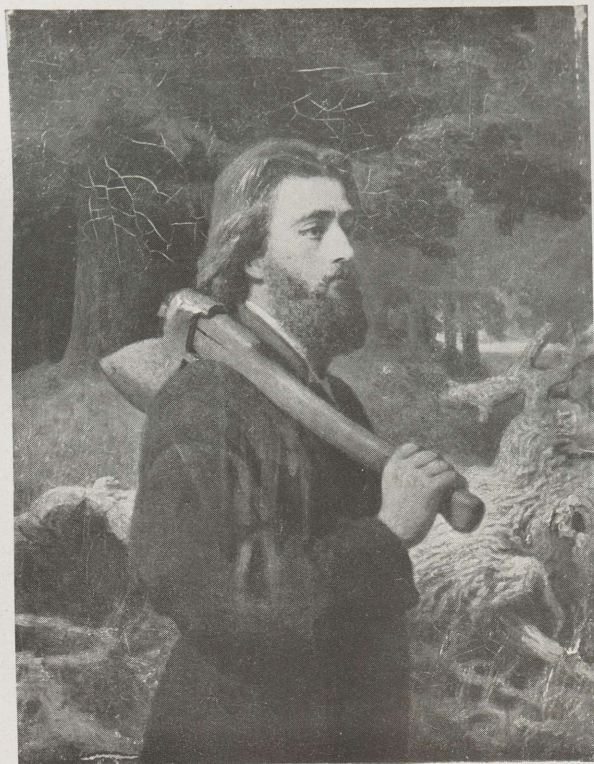
Pild. 8.
Romaine.

Roomlanna.

Ca 1859—1861.
Römerin.



Pild. 9. Hiiu naised kaevul. 1863.
Paysannes estoniennes au puits. Estnische Bäuerinnen am Brunnen.



Pild. 10. Hiiu talumees kirvega. 1863.
Paysan estonien à la hache. Estnischer Bauer mit der Axt.



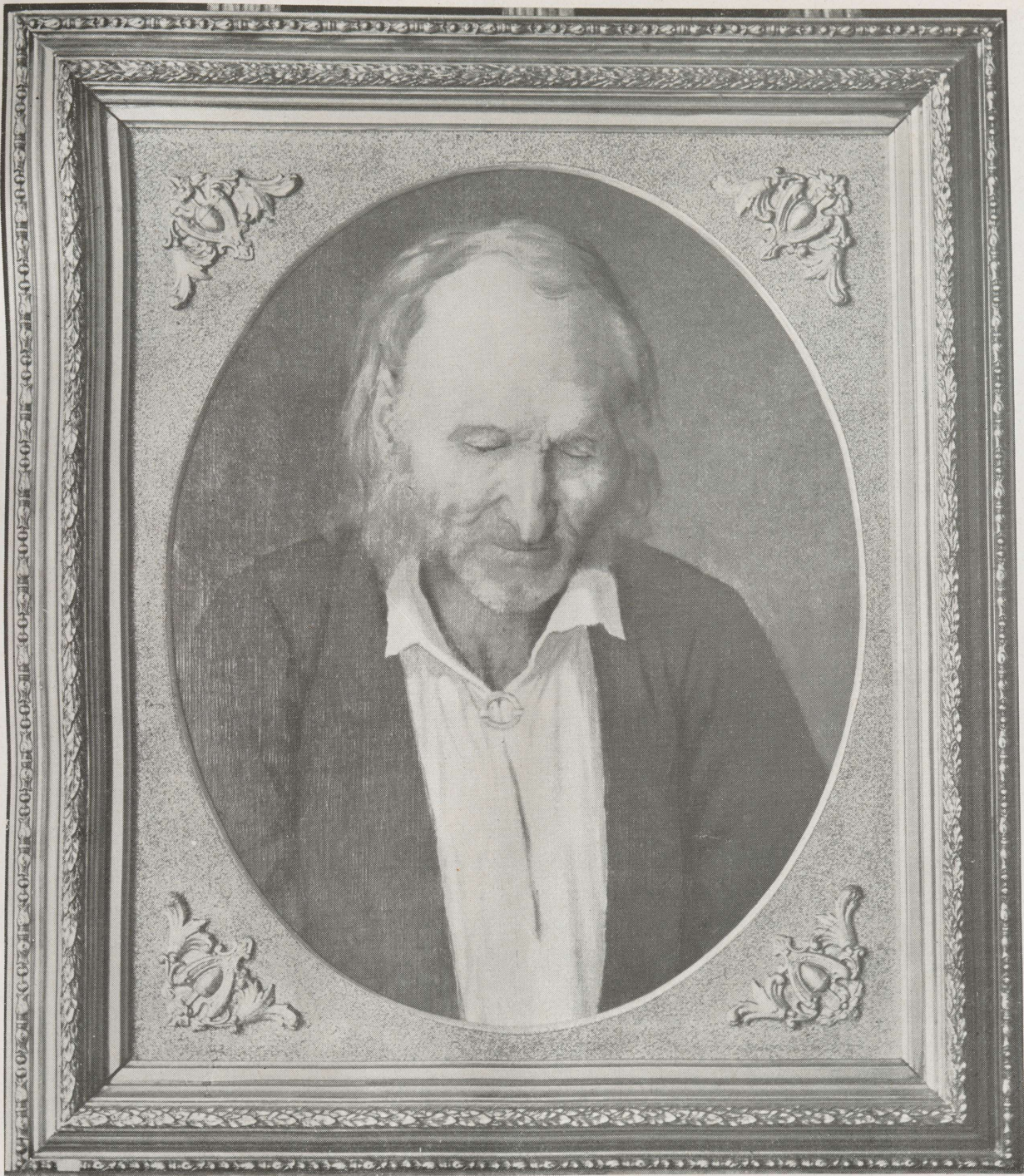
Pild. 11.
Fileuse estonienne.

Ketraja.

1863.
Estnische Spinnerin.



Pild. 12. **Kunstniku sünnipaik.** **1863.**
Lieu de naissance de l'artiste. Geburtsstätte des Künstlers.



Pild. 13.
Père de l'artiste.

Kunstniku isa portree.

1863.

Vater des Künstlers.

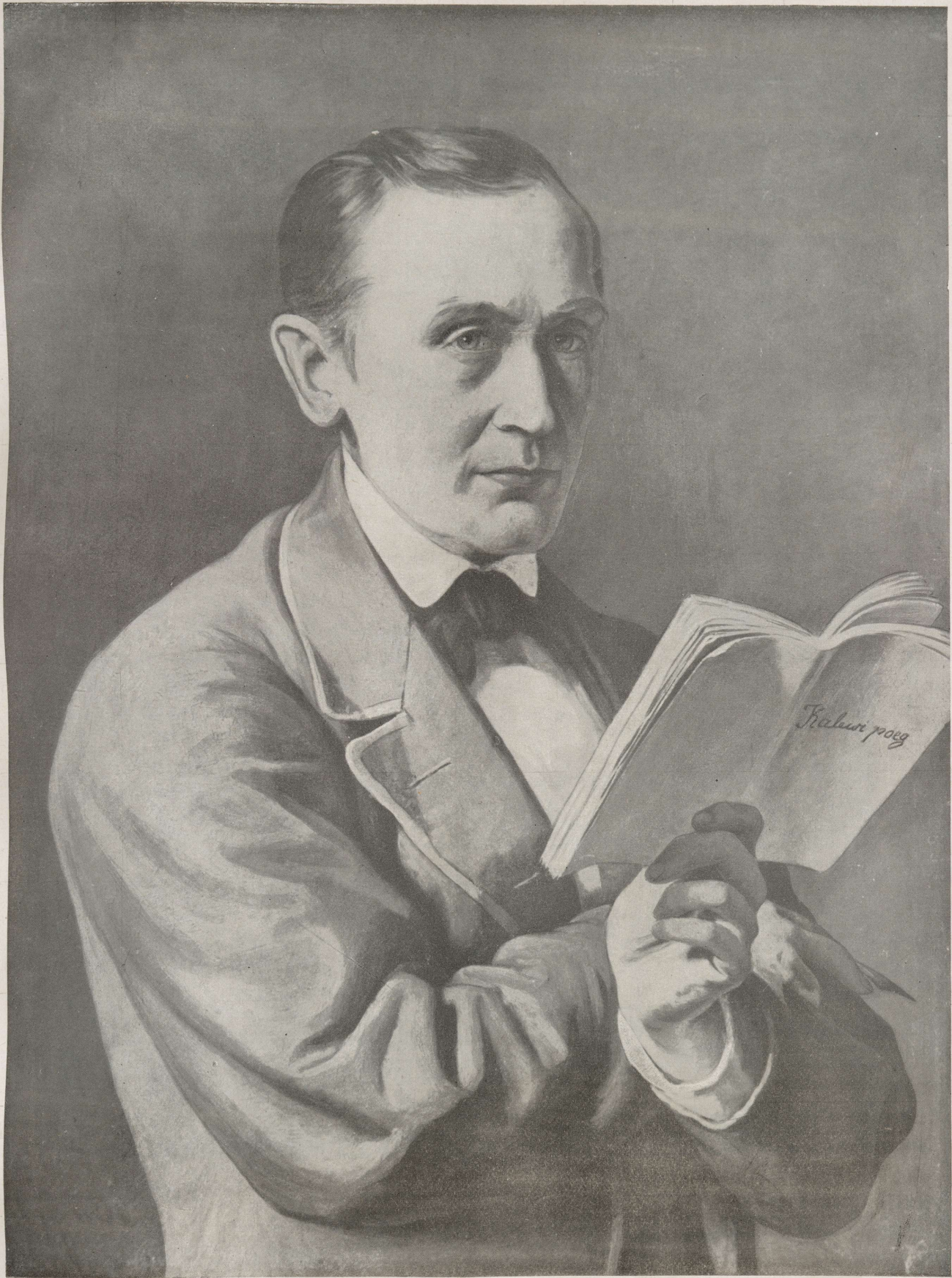


Pild. 14.
Mère de l'artiste.

Kunstniku ema portree.

1863.

Mutter des Künstlers.



Pild. 15. Dr. Fr. R. Kreutzwaldi portree. 1864.
Dr. Fr. R. Kreutzwald,
poète estonien. Dr. Fr. R. Kreutzwald,
estnischer Dichter.



Pild. 16. Ärkamine nõidusunest. 1864—1865.
Réveil du sommeil enchanté. Erwachen aus dem Zauberschlaf.



Pild. 17.

Vürst A. M. Gortšakovi portree.

1867.

Portrait du prince
A. M. Gortchakoff.

Bildnis des Fürsten
A. M. Gortschakow.



Pild. 18.

Tundmatu daami portree.

1868.

Portrait d'une inconnue.

Bildnis einer Unbekannten.



Pild. 19. Vürstinna Odojevski portree. 1868.
Portrait de la princesse Odoïevski. Bildnis der Fürstin Odojewski.



Pild. 20. Prof. Joh. Reimersi portree. 1869.
Portrait du professeur J. Reimers. Bildnis des Professors J. Reimers.

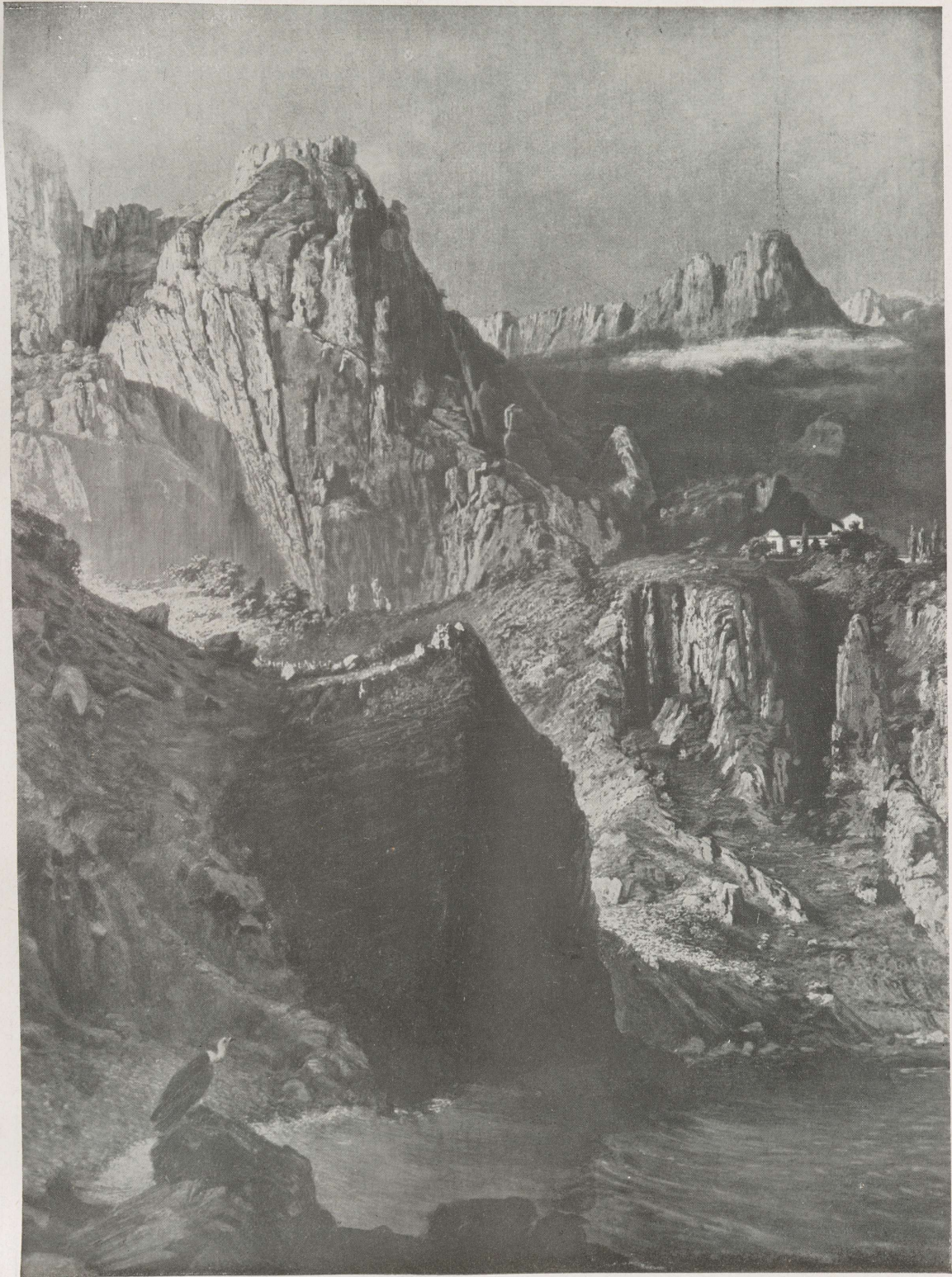


Pild. 21.
Portrait de M-r N. Bunge.

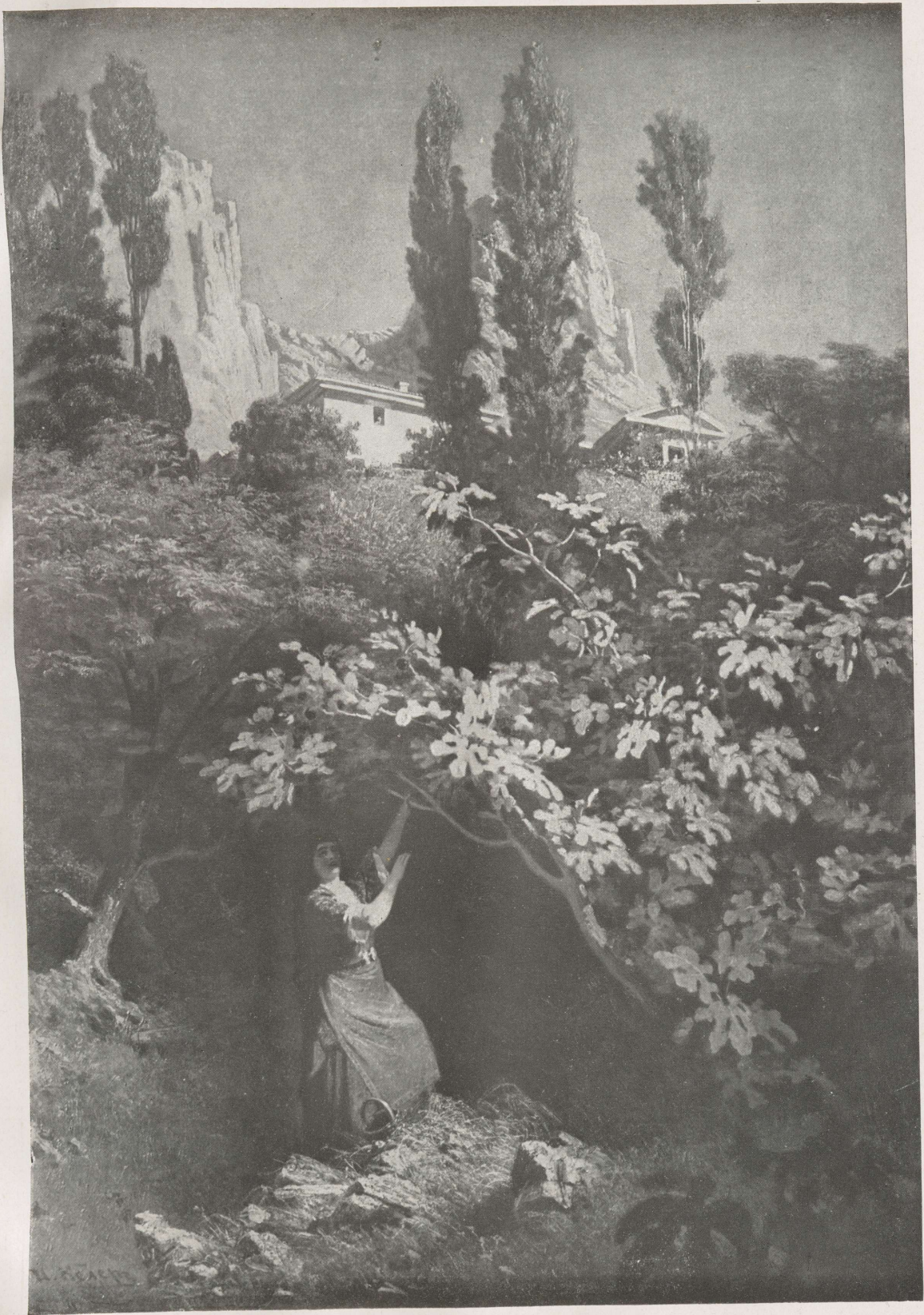
N. Bunge portree.

1873.

Bildnis des Herrn N. Bunge.



Pild. 22. Krimmi maastik Ai-Jurii mõisaga. 1875.
Paysage de la Crimée. Landschaft aus der Krimm.



Pild. 23. Krimmi maastik tatarlannaga. Ca 1875—1880.
Paysage de la Crimée. Landschaft aus der Krimm.



Pild. 24.
Le gardien fidèle.

Truu valvur.

1878.
Der treue Wächter.



Pild. 25.
Eve à la grenade.

Eeva granaatõunaga.

1880.

Eva mit dem Granatapfel.



Pild. 26.

Tulge minu juurde . . .

1881.

Venez vers moi . . .

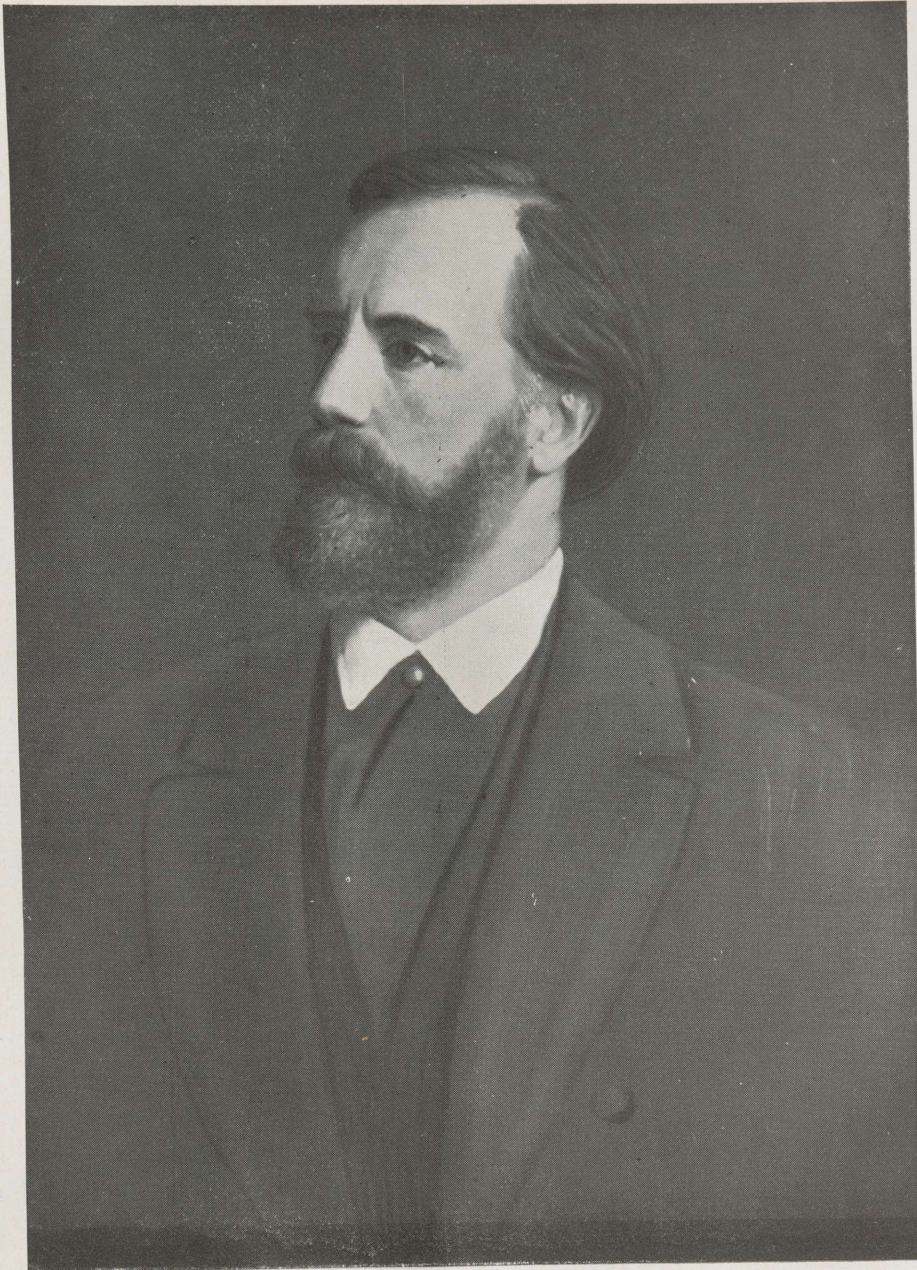
Christus als Erbarmer.



Pild. 27. Andke keisrile, mis keisri kohus . . . 1883.
Rendez à César ce qui appartient à César . . . Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist . . .



Pild. 28. Dr. Ph. J. Karelli portree. 1886.
Portrait du dr. Ph. J. Karell. Bildnis des Dr. Ph. J. Karell.



Pild. 29. Hugo Treffneri portree. 1886.
Portrait de M-r H. Treffner. Bildnis des Herrn H. Treffner.



Pild. 30. Lorelei needmine munkade poolt. 1887.
Damnation de la Lorelei. Verfluchung der Lorelei.



Pild. 31. Proua Varese portree. 1890.
Portrait de M-me Vares. Bildnis der Frau Vares.

HIND 7 KR. 50 SENTI