

7605.

PYHÄ NIKOLAOS IHMEIDENTEKIJÄ

Ikonografian kehittyminen bysanttilaisessa ja venäläisessä ikonitaiteessa.

Teosanalyysi Sinebryhoffin ikonista materiaalitutkimuksen kautta.

**Tarja Saiha
Pro gradu -työ
kesäkuu 1999
Jyväskylän yliopisto
Taidehistorian laitos**

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taidehistorian laitos
Tekijä Tarja Saiha	
Työn nimi PYHÄ NIKOLAOS IHMEIDENTEKIJÄ. Ikonografian kehittyminen bysanttilaisessa ja venäläisessä ikonitaidessa. Teosanalyysi Sinebryhoffin ikonista materiaalitutkimuksen kautta	
Oppiaine taidehistoria	Työn laji pro gradu -tutkielma
Aika kevätlukuk. 1999	Sivumäärä 59 + kuvaliite
<p>Tiivistelmä - Abstract Nikolaos Ihmeidentekijä -kultti syntyi Bysantissa 300-400-lukujen kuluessa. Kultin alkuvaiheessa siinä yhdistyi elementtejä kahdesta eri hahmosta: Lyykian Myran arkkipiispa Nikolaoksesta, joka eli 200-300-luvuilla sekä Sionin luostarin johtaja Nikolaoksesta, joka kuoli v. 564. Useat eri Nikolaos-tutkijat Gustav Anrichin johdolla ovat päätyneet tähän tulokseen.</p> <p>Nikolaos-kultin perusmuodot pohjasivat Lyykian alueella vallinneeseen hellenismiin, ennen kaikkea Artemiin ja Poseidonin palvontaan, osa näistä uskomuksista siirtyi etenkin mereen ja paholaisen karkoittamiseen liittyvin ihmeteoin Nikolaoksen ikonografiaan. Tarkkaa tietoa kultin ja ikonografian kehittymisestä ei ole johtuen sekä kirjallisen dokumentaation puuttumisesta että ikonoklasmin aikakaudesta, mutta kultin oletetaan olleen varsin vakiintunut jo 1000-lukuun mennessä. Merkittävin Nikolaos-elämän-kerroista Bysantissa oli nk. Praxis de Stratelatis.</p> <p>Varhaisin tunnettu kuva Nikolaoksesta on Santa Maria Antiquassa (Rooma, vv. 757-767), siinä Nikolaos on yksi hahmoista ryhmäkuviissa ja tunnistettavissa ainoastaan otsikkokirjoituksesta. 1000-luvun taitteen kuvissa Nikolaoksen ikonografia on jo vakiintunut: hänet esitetään keski-ikäisenä (vanhahkona) kaljuuntuneena miehenä kiharan parran kera, puettuna piispan asuun, ts. feloniin ja omoforioniin. Hän siunaa katsojan oikealla kädellään ja kannattelee vasemmassa kädessään evankeliumikirjaa. 1200-luvulla tärkeänä elementtinä kuviin tulevat mukaan pienoishahmoina Kristus (vasemmalla) sekä Jumalanäiti (oikealla); legendaan perustuen hahmot tarjoavat Nikolaokselle takaisin menetetyt piispuuden merkit, eli evankeliumikirjan (Kristus ojentaa) sekä omoforion (Jumalanäiti ojentaa).</p> <p>Sinebryhoffin Nikolaos toistaa traditiota, joka siirtyi Bysantista kristillistettyyn Venäjään ja pysyi varsin muuttumattomana aina 1600-luvulle asti. Ikonissa Nikolaoksella on yllään tumma feloni sekä vihreäksi laveerattu omoforion. Oikea käsi siunaa ja vasen kannattelee suljettua evankeliumikirjaa. Ikonin tausta on kullattu. Huomio kiinnittyy erittäin kauniisti työstettyyn sädekehään, jonka koristeaihe muistuttaa lähinnä <i>fleur-de-lis</i> -kuviota. Ikonin konservoinut Veikko Kiljunen määritteli ikonin 1400-luvun novgorodilaisen koulukunnan työksi. Tätä tutkielmaa varten suoritettavat taidehistorialliset tutkimukset sekä konservointitulokset vahvistavat osaltaan ikonin ajoituksen 1400-luvulle, todennäköisesti puolivälin jälkeen. Koulu-kunnan osalta määrittely on vaikeampaa, todennäköisesti ikonin on maalannut taiteilija, jonka on novgorodilaisen tradition lisäksi tuntenut myös balkanilaisia että kreikkalaisia ikoneja ja freskoja.</p>	
Asiasanat P.Nikolaos; ikonit; bysantti; Sinebryhoff	
Säilytyspaikka Taidehistorian laitos	
Muita tietoja	



SISÄLLYS

Johdanto	1
1. <i>Pyhä Nikolaos Ihmeidentekijä.</i> Bysanttilaisen ikonografian kehittyminen	6
2. <i>Esipaimen Nikolaos.</i> Nikolaos-ikonografian venäläistyminen	18
3. <i>Sinebryhoffin Pyhä Nikolaos.</i> Teosanalyysi ikonista	29
4. <i>Loppupäätelmät</i>	47
Kuvaluettelo	54
Lähteet ja kirjallisuus	56

JOHDANTO

Pro gradu -työni aihe on pyhää Nikolaos Ihmeidentekijää¹ esittävä ikoni, joka tällä hetkellä on esillä Valtion taidemuseon Ulkomaisen taiteen museossa Sinebrychoffilla². Ikonin on aikanaan omistanut johtaja Lauri Oskari Turunen, joka oli saanut ikonin perinnönjaon yhteydessä; ikoni on luultavasti hankittu Pietarista³. Johtaja Turusen aikeissa oli myydä ikoni kansainvälisessä huutokaupassa heti konservoinnin jälkeen, mutta hän kuoli ennen myynnin toteutumista. Hänen perikuntansa (Vuokko ja Aarno Turunen) myi ikonin vuonna 1976 Tampereella toimivalle Sara Hildénin Säätiölle⁴. Tällä hetkellä ikoni on deponoituna Sinebrychoffin taidemuseolla (inv.numero E 142).

Ikoni esittää pyhä Nikolaos Ihmeidentekijää, Lyykian Myrran arkkipiispaa, joka perimätiedon mukaan eli 200-300-luvuilla Turkin etelärannikolla sijaitsevan Lyykian maakunnan Myrran kaupungissa. Ikonissa Nikolaos on esitetty puolivartalohahmona frontaaliasenmossa yllään piispan jumalanpalveluspuku. Hän siunaa katsojan oikealla kädellään vasemman kannatella suljettua evankeliumikirjaa. Pyhän Nikolaoksen kuolinpäivän muistoa juhlitaan ortodoksisessa kirkossa 6. joulukuuta kalenterin mukaisesti.

¹ Tässä tutkielmassa käytetään Ortodoksisen kirkon käyttämää muotoa *Nikolaos*, samoin Neitsyt Mariaan viitataan nimityksellä Jumalanäiti (tai -synnyttäjä). Läntisemmän muodon 'pyhimys' sijasta käytetään muotoa 'pyhä'.

² Jatkossa museoon viitataan nimityksellä Sinebrychoffin taidemuseo tai yksinkertaisesti Sinebrychoff.

³ Konservattori Veikko Kiljusen antamaa suullista tietoa 24.4.1998.

⁴ Sara Hildénin Säätiön toimistosihteerin suullisesti antama tieto heinäkuussa 1998.

Konservaattori Veikko Kiljunen sai vuonna 1964 tehtäväkseen konservoida johtaja Turusen omistaman ikonin⁵. Kiljunen päätyi omassa ajoituksessaan määrittelemään ikonin 1400-luvun lopun novgorodilaisen koulukunnan työksi. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkentaa ja vahvistaa (tarpeentullen kyseenalaistaa) aikaisempia tutkimustuloksia sekä selventää sitä ikonografista kehitystä, joka oli tapahtunut Nikolaos-ikonien osalta 1500-lukuun mennessä; se on myös tutkielman aikarajaus eli 700-1500. Tarkoitukseni on määrittellä ikonin tyyllisuunta sekä yrittää ajoittaa se johonkin aikaväliin; käytännössä tämä tarkoittaa parhaassa tapauksessa 50 vuoden sisään.

Tutkimus on perinteistä vertailevaa historiallista tutkimusta. Koska ikonitaide oli ennen 1600-luvulla tapahtuneita muutoksia luonteeltaan anonyymia, on yksittäisen taiteilijan tuotannon sisällä tapahtuva vertailu mahdotonta. Kuitenkin voidaan verrata saman aikakauden, saman alueen ja saman aiheen omaavia ikoneja toisiinsa. Tutkielmani lähtökohtana on oletamus, että Sinebryhoffin Nikolaos-ikoni on 1400-luvulta ja novgorodilaisen koulukunnan työ.

Olen käyttänyt apunani ikonografisessa vertailussa eri muuttujia, kuten kokonaissommitelua, vaatekuvaa ja laskosten muotoilua, pään suhdetta muuhun vartaloon, sädekehän koristelua. Eri tyylikeinot saattoivat ilmaantua ikonitaiteessa hyvinkin pitkällä aikavälillä, toiset ikonimaalarit olivat toisia innokkaampia omaksumaan uudistuksia, toiset taas pidättäytyivät tiukasti traditioon, näin varsinkin kaupunkikeskusten ulkopuolella.

Eri tutkijat käyttävät Venäjän taiteen kohdalla eri jaksonimityksiä ja vuosilukuja, olen tässä tutkimuksessa käyttänyt seuraavaa omaa, epävirallista ajoitusta:

- * varhaiset venäläiset ikonit 1000-1200
- * täysvenäläiset ikonit 1300-1500
- * myöhäisvenäläiset ikonit 1600-luvusta eteenpäin.

⁵ Työ saapui tammikuussa 1964 ja palautettiin toukokuussa 1966. Veikko Kiljusen konservointiraportti 7.4.1966. Veikko Kiljusen yksityisarkisto.

Taidehistoriallisen vertailevan tutkimuksen tukena on konservointitutkimukset, joten tekninen sekä materiaalinen puoli saavat painotetun aseman⁶. Kokonaisuus koostuu kolmesta osasta, joista kaksi ensimmäistä keskittyy Nikolaos-ikonografian kehittymiseen Bysantissa (Pyhä Nikolaos Ihmeidentekijä) ja Venäjällä (Esipaimen Nikolaos). Näissä osissa erittäin laajat aihekokonaisuudet, itseasiassa oman tutkimuksen arvoiset, on työstetty varsin karkeasti. Olen yrittänyt ottaa mukaan asioita, jotka ovat olennaisia lähinnä Sinebrychoffin ikonin kannalta. Kirjallisen perinteen korostaminen ikonografiassa, etenkin Bysantin taiteessa on mielestäni perusteltua, vaikka eri legendojen merkityksestä Nikolaos-kuviin on kiistelty. Hymnologit, runoilijat ja legendakokoelmien kirjoittajat saattoivat käyttää luovuuttaan toisin kuin tiukemmin kanoniin sidotut ikonimaalarit. Vaikka näillä legendoilla ei olisikaan ollut suoranaista vaikutusta kuvaan itseensä, ovat ne mielestäni toimineet merkittävänä idealähteinä ja viitteinä.

Tutkielman kolmas osa on teosanalyysiosuus, jonka tulokset pohjautuvat niihin konservointitutkimuksiin, joita olen suorittanut yhdessä Sinebrychoffin taidekonservaattorin Maija Santalan kanssa (mm. mikroskooppitutkimuksia, materiaali- ja tekniikkavertailuja) sekä tutkija Seppo Hornytzkyjin⁷ kanssa tehtyihin pigmenttianalyysiin. Tässä osassa olen tietysti määrin käyttänyt vertailumateriaalina Kansallismuseossa esillä olevaa ikonia Pyhä Nikolaos⁸ sekä Oslossa yksityisomistuksessa olevaa ikonia Pyhä Nikolaos. Nämä ikonit olen valinnut mukaan, koska ne muistuttavat selkeästi toisiaan ja edustavat sitä vaihetta Nikolaos-ikonografiassa, joka mielestäni seurasi Sinebrychoffin ikonia.

Olen soveltanut ikonitaiteen tutkimisen kannalta oleellista ikoniteologiaa rajatusti, lähinnä koskien papiston liturgista vaatetusta. Tutkimukseni keskeisinä lähdemateriaalina ovat olleet eri ikonikuvakirjojen ja Nikolaos-ikonien ohella seuraavat tutkimukset:

⁶ Olen opiskellut konservointia l'Università Internazionale dell'Artessa Firenzessä vv. 1984-86.

⁷ Seppo Hornytzkyj toimii vanhempana tutkijana Mikrofokus Oy:ssä.

⁸ Kansallismuseo on ajoittanut ikonin (inv.numero 42-1:42) 1500-luvulle; valitettavasti ikoni on varastoitu museon peruskorjauksen vuoksi, siksi en päässyt tutkimaan ikonia tarkemmin. Oslolainen ikoni on todennäköisesti Helge Kjellinin ajoittama. Kjellin 1956, s. 120 kuva 16.

amerikkalaisten Nancy P. Sevckenon ja Alexander Boguslawskin⁹ bysanttilaista ja venäläistä Nikolaos-kuvaohjelmaa käsittelevät väitöskirjat. Sevcenko lähestyy bysanttilaista kuvamaailmaa lähinnä Nikolaos-kuvasarjojen kautta painottaen myös niihin liittyvien kirkkorakennusten funktiota sekä näiden välisiä suhteita. Boguslawskin teos keskittyy nimenomaan venäläisten Nikolaos-elämäkertaikonien reunakohtauksiin ja niiden taustalla oleviin sekä bysanttilaisiin että venäläisiin legendoihin. Molempien amerikkalaisten väitöskirjojen taustalla on Nikolaos-tutkimusten perusteos, Gustav Anrichin kaksiosainen kirja "Hagios Nikolaos"¹⁰, jonka kreikankieliset osuudet jäävät valitettavasti hyödyntämättä.

Materiaalitutkimuksen osalta olen käyttänyt Artists' Pigments -sarjaa¹¹ sekä Ralph Mayerin¹² materiaaliopasta. Johtava konservattori Helena Nikkanen (Valamon konservointilaitos) on kääntänyt konservattorien käyttöön V. I. Filatovin kirja muinaisvenäläisestä stafliatemperamaalauksesta¹³. Myös pappismunkki Arsenin suomenkielinen ikonimaalauskirja¹⁴ on ollut erittäin havainnollinen. Liturgisten vaatteiden ohella on käytetty lähinnä C. Walterin tutkimusta ja Marianne Laamasen pro gradu -työtä lähdeaineistona¹⁵.

⁹ Sevcenko 1983. *The Saint Nicholas in Byzantine Art*; Boguslawski 1982. *The Vitae of St. Nicholas and his Hagiographical Icons in Russia*.

¹⁰ Anrich 1913-17. *Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der Griechischen Kirchen*.

¹¹ *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*. Vol. I-III 1986, 1993, 1997.

¹² Mayer 1981. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*.

¹³ Filatov 1961. *Russkaja stankovaja tempernaja zivopis*. Epävirallinen käännös konservattoreiden käyttöön.

¹⁴ Pappismunkki Arseni 1995. *Ikonikirja. Historiaa, teologiaa ja tekniikkaa*.

¹⁵ Walter 1982. *Art and Ritual of the Byzantine Church*; Laamanen 1996. *Jumalanpalveluspuvut Suomen ortodoksisessa kirkossa*.

Sinebrychoffin Nikolaos-ikonia käsitteleviä tutkimuksia ovat Veikko Kiljusen konservointikertomuksen ohella hänen artikkelinsa *Finskt Museum*¹⁶ -lehdessä sekä E. Smirnovan venäjänkielinen artikkeli¹⁷ kyseisestä ikonista.

Tähän tutkimukseen koottu vertailuaineisto on pääasiassa puullemaalatut ikonit; osa ikoneista on ollut kuvakirjoissa esiintyneitä, osa valitettavan huonolaatuisia kopioita, joten yksityiskohtien vertailu on ollut välillä mahdotonta. Lähdekirjallisuudessa ongelmia on aiheuttanut sekä värikuvien puute (joko kopiokonekopioita tai mustavalkokuvia) että myös taidehistorioitsijoiden tapa jättää huomioimatta käsiteltävien teosten värimaailma; materiaali saatetaan mainita lyhyesti (esim. fresko tai tempera), mutta tarkempaa kuvailua teosten väreistä tai tekniikasta harvemmin löytyy. Samoin pigmenttianalyyysien kautta saatuja tietoja on ollut mahdotonta vertailla Suomessa oleviin vastaavan aikakauden ikoneihin, sillä tämänkaltaisia tutkimuksia ei Suomessa ole tehty¹⁸.

Nikolaos Myrralaisen historiallisuudesta ovat eri tutkijat kiistelleet, useimmat heistä ovat Gustav Anrichin tavoin päätyneet pitämään kulttia yhdistelmänä kahdesta eri henkilöstä: Myrran Nikolaoksesta ja Sionin luostarin arkkimandriitta Nikolaoksesta, jonka tiedetään kuolleen v. 564¹⁹. Anrichin käsityksen mukaan Myrassa (nykyinen Demre) eli 200-300-luvulla Nikolaos-niminen piispa, joka kuoli joulukuun alkupäivinä ja jolla oli merkittävä asema paikallisena kirkon edustajana. Elämäkertateksteissä mainittujen ihmetekojen taustalla on kuitenkin selviä yhtymäkohtia myös Nikolaos Sionilaisen elämään, joten on luontevaa olettaa näiden kahden hahmon kulttien yhdistyneen jossain vaiheessa yhdeksi ja samaksi.

¹⁶ Kiljunen, 1966. En Nikolausbild från 1400-talet av den novgorodska skolan.

¹⁷ Smirnova, E. S. 1982. Zivopis velikogo novgoroda. XV vek. Helena Nikkasen käännös tekstistä.

¹⁸ Syksyllä 1998 konservaattori Maija Santala, Sinebrychoff sekä tutkija Seppo Hornytzkyj aloittivat systemaattisen museon kokoelmissa olevien ikonien pohjustusmateriaalien tutkimisen. Olen käyttänyt saatavilla olevia tuloksia hyväkseni 3. luvussa.

¹⁹ Anrich on käsitellyt myös Nikolaos Sionilaisen elämää teoksensa Hagios Nikolaos I-osassa, ss. 3-55.

Uutta tietoa aiheesta ovat tuoneet englantilaiset, jotka arkeologi David Price Williamsin johdolla ovat tutkineet Lyykian rannikolla sijaitsevaa Gemilen saarta²⁰. Price Williams uskoo Gemilen saaren olleen todellinen Nikolaos Myrralaisen hautapaikka, ei Myra, josta italialaiset ryöstivät reliikit v. 1087. Dokumentti osoittaa selvästi saarella harjoitetun jonkinlaista kulttia; oliko se keskittynyt Nikolaoksen vai jonkun muun pyhän ympärille, siitä ei ole vielä varmaa tietoa. Price Williamsin mielestä saarella olevat rauniot ja niistä löytyneet kuvafragmentit osoittaisivat siellä olleen jo 500-luvulla kukoistava Nikolaos-kultti.

Kuten Sevcenko on tutkimuksessaan todennut, säilyneet bysanttilaiset Nikolaos-kuvat ja kuvasarjat liittyivät ennen kaikkea *hovin* rakennuttamiin kirkkoihin. Samoin Anrich pitää Nikolaosta osana bysanttilaista korkeakulttuuria, ts. hovin tuottamaa kulttuuria ja sellaisena se siirtyi muun kirkollisen vaikutteen mukana myös kristillistettävään Venäjään. Bysantissa Konstantinopolin ulkopuolella provinssikaupungeissa pääkaupungin taidetta kopioitiin, myös Nikolaos-kuvia. Itse kultin leviäminen ja kehittyminen maakunnissa vaatii eri tutkimuksen; tässä tutkimuksessa keskitytään nimenomaan hovissa syntyneeseen Nikolaos-ikonografiaan ja sen leviämiseen.

* * *

Kiitän konservaattori Veikko Kiljusta saamistani suullisista tiedoista sekä käyttööni annetusta materiaalista sekä konservaattori Maija Santalaa ja Helena Nikkasta, jotka ovat asiantuntemuksellaan auttaneet minua tässä tutkimuksessa. Osoitan kiitokset myös tutkija Seppo Hornytzkyjille, joka suoritti varsinaiset pigmenttianalyysit.

²⁰ Tv 1 esitti jouluna 1994 Chris Oxleyn dokumentin "In Search of Santa", jossa asiantuntijana toimi arkeologi David Price Williams.

I PYHÄ NIKOLAOS IHMEIDENTEKIJÄ. Bysanttilaisen ikonografian kehittyminen.

Tuhannet erilaiset Nikolaosta esittävät kuvat voidaan karkeasti jakaa kahteen pääsuuntaukseen: itäiseen ortodoksiseen traditioon ja sen lähes muuttumattomana pysyneeseen ikonografiaan ja lännen katolisen kirkon vaikutuspiirissä syntyneet kuvat¹, joissa bysanttilainen kirkkoisä Nikolaos muuntui ensin paikalliseksi italialaispyhimykseksi, sitten yleiskatoliseksi piispaksi.

Ortodoksisen kirkon perimätiedon mukaan pyhä Nikolaos eli 200-300-luvulla Myran kaupungissa Lyykian maakunnassa Vähässä-Aasiassa². Nikolaoksen historiallisuudesta on kiistelty, ja kulttia pidetäänkin koosteena kahdesta eri kirkollisesta hahmosta: Myran piispa Nikolaoksesta sekä 500-luvulla eläneestä Sionin luostarin arkkimandriitta Nikolaoksesta³. Kumpaa näistä Nikolaoksesta kuvat sitten esittävät, sillä ei ole sinänsä merkitystä - tuskin kumpaakaan, vaan ikonografia kehittyi ajan kuluessa omien lainalaisuuksiensa mukaan.

¹ Bysantin ulkopuolella (v. 1087 jälkeen) Nikolaos oli suosittu ennen kaikkea Italiassa, sittemmin Ranskassa, Englannissa, Saksassa varsinkin kansankulttuurissa sekä Alankomaissa. Läntisen ikonografian kehitys eteni eri tavoin kuin idässä ja on oman tutkimuksen laajuinen aihepiiri.

² Lexikon für Christlicher Kunst mainitsee Nikolaoksen syntyneen noin v. 270 Patrakessa (Pataras) Lyykiassa, osallistuneen Nikean kirkolliskokoukseen v. 325 ja kuolleen noin v. 350; Jones mainitsee, ettei Nikolaoksesta ole kirjallisia dokumentteja ennen keisari Justinianuksen valtakautta 500-luvun puolivälissä. Ensimmäinen maininta on historioitsija Procopiuksen noin v. 555.

³ Nikolaos Sionilainen kuoli v. 564. Kts. Sevchenko 1983, s. 18; Boguslawski 1982, s.12.

Pyhimyskultin perusmuodot kehittyivät Nikean konsiilin aikana vv. 325-400, jolloin hellenismistä periytyneelle jumalakäsitteelle ja kunnioitukselle rakentui kristillisen maailman ajatukset pyhistä ihmisistä ja heidän asemastaan⁴. Missä vaiheessa ja miten Nikolaos-ikonografia vakiintui, siitä ei ole varmaa tietoa johtuen mm. kirjallisen dokumentaation puutteesta. Joka tapauksessa kultti nimeltä Nikolaos ihmeidentekijä oli tunnettu 900-luvulle tultaessa⁵ ja eri elämäkertateoksissa oli mukana runsaasti aineksia Nikolaos Sionilaisen suorittamista ihmeteoista⁶. Nikolaos-kultti rakentui osittain Lyykian rannikkoalueella voimakkaasti vaikuttaneelle Artemis-kultille, osittain ehkä myös Poseidon-kultille.⁷ Yksi merkittävä syy Nikolaoksen suosioon on itseasiassa *juuri* ikonoklasmin ajassa: Nikolaoksen piispallinen asema symbolisena oikean uskon puolustajana ja harhaoppisuuden vastustajana muiden piispojen tavoin vahvistui⁸.

Ikonoklasmin aikakausi ei ollut kestoaltaan yhtenäinen, vaan lähinnä eri periodeista koostuva. Vuonna 726 keisari Leo III antoi ensimmäiset määräykset toimenpiteistä kuvia vastaan, ja tästä katsotaan vainojen ajan alkaneen. Taiteellinen tuotanto luonnollisesti vaikeutui, mutta ei koskaan katkennut kokonaan, sillä traditiota ylläpidettiin sekä maakunnissa että emigroituneena valtion rajojen ulkopuolella lähinnä luostareissa. Vaino kohdistui

⁴ Jones 1978, s. 10.

⁵ Nikolaos-kultin kehittyessä alkuaan rannikkoseudulla se levisi mm. merenkulkijoiden mukana. Anrichin mukaan kultti saattoi olla tunnettu jo 300-400-lukujen kuluessa maakunnissa, josta se levisi pääkaupunkiin Konstantinopoliin. Virallisesti Nikolaos oli bysanttilainen pyhä, mutta kansankulttuurissa tunnettu sekä Roomassa (myös normannien valloittamissa Sisiliassa ja Kalabriassa), Vähässä-Aasiassa että Balkanilla. Jerusalemissa Nikolaos mainitaan kalentereissa jo 700-luvulta lähtien ja on mukana liturgiateksteissä 1100-luvulta. Legendojen kautta Nikolaos tuli tunnetuksi myös muilla rannikkoalueilla, ainakin nk. viljaihme ja Artemiin karkoitus olivat mukana arabialaisessa käsikirjoituksessa v. 950 sekä syyrialaisessa käsikirjoituksessa v. 1197. Myös koptit tunsivat Nikolaoksen. Anrich 1913-17, II s. 472-475.

⁶ Nikolaos Sionilainen suoritti erinäisiä ihmetekoja, jotka liittyivät useimmiten parantamiseen, paholaisen karkoittamiseen sekä meren tynnyttämiseen, mitkä usein liitetään myös Nikolaos Myrralaiseen. Sevckenko 1982, s. 19.

⁷ Rannikkoseudulla talvimyrskyt alkoivat 6. joulukuuta aikoihin, jolloin merenkulkijat juhlivat meren jumalia, lähinnä Poseidonia. Eleusan saarella P. Nikolaoksen kirkon paikalla oli ennen Poseidonin temppeli. Aaltojen harjalla ratsastavan Poseidonin korvasi valkoisella hevosella ratsastava Nikolaos, varsinkin hollantilaisissa pyhää esittävässä kuvissa. Artemis (Efesoksen) puolestaan oli pitkään kilpaileva pakanallinen jumala, ja eri legendatekstit väittävät Nikolaoksen "vallanneen" Artemiin paikan. Jones 1978, s. 17-24.

⁸ Walter 1982, s. 4, 156.

uskonnolliseen taiteeseen, ja tämä puolestaan konkretisoi ikoneja myös esineinä lisäten niiden objektiarvoa. Maallinen taide, joka oli elänyt rinnakkain uskonnollisen taiteen kanssa, säilyi vainoilta.

Vuonna 787 Nikean II kirkolliskokous päätti kuvien palauttamisesta kirkkoihin: niiden kunnioittaminen olisi “oikeauskoista ja Jumalaa miellyttävää”⁹. Ikonoklasmi oli pääpiirteissään ohi vuoteen 843 mennessä.

Bysanttilaisessa maailmassa sana oli ennen kuvaa. Runoilijat, kirjailijat, elämäkertatekijät loivat pyhistä ihmisistä tarinoita, hymnejä, legendakokoelmia, joita tukemaan syntyi kirkon valvonnassa kuvallinen maailma. Pyhistä kertovat elämäkerrat yleensä noudattivat samaa kaavaa: haettiin tapahtumia, jotka voitiin yhdistää Kristuksen elämän tapahtumiin ja mielellään myös ihmetekoihin¹⁰. Hagiografisen kirjallisuuden juuret olivat klassisen antiikin kirjallisuudessa, myös myöhäisroomalaisia oikeudenkäyntiraportteja (keisarikunta vastaan kristityt) käytettiin malleina. Evankeliumikirjojen kohtausten lainaaminen kompositioiden pohjaksi antoi luontevan tien liittää kyseisen pyhän elämän läheisesti Kristuksen elämän vaiheisiin¹¹.

Nikolaokseen liittyvistä monista elämäkertakirjoituksista *Praxis de stratelatisiin* liittyy tarina, jossa Nikolaos ilmestyy unessa keisari Konstantinukselle ja estää näin kolmen kenraalin teloituksen. Hagiografisen perinteen mukaisesti tarinan taustalla viitataan Raamatun tapahtumiin, tässä tapauksessa III Danielin kirjaan¹². Tämä on yksi suosituimmista aiheista Nikolaoksen elämään liittyvissä kuvissa ja kuvasarjoissa¹³.

⁹ Ortodoksinen kirkko viettää muistojuhlaa suuren paaston ensimmäisenä sunnuntaina.

¹⁰ Maguire 1988, s. 98.

¹¹ Maguire 1988, s. 98.

¹² Daniel 3, 24-26.

¹³ Aihe siirtyi sekä kuvallisen että kirjallisen perinteen mukana Bysantista Venäjälle, ja mm. vielä vuonna 1888 Ilja Repin maalasi aiheesta suurikokoisen öljyväriyön.

Toinen suosittu legenda oli nk. viljaihme, joka tuli suosituksiksi 500-luvulla; tässä tarinassa Nikolaoksesta muokataan paikallinen Joosef¹⁴. Tämä aihe tuli erityisen suosituksi lännen Nikolaos-kuvissa, mm. Beato Angelico on maalannut tämän aiheen mukaan.¹⁵ Näissä molemmissa legendoissa toistuu luku kolme, josta tulee lännen ikonografiassa Nikolaokseen liittyvä numeroemblemi: kolme leivänpalaa, kolme kultapalloa jne. Lukuna kolme viittaa Pyhään kolminaisuuteen, ja se oli jo hellenistisellä ajalla pyhä, jakamaton luku.

Kirjallisella perinteellä oli roolinsa kuvallisen perinteen kehityksessä, vaikka mm. Sevconkon mielestä eri tekstien ja ikonografian vertailu osoittaa tekstien vaikuttaneen vähän ikonografian muovautumisessa¹⁶. Selvää on, että lukutaidottomalle kansalle tekstit elivät vain suullisen kansan perinteen ja kuvien välityksellä. Ikonimaalarit saivat mallinsa mallikirjojen kompositioista, jotka oli kuitenkin laadittu tekstin pohjalta - joko hagiografisten tapahtumien tai mieluummin Raamatun tapahtumien pohjalta¹⁷.

Sana ja kuva toimivat kuitenkin yhteen, tavallaan kaksisuuntaisesti. Kun sanat toivat pyhän ja tämän elämän lähelle ihmistä kuten Kristuksenkin elämän, kuvat puolestaan loitonsivat valituilla materiaaleilla ja tekniikoilla pyhät ihmiset irti arkipäivästä, koskemattomiksi ja kuin aineettomaan välimailmaan kuuluviksi. Kuvat toimivat kaksitasoisesti myös yhteiskunnallisella tasolla edustaen tavalliselle kansalle kirkon oppeja, mutta myös

¹⁴ Nk. viljaihme liittyy 400-luvun alun voimakkaan väestönkasvun aiheuttamaan nälänhätään Konstantinopolin alueella. Viljaa tuotiin laivoilla Aleksandriasta, usein viljalastit menetettiin onnettomuuksien vuoksi, näin mm. vuonna 409, jolloin se johti veriseen kansannousuun. Legendan mukaan Nikolaos auttoi viljalastissa olleen laivan turvallisesti satamaan ja lastista riitti ruokkimaan koko maakunnan ihmiset. Hakkarainen 1994, s. 158-59. Kts. myös I Mooses 41, 34-37, Matteus 14, 17-20.

¹⁵ Beato Angelico, Episodi della vita di S. Nicola da Bari, 1437. Esillä Vatikaanin Pinacotecassa.

¹⁶ Esimerkiksi Sevconkon ja Boguslawskin mielipiteet menevät tässä kohdin ristiin; Boguslawski on tutkinut nimenomaan venäläisten hagiografisten Nikolaos-ikonien reunakuvien taustalla olevia legendoja. Hagiografisten ikonien ajoittamisessa legendojen syntyhistorialla ja liikkuvuudella on merkityksensä. Bysanttilaisia Nikolaos-ikoneja voidaan ajoittaa mm. taustan medaljonkikuvien ilmaantumisen perusteella.

¹⁷ Esimerkiksi 1100-luvun lopulta oleva siinälainen elämäkertakoni osoittaa kuvasarjan seuraavan normaalia retorista encomiumia: Nikolaoksen elämään liittyvät tapahtumat seuraavat kaavaa, joka ikonimaalareilla oli käytössään luodessaan kokonaisuutta. Aina vertailukohteena ei ollut Kristuksen elämä, mm. Nikolaoksen syntymää verrattiin usein Johannes Edelläkävijän (Kastajan) syntymään; Nikolaoksen äiti Nonna tuli synnytyksen jälkeen steriiliksi kuten Elisabeth, Johanneksen äiti. Maquire 1988, s. 98.

kuvallista propagandaa vallasta kamppailevalle kirkolle maallisen vallan mahtia vastaan. Ikonoklasmin jälkeisessä kuvaohjelman kehityksessä on nähtävissä kirkon tahto vastustaa vieraita vaikutteita ja harhaoppeja, mutta myös valtapolitikoitinta.¹⁸

Luova kirjallinen toiminta oli ollut ensi sijassa luostarilaitoksen käsissä, 800-luvulta eteenpäin maallinen virkamieskunta hallitsi tuotantoa, ja vasta 1100-luvulta lähtien voidaan puhua ammattikirjailijakunnasta. Kreikankielisestä kirjallisuudesta suurin osa oli hagiografista, osa liturgista kirjallisuutta. Ikonoklasmin ajan vainot olivat luoneet runsaasti uutta hagiografista aineistoa, legendakokoelmia, hymnejä. Hagiografisen kirjallisuuden merkitys alkoi vähentyä vasta 1000-luvun taitteessa, jolloin tietyllä tasolla naiivit ja kaavamaiset elämäkerrat kirjoitettiin tärkeimpien pyhien osalta uudelleen; mm. Simeon Metafrastes kirjoitti kymmenosaisen pyhien elämäkertakokoelman.¹⁹

Usein vedetään yhtäläisyysviiva bysanttilaisen taiteen ja konstantinopolilaisen taiteen välille. Hovin suojeluksessa oli arkkitehtuurin ja rakentamisen ohella myös ikonimaalaus ja muu kuva- ja säveltaide. Taiteen keskittyminen pääkaupunkiin kuului siihen sekä uskonnolliseen että kulttuuriseen järjestelmään, jossa Bysantin hovilla ja aristokratialla oli keskeinen, johtava asema²¹. Tämä sai alkunsa jo keisari Konstantinus Suuren ajalla (324-337). Konstantinuksen ajan merkittävimmät rakennustaiteelliset että kuvataiteelliset projektit olivat Kristuksen Ylösnousemuksen kirkko sekä Hagia Sofia, jonka rakentaminen jatkui keisari Justinianus I:n aikakaudella (527-565).

Itse kuvaa määritteli kirkon dogmien ohella myös kirkon arkkitehtuuri ja sen periaatteet. Kirkon sisäarkkitehtuurissa kuva toimi vuorovaikutuksessa sekä ympäröivän tilan, muiden

¹⁸ Ikonoklasmin jälkeen yleistyi tarina, jossa Nikean kirkolliskokoukseen osallistuva Nikolaos [oikeauskoisuuden puolustaja; kirkko] sivaltaa korville Areiosta [väärauskoinen ja harhaoppien puolustaja; vieraat vaikutteet]. Nikolaos vangitaan ja hän menettää piispalliset arvomerkinsä. Yöllä sellissä hän näkee unen, jossa Kristus ja Jumalansynnyttäjät palauttavat hänelle riistetyt arvomerkit, ts. evankeliumikirjan ja omoforin. Ikonoklasmin aloittaneen keisari Leo III:n oletetaan olleen syyrialaisalkuperää eli islamin vaikutusalueelta.

¹⁹ Luostarit olivat tunnettuja kirjallisesta toiminnastaan, mm. Konstantinopolin Khoran luostari. Ikonoklasmin aikana myös hymnologia kukoisti, tosin maanpaossa. Näistä koulukunnista Syrakusa oli merkittävin. Hakkarainen 1994, s. 48, 58-70, 83-89.

²¹ Pelikan 1990, s. 10-12.

tilassa olevien kuvien että katsojan kanssa. Kokonaissommittelun idea perustui liikkeeseen: eri tilaan sijoitettujen kuvien ja kuvaryhmien asennot sekä itse kirkon arkkitehtuuri kuin huomaamatta ohjaavat katsojan katseen liikkeen kohti arvokkainta - keskuskupolin kuvaa Kristus Pantokratoria.²²

Loistavasti arkkitehtuuria tukeva mosaiikkitekniikka hallitsi menetelmänä kirkon kaarevat muodot, jotka elävän valon kanssa saivat kuvat loistamaan ja kuin liikkumaan. Konservointitulokset ovat osoittaneet, että tekniikkana juuri mosaiikki soveltui kirkkoihin täydellisesti, sillä kaarevilla pinnoilla pintajännitys on säilyttänyt erinomaisessa kunnossa.

Bysanttilaisia Nikolaos-kuvasarjoja tutkineen Sevcenkon mielestä pyhästä oli ennen 1000-lukua muovautunut merkittävä kirkollinen hahmo²³, jonka kuvat liittyvät usein hovin rakennuttamiin kirkkoihin. Kuvatarjonta oli laajentunut, Nikolaos esiintyi ikonien ja freskosarjojen ohella sineteissä ja todennäköisesti myös pienoisveistoksina ja reliefeinä. Kokovartalohahmoinen muotokuva Nikolaoksesta ilmestyy 900-luvun Vatikaanin raamatussa.²⁴ Elämäkertatekstien lisääntyessä ikonimaalauksessa yleistyivät yksittäisten kuvien eli ns. muotokuvaikonien ohella historialliset (hagiografiset) ikonit, joissa keskuskuvaa kiertää kuvasarja kyseisen pyhän elämästä. Sevcenko mainitsee kahdeksan säilynyttä bysanttilaista hagiografista Nikolaos-ikonia.

²² Bysanttilaisen kuvaohjelman mukaisesti seisovat hahmot, kuten piispat, esiintyivät vertikaalisina linjoina seinäpinnoilla, aspiksessa ja kaarien seinäpinnoilla frontaaliasennossa. Hahmojen paikat sekä mittakaava riippuivat henkilön hierarkisesta asemasta ja suhteesta viereisiin hahmoihin. Demus 1993, s. 17-21.

²³ Nikolaoksen nimi mainitaan mm. 700-luvulla jerusalemilaisessa kalenterissa, 800-luvulla hän on tunnettu jo Italiassa; v. 880 keisarin rakennuttamasta Nean kirkosta osa omistettiin Nikolaokselle; Hagia Sofian etelätympanonin mosiikeissa Nikolaos esiintyy yhdessä kirkkoisien kanssa. Sevcenko 1982, s. 21 sekä Cyril Mangon artikkeli Materials for the Study of The Mosaics of St.Sofia at Istanbul. Dumbarton Oaks Studies VIII, Washington 1962. Kuva liitteenä.

²⁴ Cod.Vat.Regin. Gr.1. Kuva liittyy Cyril Mangon artikkeliin The Date of Cod.Vat.Regin.Gr.1 and the "Macedonian Renaissance" julkaisusarjassa Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, vol IV, Rome 1969.

Merkittävimmät säilyneet Nikolaos-ikonit bysanttilaiselta ajalta ovat peräisin Siinain Pyhän Katariinan luostarista, jossa tehtiin merkittävä taidehistoriallinen löytö vuosina 1956-65.²⁵ Nämä ikonit ovat hagiografisia ikoneita, varhaisin ajoitettu 1000-luvulle, joka ylipäätensä on varhaisin tunnettu hagiografinen Nikolaos-ikoni.²⁶

Sevcenko ei pyrkimyksistään huolimatta ole pystynyt selvittämään näiden ikonien alkuperäistä käyttötarkoitusta, esimerkiksi sitä, onko historiallisilla ikoneilla ollut toisenlainen funktio kuin ns. muotokuva-ikoneilla. Koon perusteella on yritetty olettaa, onko kyseessä ollut esimerkiksi ikonostaasi-ikoni vai pienempikokoisena hartauskuva (proskynesis). Kun keskuskuvaa on reunustanut reunakohtaukset neljältä sivulta, on pyhä yleensä esitetty hartiakuvana. Muissa tapauksissa, varsinkin myöhäisimmissä siinailaisissa ikoneissa Nikolaos on useimmiten kokovartalohahmona.

Varhaisimman siinailaisen Nikolaos-ikonin Weitzmann rekonstruoi triptyykiksi; myöhemmin nämä hagiografiset ikonit olivat huomattavasti suurikokoisempia ja koostuivat yhdestä paneelista. Triptyykin muoto perityi varhaiskristillisestä taiteesta, varsinkin norsunluisina. Samankaltaista kompositiota on käytetty myös mm. lattiamosaikoissa sekä 500-luvun kudotuissa kankaissa.

Sevcenkon mielestä Nikolaoksen ikonografiassa on kaksi selvää kehitysvaihetta: ensimmäinen noin 800-1000, jolloin ikonografia vakiintui ja alkoi levitä. Toinen vaihe oli 1200-1300-luvuilla, jolloin Bysantin hovi rakennutti runsaasti kirkkoja, etenkin Serbian ja Makedonian alueille. Tälle ajalle osuu mm. korkeatasoinen Bojanan freskosarja v. 1259.²⁷

Sinänsä Nikolaoksen kehittyvä ikonografia ei luonut mitään uutta, kohtausten sommitelmat pohjautuivat useimmiten jo olemassaoleviin kompositioihin, jotka yleensä liittyivät raamatun tapahtumiin. Poikkeuksena on legendaan kolmesta neidosta liittyvä kuvaus, jossa bysanttilaiselle taiteelle ainutlaatuinen sisä- ja ulkotilan samanaikainen esittäminen on

²⁵ Kurt Weitzmann on kirjoittanut aiheesta lukuisia tutkielmia.

²⁶ Sevcenko 1982, s. 162.

²⁷ Cyril Tsonev on kirjoittanut aiheesta kirjan *Frescoes in Boyana Church, Sofia 1957*. Kts. myös Sevcenko 1983, s. 173.

mukana.²⁸ Sevcenkon mielestä taustalla on selkeästi läntisiä vaikutteita nimenomaan tilan käsittelyssä, muuten komposition pohjalla on perinteinen tapa käsitellä uni- ja ilmestysaiheita.²⁹

Miltä bysanttilainen piispa Nikolaos näytti? Varhaisin tunnettu Nikolaosta esittävä kuva on osa freskoa Rooman Santa Maria Antiquassa, se on ajoitettu vuosiin 757-767³⁰. Nikolaos (kuva 1) on osa ryhmää toisena oikealla, yllään vaalea (valkoinen) tunika, jonka päällä on tumma paenula. Tämän ylle laskeutuu vasemmalta olkapäältä alas valkoinen pallium, jonka päissä on kreikkalaiset tasaristit. Käsissään Nikolaos kannattelee suljettua evankeliumikirjaa. Päätä ympäröi sädekehä, jonka molemmin puolin kreikankieliset otsikkotekstit: oikealla nimi 'Nikolaos', vasemmalla '(h)agios' (ho hagios). Kasvot ovat paljaat, täysikasvuisen miehen, hiukset lyhyet ja niissä hiusnauha. Tunnistettavia ikonografisia piirteitä ei tässä Nikolaoksessa vielä ole, hänet tunnistaa ainoastaan otsikkotekstien avulla.

Verrattaessa tätä Nikolaosta varhaisen 900-luvun bysanttilaisen norsunluutriptyykin Nikolaokseen (kuva 2) huomaa ikonografiassa jo selviä muutoksia: Nikolaos on selvästi vanhempi, tukevampi mies, jolla^{on} parta, viikset sekä paljaan päälleen sivuilla kiharat hiukset. Yllään hänellä on papin liturginen vaatetus eli aluspuku *stikarion*, päällysvaate *feloni* ja y-muotoisena laskeutuva piispan tunnusmerkinä leveä olkavaate *omofori*.³¹ Käsissään Nikolaos kannattelee suljettua evankeliumikirjaa vasemman käden ollessa peitettynä felonin liepeen alla.

Varhainen 1200-luvun siinailainen ikoni (kuva 3) näyttää meille jo voimakkaan kirkon ja oikean uskon puolustajan: keskuskuvan Nikolaos on ylväs ja etäinen, iäkäs, mutta ei vielä vanhus. Kuvassa ovat mukana kaikki oleelliset ikonografiset tunnusmerkit: pitkähkö soikea pää, kasvot kapeat, otsa korkean kaartuva ja siinä kolme poikkiuurretta. Hiukset ovat

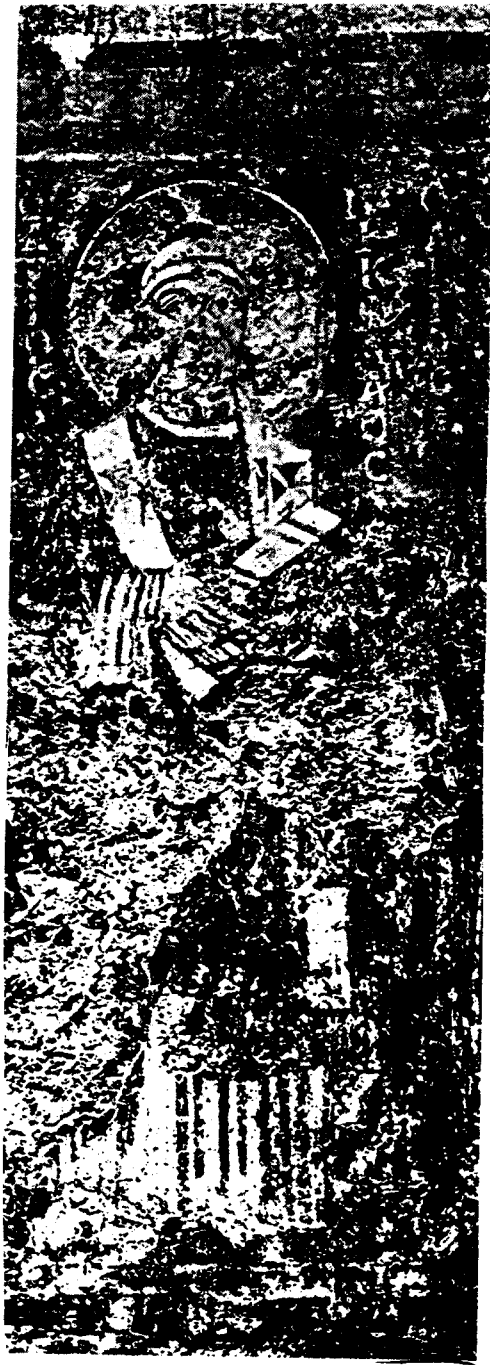
²⁸ Sommitelmassa on näkyvissä (yleensä vasemmalla) ulkona seisova Nikolaos, joka seinässä olevan ikkunan kautta heittää kultapusseja (rahapusseja) sisätiloissa nukkuville tytöille tai isälle.

²⁹ Sevchenko 1982, s. 88.

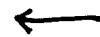
³⁰ Meisen 1931, s. 29 kuva 9.

³¹ Piispan liturgista asua käsitellään tarkemmin 3. luvussa.

4YHÄ NIKOLAOS. KUVA 1.



STA MARIA ANTIQUA, ROOMA
KUVA: MEISEN 1931, S. 29.



ΡΥΤΗ " ΝΙΚΟΛΑΟΣ
 n. 950 - ΛΟΥΚΟ

KUVA: WEITZMANN
 1990, s. 32



PYHÄ NIKOLAOS, 1200-LUKU

WEITZMANN 1990, S. 67.

harmaat ja kiharat, päälaki paljas, viikset ja parta ovat samoin kiharat ja korostusviivoilla tehostetut. Nenä on pitkä ja kapea yhtyen korkealle kaartuviin kulmiin, silmät ovat tummat ja raskaasti mantelinmuotoiset. Iho on tummasävyinen ja sitä on punaisella värillä korostettu silmäluomissa, silmäkulmissa (sisä-), poskilla ja alahuulessa.

Nikolaoksen asu koostuu papin aluspuvusta stikarista, feloni on tumma, yksinkertainen ja koristelematon, kauluksessa on kultaviivakoristelua kuten myös kalvosimessa. Omofori laskeutuu vasemmalta olkapäältä alas ja on koristeltu tasasakaraisilla latinalaisilla risteillä. Pyhän oikea käsi on siunaavassa asennossa osittain kääntyen kohti suljettua evankeliumikirjaa, jota vasen käsi felonin liepeen alla kannattelee.

Keskuskuvan tausta on kullattu, mikä ikään kuin työntää Nikolaosta kohti katsojaa. Pyhän sädekehän molemmin puolin ovat puolivartalohahmoina vasemmalla evankeliumikirjaa tarjoava Kristus ja oikealla omoforia tarjoava Jumalansynnyttäjä. Reunoja kiertää kuudentoista kuvan sarja kohtauksia pyhän elämästä. Sekä Sevconon että Boguslawskin mielestä nämä pienoishahmot liittyivät ensin legendaan Nikolaoksen piispuudesta; Nikolaos näkee unen, jossa piispuuden merkkejä kantavat Kristus ja Jumalanäiti ilmestyvät hänelle. Anrichin mukaan taustalla oleva teksti (*Vita Compilata*) yleistyi 800-900-luvuilla. Myöhemmin hahmot liitettiin Nikolaoksen osallistumiseen Nikean I ekumeeniseen kirkolliskokoukseen ja siellä tapahtuneeseen välikohtaukseen harhaoppisen Areioksen kanssa; bysanttilaisissa hagiografisissa ikoneissa tämä kompositio ei esiintynyt reunakuvissa, ainoastaan pienoishahmoina Nikolaoksen pään sivustoilla ojentamassa evankeliumikirjaa ja omoforia.³²

Samalta 1200-luvulta on peräisin mosaiikki-ikoni Athos-vuoren Stavronikitan luostarista. Ikonissa löytyvät samat ikonografiset tunnusmerkit kuin siinailaisessakin ikonissa, mutta tämän ikonin tunnelma on selvästi toinen: itsetietoisien pääkaupunkilaisen kirkkoisän sijaan tämä Nikolaos on luostarin askeetikko, joka katsoo rauhallisesti suoraan katsojaan. Hovin suosima piispa Nikolaos ei koskaan saavuttanut samankaltaista asemaa luostarilaitoksen sisällä,

³² Bysantissa tarina Nikolaoksen ja Areioksen välikohtauksesta oli kielletty, näin ollen kohtausta ei esiintynyt ikoneissakaan; Venäjällä sen sijaan tarina oli erittäin suosittu, vaikkakin sielläkin kompositio oli harvinainen reunuskuvissa, yleensä keskuskuvassa puolivartalohahmoina.

taustalla saattoivat vaikuttaa ikonoklasmin aikana kärjistyneet ristiriidat luostarilaitoksen ja valtion välillä.³³

Siinailaisissa Pyhän Katarinan luostarin Nikolaos-ikoneissa on nähtävissä ristiretkiaikojen latinalaisia vaikutteita: 1200-luvun triptyykissä (kuva⁴) on vasemmassa siivekkeessä selvästi läntinen piispa puettuna punaiseen koristeelliseen paenulaan (kasula), tummaan aluspukuun sekä y:n muotoiseen tasaristiseen palliumiin (stoola). Kädessä Nikolaoksella on piispansauva ja päässä mitra. Ikonografisesti hän on tunnistettavissa ominaisine piirteineen, mutta verrattuna muihin aikakauden Nikolaos-kuviin selvästi katolinen piispa.

Merkittävin yksittäinen Nikolaokseen liittyvä tapahtuma on Translatio barim eli v. 1087 tapahtunut pyhän reliikkien ryöstö Bariin, Italiaan; pyhäinjäännösten ryöstely sinänsä ei ollut harvinaista. Bysantissa tätä tapahtumaa ei mainita eikä se myöskään näy ikonografiassa, mutta lähes kaikki 1080-luvun läntiset kronikoitsijat mainitsevat tapauksen. Siirtojuhla pysyi pitkään paikallisena apulialaisena juhlana. Myös Venäjällä tapahtuma oli tunnettu ja sitä juhlittiin Kiovassa noin 1090-luvulta eteenpäin.³⁴

Bysanttilainen Nikolaos-kultti rakentui osaltaan jo olemassa olleille traditioille korvaten meren jumalan Poseidonin (Nikolaos merenkulkijoiden ja kalastajien suojelija) ja houkutuksiin johdattelevan kauniin Artemiin (Nikolaos voimakas, paholaisen karkoittava kirkon palvelija). Tietenkään todellisuus ei ollut näin yksioikoinen, mutta uusi kristillinen traditio käytti hyväkseen jo valmiina olevia rakenteita. Pyhimyskultti rakennettiin tietyn kaavamaisuuden mukaisesti noudattamaan Raamatun antamien esimerkkien tapaan Kristuksen elämän vaiheita ja hänen ihmetekojaan.

Nikolaos omasi kaikki ne kristilliset hyveet, jotka pyhällä ihmisellä tuli olla: antavainen, auttavainen, nöyrä, valmis koettelemuksiin. Silti se ei selitä, miksi juuri Nikolaoksesta tuli

³³ Myöskään luostarilaitoksen sisällä kaikki eivät suosineet ikoneja, vuonna 837 valittiin ekumeeniseksi patriarkaksi Johannes Grammatikos, joka oli ikonoklastinen munkki. Hänen valtakaudellaan (v. 843 asti) luostariveljiä, erityisesti ikonimaalareita vainottiin. Hakkarainen 1994, s. 97.

³⁴ Translatio saattoi välittyä Kiovaan siellä olevien italialaisten kauppiaitten kautta; myös Italiassa olevat ortodoksit saattoivat tietää juhlasta. Boguslawski 1983, s. 17-18.



PYHÄ NIKOLAOS.
SIINAI, 1250-LUVU.

WEITZMANN 1990,
S. 233

äärimmäisen suosittu hahmo, sillä myös muilla pyhillä löytyy nämä samat ominaisuudet. Koko kultti rakentui todenpitävyyden ja mystiikan välimaastoon: Nikolaos oli ollut olemassa, hän oli todellinen fyysinen henkilö, mutta tietyssä mielessä nimetön, kasvoton, persoonaton, että hänestä saattoi muokata kirkon antaman muotin mukaiseksi. Hän ei ollut opettaja, ei kirjoittaja-teologi; hänessä sai kirkon vaatimat hyveet ja opit sekä jatkumon että myös kasvot. Nikolaos hahmona oli hovin suosiossa, se osaltaan selittää hänen kuvansa leviämisen ikonitaiteessa.

Tavallaan koko ikonografinen muovautuminen kävi läpi kirkollisen hierarkkian kaavan: ensin etsivä ja muotoaan hakeva alkuvaihe - diakoni-, sitten jo vakiintunut, mutta haavoittuva toiminnan vaihe - pappuus- ja lopuksi luovaan ja tuloksia aikaansaavaan kypsyyteen - piispuuteen³⁵. Ikonimaalarit käyttivät alkuvaiheessa persoonatonta prototyyppiä kuvatessaan myös Nikolaosta, kultin vahvistuessa ja eri legendojen määrän kasvaessa Nikolaoksen esitettävä persoonallisuus muokkautuu - kuten Sevcenko mainitsee, *diakoni* ja *pappi* Nikolaos on usein esitetty paljaskasvoisena ja nuorehkona, mutta *piispa* aina parran kanssa, jo kaljuuntuvana kypsänä miehenä³⁶.

Sinebryhoffin Nikolaos-ikoni on ajoitettu aikakauteen, jolloin periaatteessa bysanttilaiset vaikutteet eivät enää näkyneet venäläisessä ikonimaalauksessa. Tyypillinen tumma bysanttilainen paletti on poissa, samoin tumma ihonväritys ja itämaiset silmät. Ankaruus kreikkalainen kirkkoisä on alkanut muuttumisensa venäläisten rakastamaksi piispaksi, isä esipaimeneksi. Sinebryhoffin ikonissa on mukana tiettyä ankaruutta ja askeettisuuttakin, mikä ei välttämättä ole viittaus bysanttilaiseen traditioon, vaan voimakkaaseen luostarilaitokseen ja Nikolaoksen asemaan kirkon sisällä.

Sinebryhoffin ikonissa määrittelyn kannalta olisi oleellista tietää, oliko alkuperäisessä ikonissa Kristus- ja Jumalanäidin hahmot medaljongeissa. Jos näin oli, ikoni on maalattu traditiota noudattaen todennäköisesti yksittäiseksi ikoniksi kirkkoon tai kappeliin. Jos

³⁵ Mm. Jones kirjallisuustieteen väitöskirjassaan määrittelee kultin eri vaiheita vertailemalla sitä nuorukaisen ja kirkonpalvelijan eri kehitysvaiheisiin (nuorukainen/diakoni, keski-ikäinen/pappi ja kypsässä iässä oleva/piispa). Jones 1978.

³⁶ Sevcenko 1983, s. 85.

ikonografiaan kiinteästi kuuluneet medaljongit puuttuvat, voi se mielestäni viitata ikonin käyttöön ainoastaan osana ikonostaasia. Medaljongien taustalla olevat tarinat korostavat Nikolaoksen asemaa sekä oikean uskon puolustajana että myös Nikolaoksen henkilökohtaista asemaa piispana.

II *ESIPAIMEN NIKOLAOS*. Nikolaos-ikonografian venäläistyminen.

Bysantin valtio oli osallistunut slaavien kääntymistyöhön, mutta osana valtion valloituspolitiikkaa jumalanpalvelukset sallittiin pidettäväksi slaavinkielisinä¹. Hovin levittämä kulttuuri ei kuitenkaan yleistynyt, vaan säilyi pitkään lukutaitoisen vähemmistön etuoikeutena. Nikolaoksen ikonografian kannalta on oleellista se prosessi, jolla bysanttilainen hovikelpoinen kirkkoisä muunnetaan venäläiselle raskaassa feodaaliyhteiskunnassa elävälle talonpojalle läheiseksi pyhäksi ja esikuvaksi. Nikolaoksesta tuli erittäin suosittu pyhä juuri Novgorodissa, ja yksi tapa muuttaa kultti ymmärrettävämmäksi venäläiselle oli vaihtaa bysanttilaisen hagiografian mukaiset mereen liittyvät ihmeteot venäläisessä kuvastossa *viljameriin*, karjaan ja metsästyksen liittyviksi. Ikonografiaan tulee mukaan puhtaasti venäläistä alkuperää olevia elementtejä.²

Bysantilla oli ollut kiinteät siteet Venäjän ruhtinaskuntien sekä kaupunkivaltioiden kanssa, molemminpuolista toimintaa oli kulttuurin, talouselämän ja hengellisen elämän piirissä. Konstantinopolissa oli runsaasti venäläisväestöä ja Kiovassa puolestaan kreikkalaisia kauppiaita, taiteilijoita, kiertäviä tarinankertojia. Kiova oli ollut 900-luvulta lähtien bysanttilaisuuden keskus Venäjällä ja noin vuonna 989 Kiovan ruhtinas Vladimir antoi kastaan itsensä ja kansansa kristinuskoon. Tataari-invaasiot alkoivat v. 1223 ja tataarit tuhosivat Kiovan v. 1244 valloittaen muut kaupunkivaltiot paitsi Novgorodin ja Pihkovan, jotka pystyivät lähes kolmensadan vuoden ajan vastustamaan tataarihyökkäyksiä. Muiden kaupunkivaltioiden suhteet Bysanttiin ja Balkanille katkesivat.

¹ Bulgaria oli kääntynyt kristinuskoon jo 860-luvulla. Venäjälle tuotiin bulgarialaisia kirkkokäsikirjoja, jotka olivat slaaviksi, jonka kirjaimiston olivat 800-luvulla laatineet pyhät apostolienvertaiset Kyrillos ja Metodius. He käänsivät mm. Uuden testamentin sekä jumalanpalvelustekstejä slaaviksi. Arseni 1995, s. 38.

² J.V.Mansikan mukaan itäslaavit pitivät Nikolaosta erityisesti talonpoikien suojeleuspyhänä, karjalaiset etenkin viljankasvun suojeelijana, jota rukoihtiin ns. kevät-miikkulan (9.5. eli reliikkien siirtopäivän muistojuhlana) aikaan. Mansikka 1941, ss. 178-184. Nikolaoksen maine viljansuojeelijana levisi todennäköisesti nk. viljaihmeen myötä, joka alunperin kuului Nikolaos Sionilaisen ihmetekoihin.

Novgorod oli yksi kristillisen Venäjän tärkeistä kulttuuri- ja kauppakeskuksista, sillä oli ollut kiinteät suhteet Kiovaan, mutta se oli myös tärkeä risteyskohta kauppareitillä Skandinaviasta Konstantinopoliin³. Muita merkittäviä kaupunkeja olivat Pihkova, Rostov-Suzdal, Tver sekä Moskova. Moskovan merkitys kasvoi koko ajan, varsinkin vuoden 1328 jälkeen, jolloin metropoliitan istuin siirrettiin Vladimirista Moskovaan⁴. Novgorodin kaupunkivaltiolla oli vauras kauppiasluokka, jonka suhteet Bysantin ohella Flanderiin, Ranskaan, Lübeckin hansakauppiaiden kanssa sekä Skandinaviaan olivat monella tapaa vuorovaikutteiset. Novgorodilaisia taiteilijoita liikkui myös pohjoisessa Itämeren alueella, mm. Visbyssä. Kaupan ohella valtiossa vaikutti voimakas luostarilaitos, joka osaltaan jätti jälkensä kaupungin kulttuuri- että talouselämään⁵.

Novgorodissa näkyivät eurooppalaiset varhaisrenessanssin vaikutteet, vaikkakin aikakauden määritelmänä se ei sovi venäläiseen taidehistoriaan. Kuitenkin venäläisen ikonimaalauksen ensimmäinen huippukausi (1200-1300) osuu samaan aikaan, jolloin mm. Italiassa Giotto uudisti maalaustaidetta. Novgorodiin tuotettiin korkeatasoista taidetta ja tavaraa Euroopan kulttuurikeskuksista, "renessanssihenkisyys" näkyi erilaisten henkisten liikkeiden ja filosofisten oppien levitessä ja tullessa tutuksi myös Novgorodissa⁶. Novgorodissa toimitettiin myös vuotuisia kronikoita ja useat 1000-1200-luvuilta säilyneen venäläisen kirjallisuuden aarteet ovat juuri novgorodilaista tai pihkovalaista alkuperää. Tosin on muistettava, että kaikki tämä korkeakulttuuri oli hovin ja oppineen yläluokan etu; ensimmäinen raamatun venäjännös ilmestyi vasta 1300-1400-lukujen taitteessa.

³ Novgorodilla oli oma lähettiläänsä Bysantissa vuosina 1335 ja 1354. Kjellin 1956, s. 26.

⁴ Arseni 1995, s. 52.

⁵ Yksi merkittävistä kirkollisista hahmoista Novgorodissa oli alkuaan (todennäköisesti) ranskalainen pyhä Antonij Rimljanin, joka perusti luostarin kaupunkiin. Hän tuotti taide-esineitä luostariinsa, mm. limogeslaista emalia. Novgorodilaiset ikonit 1100-1600-luvulta 1981, s. 14. Novgorodissa työskenteli tietävästi myös länsimaisia taiteilijoita, sillä Antoniev-luostarin pääkirjon freskoissa on nähty yhtäläisyyksiä roomalaisen ajan freskoihin. Luostarikirkon freskot maalattiin vv. 1119-1130. Arseni 1995, s. 44.

⁶ Hesykasmi (sana perustuu kreikankieliseen sanaan, joka tarkoittaa rauhaa, muuttumattomuutta) oli yksi askeesin muoto, joka levisi Venäjälle lähinnä pyhä Gregorios Palamaksen (1296-1359) oppien myötä.

Erialaisten kauppatavaroiden ja taide-esineiden ohella kaupunkiin tuli myös kirjallista aineistoa, pyhien elämäkertoja, ikonimaalausoppaita sekä kiertävien munkkien ja runoilijoiden mukana suullista kansanperinnettä. Tällä kaikella on ollut vaikutuksensa, kun paikallinen, voimakkaasti panteismiin perustunut kansantaiteen perinne sulautui yhdessä bysanttilaisen vaikutteen kanssa omaperäiseksi venäläiseksi taiteeksi⁷.

Novgorodilla ja erityisesti sen lähikaupungilla Pihkovalla oli hyvät suhteet Balkanin kristillisiin valtioihin Bulgariaan, Serbiaan ja Makedoniaan, ja nämä suhteet korostuivat Bysantin ollessa latinalaisvalloituksen alla (vv.1204-1261). Konstantinopoli loi uudelleen kiinteät suhteet Novgorodiin 1300-luvun kuluessa, jolloin voimakas sekä taloudellisen että kulttuurisen kasvun aika jatkui. Novgorodin kaupunkivaltio pysyi edelleen avoimena läntisen Euroopan kulttuurivaikutteille Pihkovan kautta myös puolalaiselle, katolisen kirkon vaikuttamalle kulttuurille. Kaupunkia rakennettiin kiihkeästi, katedraalien ja kirkkojen pystytys toi kaupunkiin taiteilijoita Bysantista ja Balkanilta. Vuonna 1338 kreikkalainen Isaios maalasi Jerusalemiin ratsastamisen kirkon freskoja ja yksi Novgorodin merkittävimmistä kreikkalaistaiteilijoista oli v. 1378 Vapahtaja -kirkon freskomaalausten parissa työskennellyt Theofanes (Feofan) Kreikkalainen.

Voimistuva venäläinen ortodoksinen kirkko oli tuottanut uuden uskon ulkoiset tunnusmerkit Konstantinopolista. Ensimmäiset 'venäläiset' ikonit olivat tyyliltään bysanttilaisia ja useimmiten kreikkalaisten tai balkanilaisten ikonimaalareiden tekemiä. 1100-1200-lukujen kuluessa syntyi omaa ikonimaalaustuotantoa, 1100-luvun kuluessa syntyivät paikalliset ikonimaaluskoulukunnat Kiovan ja Novgorodin ohella myös Vladimiriin, Jaroslaviin ja Suzdal'liin. Bysanttilaiseen traditioon alkoi sulautua paikallisia piirteitä, mutta myös läntisiä vaikutteita⁸.

⁷ Venäjällä oli jo pakanuuden aikana tapana koristella temppelit mm. maalauksin. Lazarev 1983, s. 156.

⁸ Osa kreikkalaistaiteilijoista siirtyi todennäköisesti Pyhän Katarinan luostarista Siinailta; Weitzmannin mukaan 1200-luvun siinailaisikoneissa on selvästi havaittavissa latinalaisia vaikutteita, jotka osaltaan ikonimaalareiden mukana siirtyivät myös Venäjälle. Weitzmann teoksessa *The Icon* 1990, s. 202. Läntisiä vaikutteita tuli myös Pihkovan kautta, joka oli Puolan välittömässä vaikutuspiirissä.

Yhteiskunnan sosiaalinen kaksijakoisuus näkyi myös ikonitaiteessa⁹. Novgorodin hovilla oli oma työpajansa, jonka ikoneissa näkyivät suoraan bysanttilaisesta hovista siirtyneen ikonimaalauksen perinteet. Hovin suojeluksessa olevilla työpajoilla oli taloudellisen turvan vuoksi mahdollisuus hankkia laadukkaita materiaaleja, mallipiirroksia ja sittemmin mallikirjoja - ja myös laadukkaimmat tekijät. Maakunnissa ikonimaalarit olivat lähinnä käsityöläisiä ja tyytyivät huokeimpiin materiaaleihin, rajoitetumpaan mallivalikoimaan, he myös osaltaan jatkoivat kansantaiteen teemoja ikoneissaan. Tietty kaksijakoisuus näkyi myös toteutuksessa: ikonimaalaus oli paikallisten mestareiden alaa, freskomaalaus puolestaan edelleen kreikkalaisten taiteilijoiden, kuten Teofan Kreikkalaisen.¹⁰

Kreikkalaiset vaikuttivat myös lähikaupungin Pihkovan taiteeseen juuri seinämaalauksen kautta. Vuonna 1156 valmistuivat Mirozkin luostarin pääkirkon freskot luultavasti makedonialaisten maalareiden avulla. Myös Moskovassa kreikkalaistaiteilijat olivat tavanomaisia, ja bysanttilaiset vaikutteet vain voimistuivat 1300-luvun loppupuolella turkkilaisten hyökätessä sekä Bulgariaan että Serbiaan aiheuttaen maanpakoa lähinnä Venäjälle.

Bysantissa oli jo 900-luvulta lähtien julkaistu mallikirjoja taiteilijoille siitä, miten oikeaoppisesti uskonnollisia kohteita tuli kuvata ja niissä oli myös valmiita kompositioita, 1000-luvun alussa ilmaantuivat uudentyyppiset kirjat, joissa oli piirroksia ja luonnoksia pyhistä ihmisistä sekä kuvia raamatun tapahtumista. Venäjällä nämä mallikirjat eli *podlinniki* yleistyivät varsin varhain, todennäköisesti ennen tataarivalloituksia 1200-luvulla¹¹. Kirkon kokoama mallikirja ilmestyi ensimmäisen kerran 1500-luvun puolivälissä kuvitettuna versiona ja saman vuosisadan lopussa ilmestyivät myös kanoniset tekstit kuviin liittyen. Merkittävämpi vaikutus ikonimaalaukseen, etenkin ikonien sisältöön oli ikonien tarpeen lisääntymisellä:

⁹ Alpatov teoksessa *The Icon* 1990, s. 239.

¹⁰ Arseni 1995, s. 46.

¹¹ Boguslawski 1983, s. 164.

luostareihin keskittyneet maalausateljeet eivät pystyneet tyydyttämään kasvavaan kysyntää, jolloin osa ikonimaalauksesta siirtyi maallikkojen käsiin. Tietämättömyys ikonien taustalla olevasta teologista toi mukanaan myös selviä virheitä aiheen käsittelyssä.¹²

Nikolaos mainitaan näissä mallikirjoissa usein, ensimmäinen tunnettu kohta käsitteli Nikolaoksen osallistumista Nikean I ekumeeniseen kirkolliskokoukseen. Yleensä mallikirjoissa kuten kalentereissakin Nikolaos sijoitettiin joulukuun 6. päivän alle (kuolinpäivä) kuvattuna yllään omofori, feloni ja kädessä avoin evankeliumikirja.¹³ Nikolaos mainitaan myös toukokuun 9. päivän alla eli Translatio Barimin yhteydessä; juhla oli ollut tunnettu Venäjällä, varsinkin Kiovassa jo v. 1091 lähtien.

Bysanttilaisten mallikirjojen ohjeet Nikolaoksen ulkonäöstä olivat tiedossa Venäjällä varmaankin jo varhain, ohjeet hagiografisten ikonien reunakuviin puolestaan yleistyivät vasta 1500-luvun kuluessa¹⁴. Mallikirjat eivät sinällään vaikuttaneet ikonografian kehittymiseen, ne antoivat lähinnä tietoa Nikolaoksen liturgisesta vaatuksesta. Kirkko yritti ensimmäisen kerran 1500-luvun alussa yhdistää näistä eri versioista yhdeksi yhtenäiseksi oppaaksi onnistumatta siinä¹⁵. 1500-luvun lopulla alkoi ilmestyä mallikirjoja, joissa oli sekä kuvaileva teksti että kuvitus, mutta myös pyhään liittyvä kanoninen tekstiosuus¹⁶.

Pyhänä hahmona Nikolaos oli Venäjällä tunnettu ennen kuin Venäjä virallisesti kastettiin. Novgorodilainen Nestorin kronikka mainitsee Kiovassa olleen Nikolaokselle pyhitetty kirkko jo vuonna 882. Nikolaoksen suosio oli laaja ja 1600-luvun loppuun mennessä hänen kansansuosionsa oli läpäissyt kaikki kansankerrokset, jopa niin että sananparsi totesi "jos Jumala kuolisi, onneksi meillä on pyhä Nikolaos".

¹² Ikonimaalarien maallistuminen vaati kirkon valvonnan lisäämistä; Moskovassa pidettiin aiheesta kirkolliskokous v. 1551, käsiteltävänä oli mm. ikonimaalarien moraalit. Arseni 1995, s. 57.

¹³ Avoimessa evankeliumikirjassa on teksti Luukkaan evankeliumista 6:17.

¹⁴ Boguslawski 1982, s. 164.

¹⁵ Ibid. 1982, s. 163-164.

¹⁶ Ibid. 1982, s. 164.

Pyhiin ihmisiin liittyvän kultin hyväksyminen ei ollut yksioikoista huolimatta kirkon opeista. Mm. Zagorskin Triniti-Sergius-luostarin entinen igumeni Artemij johti 1500-luvulla liikettä, joka vastusti pyhiin liitettäviä ihmetekoja. He kritisoivat erityisesti Nikolaokseen liittyvää kulttia väittäen, että ihmisalkuisena Nikolaos oli kykenemätön suorittamaan ihmetekoja - toisin kuin Kristus. Liike kiellettiin v. 1553, ja tämän jälkeen Pyhä Nikolaos ja monet muut pyhät henkilöt saivat joksikin aikaa erityistä positiivista huomiota, varsinkin Nikolaoksen piispuutta pyrittiin voimakkaasti korostamaan¹⁷.

Venäjällä oli 1200-luvulle tultaessa useita eri ikonityyppejä: nk. *muotokuva* ikoneja, joissa on kuvattu yksittäinen pyhä (yleensä hartia- tai puolivartalohahmona), *hagiografisia* eli elämäkertatai historiallisia ikoneja (keskuskuvaa reunustavat pyhän elämää kuvaavat kohtaukset), nk. *kalenteri*-ikonit (rivittäin kuvattu kunkin kuukauden kaikki pyhät henkilöt) sekä "ryhmämuotokuvat", joissa keskeisen pyhän ympärille on ryhmitelty muita valikoituja pyhiä henkilöitä. Venäjällä Nikolaosta kuvaavien ikonien (sekä muotokuva- että hagiografisten ikonien) määrä oli valtaisia, mutta toisin kuin Bysantissa freskosarjoissa Nikolaoksen elämää kuvattiin hyvin harvoin, mikä osaltaan selittyy juuri Bysantin hovin voimakkaalla tuella kirkkojen rakentamisessa ja kaunistamisessa.¹⁸

Vanhin venäläinen Nikolaosta käsittelevä käsikirjoitus on 1100-luvulta ja se sisälsi *Praxis de Stratelatisin* ohella seitsemän muuta ihmetekoihin liittyvää tarinaa, joita kuvattiin hagiografisten ikonien reunuskuvissa. Bysanttilaisista hagiografisista Nikolaos-ikoneista vanhimmat säilyneet ovat 1000-1100-luvuilta, myös Venäjällä tämäntyyppiset ikonit yleistyivät 1100-luvun kuluessa.¹⁹

¹⁷ Boguslawski 1983, s. 505. Samankaltainen ilmiö tapahtui Bysantissa ikonoklasmin jälkeen, jolloin mm. Nikolaoksen asemaa erityisesti piispana korostettiin viitaten juuri uskon ja oikeaoppisuuden puolustajana.

¹⁸ Ainoa hyvin tunnettu freskosarja on Dionisin maalaamat freskot P. Therapontin luostariin v. 1501-02. P. Nikolaos on esitetty freskossa pukeutuneena *polystavrioniin*. Kjellin 1956, s. 274.

¹⁹ Vanhin venäläinen säilynyt hagiografinen Nikolaos-ikoni on 1200-luvulta.

Hagiografisiin ikoneihin liittyivät oleelliset ne eri legendat, joiden tapahtumia reunuskuviissa kuvattiin. Venäjällä tunnettiin Nikolaoksen elämänkerroista Praxiksen ohella *Vita Nicolai Sionitae*, joka kertoi itseasiassa Pyhä Nikolaos Sionilaisen elämästä ja ihmeteosta. Se saapui Venäjällä apokryfisenä tekstinä Nikolaos Ihmeidentekijän nimen alla 1100-lukuun mennessä ja sellaisenaan se myös hyväksyttiin. Kokoelmassa oli mm. tarina Nikolaoksesta karkoittamassa paholaista puusta. Kaikki paholaiseen viittaavat tarinat olivat erittäin suosittuja Venäjällä, varsinkin paholaisen karkottamiseen liittyvät tapahtumat näkyivät hagiografisten ikonien reunakohtauksissa.

Kolmas merkittävä elämäkertateos, joka ilmestyi myös Venäjällä, oli *Vita per Metaphrasten*, joka oli ilmestynyt Bysantissa jo 900-luvun puolivälissä. Venäjäksi käännettyistä teksteistä se oli 1500-luvulle asti ainoa hagiografisen kanonin mukaisesti kirjoitettu elämäkertateksti. Se ei mainitse reunakuviissa suosittua kohtausta Nikolaoksen ja Areioksen välillä, mutta Nikolaoksen läsnäolo Nikean I ekumeenisessa kirkolliskokouksessa mainitaan lyhyesti.

Muutokset Nikolaoksen ikonografiassa eivät olleet suuria, vaan lähinnä luonteivia. Hienostunut kreikkalainen kirkkoisä luonnottoman korkeine kalloineen ja kapeine kasvoineen, joissa tummat mantelinmuotoiset silmät antoivat etäisen ilmeen, muuttui venäläisemmäksi: kasvot ovaalin muotoisiksi, silmä pyöreiksi. Koko olemus oli vähemmän askeettinen, enemmän "lihaisa" ja sukupuolinen. Muutokset näkyivät myös väreissä, sillä pohjoisen Venäjän valo oli kylmää ja terävää, maaperästä saadut ikonimaalauksessa käytetyt värit elivät toisella tavalla kuin bysanttilaiset. Tummavoittoinen bysanttilainen värimaailma kirkastui, osittain juuri kansantaiteesta tutulla väriskaalalla.

Novgorodilaisiin ikoneihin liittyy tiettyjen elementtien, kuten kansantaiteesta periytyvät vahvat värit ja rohkeat kompositiot, ohella myös tiettyjä ikoniaiheita, joita ei juurikaan löydy muualla Venäjällä. Tällaisia ovat esimerkiksi pyhät Florus ja Laurus sekä Ennusmerkki-Jumalansynnyttäjän ihmeitätekevä ikoni (novgorodilaisten taistelu suzdal'ilaisia vastaan).²⁰

²⁰ Muita erittäin suosittuja pyhiä olivat esimerkiksi Elia ja Paraskeva Pjatnitsa (eli Perjantai), jotka luonnollisesti olivat tunnettuja myös muualla Venäjällä.

Ei voida nimetä tiettyä novgorodilaista, pihkovaalaista tai moskovaalaista Nikolaos-tyyppiä, varsinainen ikonografia oli vakiintunut jo Bysantissa ja sen variaatiot näkyivät sinänsä toisarvoisissa elementeissä: parran kiharan suunnassa, kiharoiden määrässä, otsapöimujen muodossa. Felonin värin suhteen ei liene ollut olemassa säännöksiä, ainoastaan *polystavrionin* kohdalla oli aiemmin Bysantissa omat rajoituksensa²¹. Venäjällä Nikolaoksen esittäminen polystavrionissa todennäköisesti oli keino korostaa tämän kirkollista (piispallista) arvovaltaa tietyllä alueella tai tietyssä kirkossa.

Nikolaos-ikoneista suosituimmiksi tulivat nk. ihmeitätekevät ikonit, joita oli useita eri tyyppiä. Nimitykset viittaavat ihmeen tapahtumapaikkaan ja kertovat samalla, minkä tyyppisestä Nikolaos-ikonista on kulloinkin kyse. Yleisimmät näistä tyypeistä ovat

- * Nikolaj Zarajskij²²
- * Nikolaj Mozajskij²³
- * Nikolaj Mokryij eli Märkä-Nikolai
- * Nikolaj Lipnyij

Zarajskijlaisessa Nikolaos on esitetty orantti- eli rukousasennossa kädet sivuilla, oikea käsi siunaa ja vasen kannattelee suljettua evankeliumikirjaa, yllään hänellä on piispan asu.

²¹ Kts. kolmannelta osasta felonin yhteydessä.

²² Korsunin (Krimi) kirkossa oli kuuluisa p.Nikolaoksen ikoni, joka siirrettiin unessa Nikolaoksen unessa antaman käskyn vuoksi v. 1225 Rjazanin, sittemmin Zarajskin kaupunkiin, jonne sille rakennettiin uusi kirkko. Vuonna 1513 alkuperäinen ikoni siirrettiin Kolommaan. Boguslawski 1982, s. 181.

²³ Tarinassa Mozajskin kaupungin asukkaat taistelevat vihollista vastaan, kun pyhä Nikolaos ilmestyy kaupungin katedraalin ylle oikeassa kädessään miekka, vasemmassa kirkko. Vihollisen pakenivat, ja pelastuneet kaupunkilaiset teettivät Nikolaosta esittävän samankaltaisen puuveistoksen. Legenda liikkui 1500-luvulla, mutta liittyi 1293-1303 tapahtuneisiin välikohtauksiin mongolien kanssa. Kts. esimerkiksi Boguslawski 1982, s. 186.



ALEXA PETROV: PYHÄ NIKOLLOS , v. 1294.

Muunnos tästä tyypistä on mozajskijlainen Nikolaos, jossa siunaavan eleen ja evankeliumikirjan korvaavat miekka ja kirkon pienoismalli. Moskovan metropoliitta Pietari tilasi 1320-luvulla Nikolaos mozaiskij-tyyppisen veistoksen, josta on yhä jäljellä osia²⁴. Siitä näkee, että normaalista ikonografiasta poiketen Nikolaoksella on pitkä parta sekä hentoinen hymy ja ulkonevat silmät eli piirteitä 1200-luvun saksalaisesta romaanisesta puukuvanveistosta.²⁵ Mozaiskij-tyyliset veistokset olivat erittäin suosittuja 1400-1600-luvuilla varsinkin Pohjois-Venäjällä Novgorodin ja Pihkovan alueilla, jossa puukuvanveistolla oli vankat perinteet. Veistokset sijoitettiin usein koristeellisiin kaappeihin eli kiotoihin.²⁶ Tämä tapa vaikutti myös ikonimaalaukseen, sillä varsinkin kansantaitteesta vaikutteita saaneet ikonimaalarit maalasivat mozajskijlaiset tai zarajskijlaiset Nikolaokset kiotan tyyppisiin koristeellisiin kehyksiin, myös matalina reliefeinä.

Nikolaj Lipnyij-tyyppi viittaa puolestaan Lipnon saareen Novgorodin lähellä, jonka P.Nikolaokselle pyhitetty kirkko (vuodelta 1292) tuhoutui II maailmansodassa. Tunnetuin tämän tyylin ikoneista on Alexa Petrovin vuonna 1294 maalaama Nikolaos-ikoni. Nikolaos on kuvattu puolivartalohahmona, hieman kääntyneenä vasemmalle katsoen ohi katsojan. Oikea käsi siunaa, vasen käsi kannattelee evankeliumikirjaa; myös Sinebrychoffin ikoni on tätä tyyppiä. Nikolaj Mokryij viittaa legendaan, jossa Pyhä Nikolaos pelastaa Dnepriin pudonneen lapsen. Legendan syntyaikoihin (noin 1090-1100) Kiovan Pyhän Sofian katedraalissa oli Nikolaos-ikoni, jota legendan myötä ryhdyttiin nimittämään Märkä-Nikolaokseksi, ja koko legendaan Kiovan ihmeeksi; samalla tämä Kiovan ikoni on yksi vanhimmista venäläisistä ihmeitekeivistä Nikolaos-ikoneista²⁷.

²⁴ Boguslawski 1982, viite s. 187; Grabar 1959, vol. III ss. 151,153, vol IV (1965) ss. 239, 244-245.

²⁵ Veistosta tutkinut A.I.Nekrosov piti komposition taustalla lännessä yleistä teemaa nk. taistelevista piispoista. Novgorodissa liikkui mm. puolalaisia munkkeja, jotka toivat mukanaan myytäviksi puuveistoksia. Näissä näkyi romaanisen kuvanveiston vaikutusta. Boguslawski 1982, s. 188.

²⁶ Mm. Vanhassa Valamossa oli tällainen kiota, jonka ulkopuolella oli Nikolaosta esittävä ikoni ja sisällä veistos; perimätiedon mukaan kiotan ovi suljettiin, kun kirkkoon saapui muu-uskoisia. Vanha Valamo 1987, s. 69 kuva 76.

²⁷ Boguslawski 1982, s. 201-202.

Sinebryhoffin Nikolaos-ikoni on attribuoitu novgorodilaiseksi, todennäköisesti siksi että useimmat vanhimmat säilyneet ikonit ovat lähtöisin Novgorodista. Lisäksi ikonissa on sellaisia piirteitä, jotka antavat mielikuvan novgorodilaisesta ikonista: mm. kullattu tausta, sommittelu, kasvojen muotoilu. Sinebryhoffin ikonissa on nähtävissä piirteitä sekä novgorodilaisesta että myös muista ikonimaalauslaskunnista, varsinkin pihkovalaisesta. Enemmän kuitenkin on löydettävissä yleisiä aikakauden piirteitä, jos pidämme kiinni vielä varmistamattomasta ajoituksesta 1400-luvulle. Yksi tärkeä ajan piirre oli ikonostaasin kehittyminen, sen rakenne vaikutti myös ikonien koon ohella myös niiden sommitteluun ja värien käyttöön. Ikonostaasiin sijoitettu ikoni vaatii selkeän sommittelun, yksinkertaisen tiiviin ja levollisen piirroksen sekä voimakkaat, puhtaat värit. Luonnollisesti ikonostaasi-ikonit vaikuttivat myös muihin, muualle kirkossa sijoitettuihin ikoneihin; kokonaisuus vaati tyyllillisen yhteneväisyyden.²⁸

Kullattu tausta oli yksi tyypillinen piirre mm. 1400-luvun novgorodilaisikoneissa, mutta myös moskovalaisissa ikoneissa. Koristeltua sädekehää on myös totuttu pitämään novgorodilaisena piirteenä, mutta koristeltuja sädekehiä löytyy myös pihkovalaisista, moskovalaisista ja tveriläisistä ikoneista. Sinebryhoffin Nikolaoksen kasvoissa huomio kiinnittyy pistävään katseeseen; tämä on tunnusmerkki pihkovalaisille ikoneille, samoin voimakkaat, kaartuvat kulmakarvat, jotka löytyvät Nikolaoksen kasvoista Sinebryhoffinkin ikonissa. Mutta pihkovalaisikoneille ominainen 'vasaranenä' puuttuu, lisäksi novgorodilaisten ikonien henkilöiden nenä on pitempänä ja teräväkärkisenä muotoilultaan erilainen kuin Nikolaoksen.

Novgorodilaisena piirteenä Nikolaos-ikonissa voi pitää felonin väritystä ja sen voimakasta vastavärikorostusta: punaruskealla lämpimällä pohjavärillä on kylmät atsuritiinsiniset vastavärikorostukset, joiden päällä vielä lähes puhtaat lyijyvalkoisella tehdyt huippuvalot. Tämänkaltaista vaatteiden käsittelyä löytyy monissa 1400-luvun novgorodilaisikoneissa, mutta myös moskovalaisissa sekä tveriläisissä ikoneissa, joille tunnusomaista on hyvin vaalean, 'jäisen' sinisen käyttö. Novgorodilaisikoneissa vaatteiden laskokset ovat usein teräviä ja syviä;

²⁸ Kuten Bysantissa myöskään venäläiset eivät ensin pitäneet ikoneja kotonaan, ainoastaan luostareissa ja kirkoissa, mihin varhaisten ikonien suuri koko yleensäkin viittaa. Kotikäyttöön tarkoitetut ikonit olivat pienempikokoisia.

Sinebrychoffin Nikolaoksen feloni on valitettavan tuhoutunut, mutta jäljellä olevan laskosten pohjat vaikuttaisivat pehmeimmiltä ja pyöreämpipohjaisilta kuin tyypilliset novgorodilaiset laskokset. Samantyyllisiä pyöreäpohjaisia ja lomittain meneviä laskoksia on esim. Novgorodin Pyhän Sofian katedraalin ikoneissa, jotka on ajoitettu 1300-luvulle.

III *SINEBRYCHOFFIN PYHÄ NIKOLAOS*. Teosanalyysi ikonista.

Konservaattori Veikko Kiljunen sai vuonna 1965 tehtäväkseen konservoida johtaja Lauri Turusen perimän venäläisen ikonin, joka esitti Pyhää Nikolaosta. Pyhä oli kuvattu frontaaliasennossa puolivartalohahmona oikea käsi siunaten, vasen käsi kannatellen suljettua evankeliumikirjaa. Pyhän pään molemmin puolin oli puolivartalohahmoisina vasemmalla Kristus ja oikealla Jumalanäiti. Molemmat olivat kuvattuina pilven päällä.¹

Tulodokumentoinnin² perusteella Kiljunen totesi ikonista mm. seuraavaa: ikoni on maalattu sekatekniikalla³ puupohjalle, joka koostui kolmesta laudasta. Paneelin tausta oli aikanaan tuettu kahdella samalta sivulta lähtevällä tukikiilalla, jotka myöhemmin poistettiin ja korvattiin liimatuilla poikittaisilla koivulaudoilla. Ikonin koko on 93 x 70,5 cm ja sen alkuperäinen paksuus noin 35-40 mm.

Ikonin kuvapinnassa oli useita eriaikaisia korjaus- ja päällemaalauksia. Väri pohjustuksineen irtoili paikoitellen. Pinnassa oli runsaasti likaa ja tummunutta suojavernissaa. Maalaus oli verrattain hyvin säilynyt, tyyliltään arkaainen ja väritykseltään voimakkaan tummasävyinen. Viimeisin päällemaalaus oli todennäköisesti 1700-luvun loppupuolelta. Eri aikakausina ikonia on peittänyt riisa, mistä on jäljellä naulanjälkiä sekä reunoilla että kuvapinnalla.

¹ Tämän ikonityypin nimi on P.Nikolaos Lipnyij'lainen, esikuvana on Alexa Petrovin maalaama ikoni v. 1294. Tässä ikonissa esiintyvät ensimmäisen kerran venäläisessä ikonissa Kristus- ja Jumalanäidin hahmot medaljongeissa taustassa, pyhän pään molemmin puolin. Kts. Boguslawski 1982, s. 207. Ikoni on esillä Novgorodin Historiallisessa ja arkkitehtuurin museossa, inv.nro 5769.

² Veikko Kiljusen konservointikertomus v. 1966. Kiljusen yksityisarkisto.

³ Tekniikka, jossa lopullinen maalaus tehdään vuorottelemalla hartsiöljyvärikerrosta ja temperavärejä, jolloin mm. valokohdissa temperaa saattaa olla paksukin kerros. Kiljunen 1981 s. 95.

KUVA 6.



“YHÄ” NIKOLAIOS,
SINEBRYCHOFF (E 142).

KONSERVOINNIN AIKANA.
KUVA: VEIKKO KILJUNEN

Kiljunen otti ikonista sekä suora- että sivuvalokuvat sekä teetätti VTT:ssä pigmenttitutkimukset (mm. poikkileikkaukset). Näiden tutkimusten ja koepuhdistusten perusteella todettiin, että ikonin kuvapinnassa oli kaksi yhtenäistä, koko pinnan kattavaa maalauskerrosta, lisäksi laseerausmaalausta sekä tummuneita eri-ikäisiä vernissakerroksia. Näihin tuloksiin pohjaten Kiljunen suoritti päälimmäisten värikerrosten poiston, jolloin varhaisempi tämän tutkimuksen kohteena oleva maalaus saatiin esille. KUVA 7.

Puupaneeli ja pohjustus

Pienikokoiset ikonit on perinteisesti valmistettu yhdestä puupalasta, suuremmat taas kahdesta tai useammasta laudasta, jotka ensin liimattiin yhteen puusepänliimalla ja kiilattiin takaa tukikiiloilla⁴. Puulaji oli valittava huolella, jopa puun kaatoajankohdalla oli merkitystä. Lehmus näyttäisi olleen suosituin puulaji venäläisissä ikoneissa, sillä sen käyritymis- ja halkeilualttius on pienin. Muita pohjoisessa käytettyjä puulajeja olivat mänty (varsinkin Pihkovan ja Jaroslavin alue), kuusi (Novgorod) sekä lehtikuusi (Itä-Siperia). Moskovassa yleistyi sypressi 1600-luvulta lähtien.⁶

Paneeli tuettiin takaa tukikiiloin, 1600-luvun lopulla yleistyivät tukipuut, jotka valmistettiin kovemmasta puulajista kuin itse paneeli, esimerkiksi tammesta. Tukikiilojen muoto ja kiinnitystapa ovat vaihdelleet eri aikoina, mm. 1300-luvulla kiilat naulattiin takorautanauloihin paneelin päälle, 1400- ja 1500-luvuilla yleistyi tapa upottaa kiilat taustaan, josta ne nousivat usein korkeinakin.⁷

⁴ Filatov 1961, s.p.

⁵ Loppusyksyn pimeimpään aikaan puun luonnolliset nesteet ovat niukimmillaan. Arseni 1995, s. 165.

⁶ Filatov 1961, s.p. Cennini mainitsee mm. poppelin ja pajun. Cennini 1995, s. 113. Arsenin mukaan Venäjällä käytettiin lisäksi vaahteraa, saarnia, pyökkiä, havupuista pihkattomia lajeja. Arseni 1995, s. 168.

⁷ Filatov 1961, s.p.; Arseni 1995, s. 170.

Ennen pohjustusta paneeli käsiteltiin liimaamalla sille pellava- tai hamppukankainen suojaus eli *pavoloka*. Varhaisissa ikoneissa pavoloka peittää yleensä koko paneelin alueen, mutta 1300-luvulta eteenpäin yleistyy tapa tehdä osapavoloka eli liimataan kangassuikaleet vain liikkumiselle alttiimmille kohdille: lautojen liitoskohdat, oksankohdat, lautojen päät reunoissa⁸. Perinteinen pohjustus eli *levkas* silveltiin valmiille pohjalle rakentaen sitä kerros kerrokselta kasvattaen ja välillä kuivattaen, kunnes saavutettiin haluttu paksuus.

Pohjustusmassa sisälsi sekoituksena liitu- tai alabasterijauhoa ja veteen liuotettua eläinliimaa. Siihen saatettiin lisätä pieni määrä kasvisöljyä (esim. keitetty pellavaöljy) tai olifaa joustavuutta antamaan.⁹ Eri kirjalliset lähteet (mm. Dionysius Fournalainen, Cennini, Athos-vuoren maalauskirja etc.) mainitsevat sekä Bysantissa ja myöhemmin Athos-vuorella ja Italiassa käytetyn pääasiassa kipsi- ja alabasteripohjustusta, mutta Venäjällä käytettiin myös liitupohjustusta¹⁰. Venäläisten tutkijoiden mukaan alabasteripohjustus näyttäisi olleen hauraampi kestävämmän muuttuvia olosuhteita, esim. rajuja lämpötilan vaihteluja, ts. krakeluuria esiintyy enemmän alabasteripohjustuksissa.¹¹

Sinebrychoffin Nikolaos-ikonin paneeli on lehmusta (*Tilia europaea*) ja se koostuu neljästä yhteenliimatusta laudasta. Myöhemmin tausta tuettiin liimatuin koivulaudoin, jotka Kiljunen poisti ennen suorittamaansa nk. parketeerausta.¹² (kuva 7) Paneeliin on tehty osapavolokoa ennen pohjustusmassan levitystä: palttinakudoksiset pellavakangassuikaleet on liimattu eläinliimalla saumakohtiin noin 6,0 cm levyisinä ja reunoissa noin 1,2-2,0 cm levyisinä kaistaleina; tämä näkyy selvästi röntgenvalokuvassa.

⁸ Arseni 1995, s. 173. Filatov mainitsee tekstissään 1500-luvulta eteenpäin. Filatov 1961, s.p.

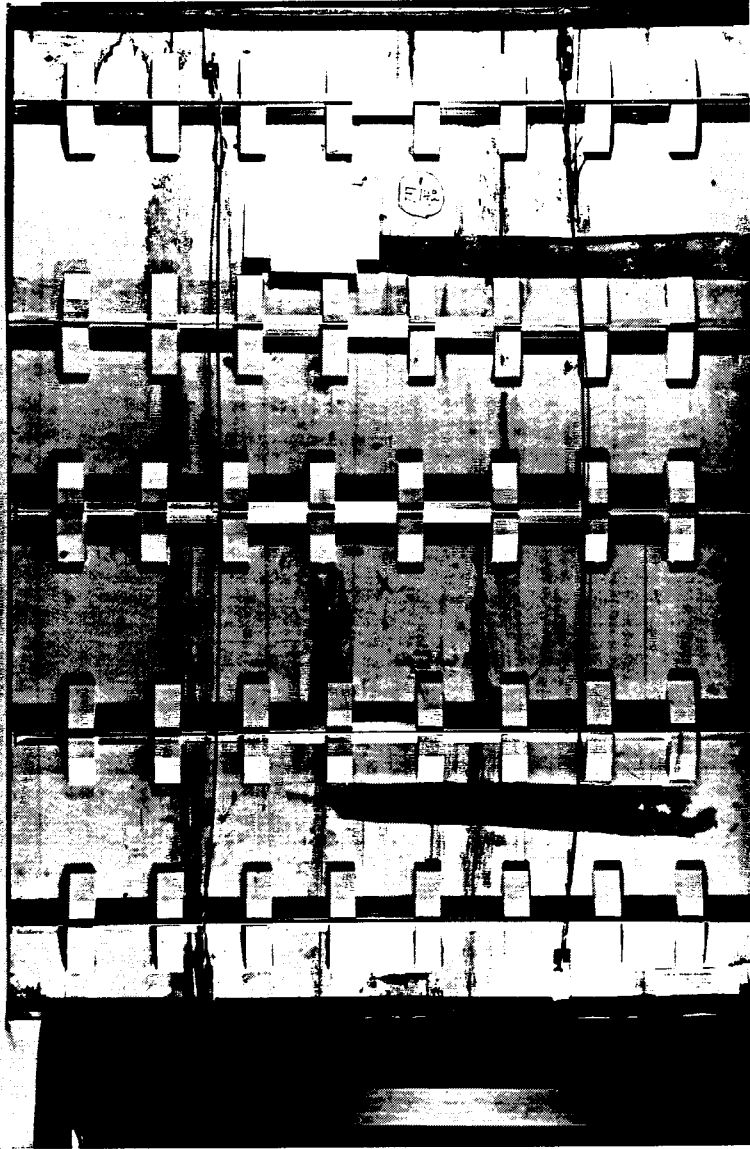
⁹ Myös hunajaa saatettiin lisätä, tosin se tietyissä olosuhteissa saattoi olla altis bakteereille. Arseni 1997, s. 175. Olifa tarkoittaa suojavernissaa, joka sisältää öljyä ja sikkatiivin.

¹⁰ Myös Alppien pohjoispuolella käytettiin fossiililiitupohjustuksia. Giotto to Dürer 1991, s. 164. Myös Kossolapov mainitsee, että harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta Venäjällä pohjustus koostui jauhetusta kalkista (kalsiitti) yhdessä eläinliiman kanssa, kun taas Bysantissa ikonipohjustus oli jauhettua kipsiä. Kossolapov 1991, s. 185.

¹¹ Filatov. 1961, s.p.

¹² Parketeeraus eli paneelin taustan tukirakenne. Kts. kuva nro

KUVA 7.



PYHÄ NIKOLAOS / SIFF . TAUSTAN
NK. PARKETEE RAUS.

KUVA : MAIJA SANTALA / SIFF 1998.

Uusien tutkimusten¹³ mukaan pohjustus ei ole alabasterimassaa, vaan fossiilista liituseosta eli kalsiumkarbonaattia. Se on levitetty useina ohuina kerroksia, siten että kokonaispaksuus on vain muutama milli. Paneeliin on ennen pohjustusta kaiverrettu yksinkertainen syvennys eli arkki (*kovtseg*), jota kiertävät reunukset (*pole*). Polen mitat ovat yläreunassa 5,6-6,3 cm ja alareunassa 5,9-6,8, vasemmassa reunassa 2,7-3,5 cm ja oikeassa 2,9-3,3 cm. Kuvasyvennyksen kovtsegin koko on 80,8-81,5 x 63,5-63,6 cm. Syvennys on koverrettu pohjaan viistolla reunalla (*luzga*), jonka leveys vaihtelee 0,5-1,0 cm.

Valmis pohjustus tasoitetaan joko veitsenterällä tai (kuten Venäjällä usein) kuivan peltokortteen nivelkohdasta leikatulla terällä¹⁴. Hiottuun pintaan tehdään luomospiiirros, johon terällä uurretaan mm. sädekehän linjat, hahmon ääriiviivat sekä laskosten pohjat, näin etenkin 1600-luvulta eteenpäin. Nikolaos-ikonissa pohjustukseen on uurrettu sädekehän ääriiviivat ja kuviointi sekä pään ja vartalon ääriiviivat.

2. Kokonaisuus

Ikonin on varsin isokokoinen¹⁵, mutta ei vaikuta kompositioltaan raskaalta. Sommittelu on hyvin yksinkertainen: frontaaliasennossa oleva puolivartalohahmo on tasaisesti jakautunut kuva-alueelle siten, että vartalon puolikkaat ovat symmetrisesti keskiviivan molemmin puolin. Horisontaalisesti kolmeen osaan jaettuna kahdesta osasta koostuva tasasivuinen kolmio käsittää hartiakuvan Nikolaoksesta. Toisen pienemmän kolmion muodostaa kasvojen alue, jolloin kolmion kärjet osuvat sädekehän uloimmalle kaarelle. Ikonin koko viittaa kirkolliseen

¹³ Seppo Hornytzskyjin suorittamien uusien tutkimuksien mukaan. Hornytzskyjin suullinen tiedonanto marraskuussa 1998.

¹⁴ Konservattori Helena Nikkasen suullisesti antama tieto heinäkuussa 1998.

¹⁵ Ikonin koko on 93,4-93,8 x 70,7-70,9 cm. Paneeli on Kiljusen ohentama ja on nyt noin 1,6 cm paksuinen. Kiljunen on suoristanut paneelin ohentamalla sitä ennen parketeerausta; toimenpiteestä on maininta konservointikertomuksessa vuodelta 1966.

käyttöön joko ikonostaasissa¹⁶ tai sivukappelin keskeisenä ikonina; kenties kappeli on ollut Nikolaokselle omistettu. Nikolaoksen ikonografiaan oleellisesti kuuluvat Kristus- ja Jumalanäiti hahmot nähtävästi puuttuivat alkuperäisestä ikonista, sekin voisi viitata ikonin funktioon osana kokonaisuutta.

Sommittelun perusteina ovat kolmio ja suorakaide. Kun kuva-alue jaetaan kolmeen yhtäsuureen suorakaiteeseen, kukin näistä suorakaiteista käsittää seuraavat elementit: ylin suorakaide kasvot ja sädekehän, keskimmäinen omoforin ja ylävartalon ja alimmainen suorakaide siunaavan käden ja evankeliumikirjan sekä sen alta näkyvän omoforin pään. Evankeliumikirjan korkea, suora muoto vastaa Nikolaoksen kasvojen alueen muotoa, samoin siunaava oikea käsi mahtuu evankeliumikirjan kannen koon sisään. Sädekehän kiertävä liike toistuu puolestaan omoforin liikkeessä sekä kämmenen nk. kuun kukkulan pyöreässä muodossa.

3. Tausta

Sinebryhoffin ikonissa tausta on kullattu puhtaalla lehtikullalla ilman sanottavia määriä hopeaa tai kuparia¹⁷. Kultaus on pahoin kulunut taustasta, pohjustus on paljastunut ja siinä on merkkejä kellertävästä okrasta. Sitä on todennäköisesti käytetty pohjaväriä siten, että pohjustus on sivelty veteen liuotetulla okralla, joka kuivuttuaan on kiillotettu kankaalla. Tämän jälkeen pinta on kostutettu joko nahka- tai eläniimillä tai kananmunan valkuaisella, sitten on ollut kultalehden vuoro.¹⁸ Tässä yhteydessä ei kuitenkaan tiedetä, jonka jäljellä oleva kultaus alkuperäinen vai myöhäisempi uusintakultaus, todennäköisesti jälkimmäinen.

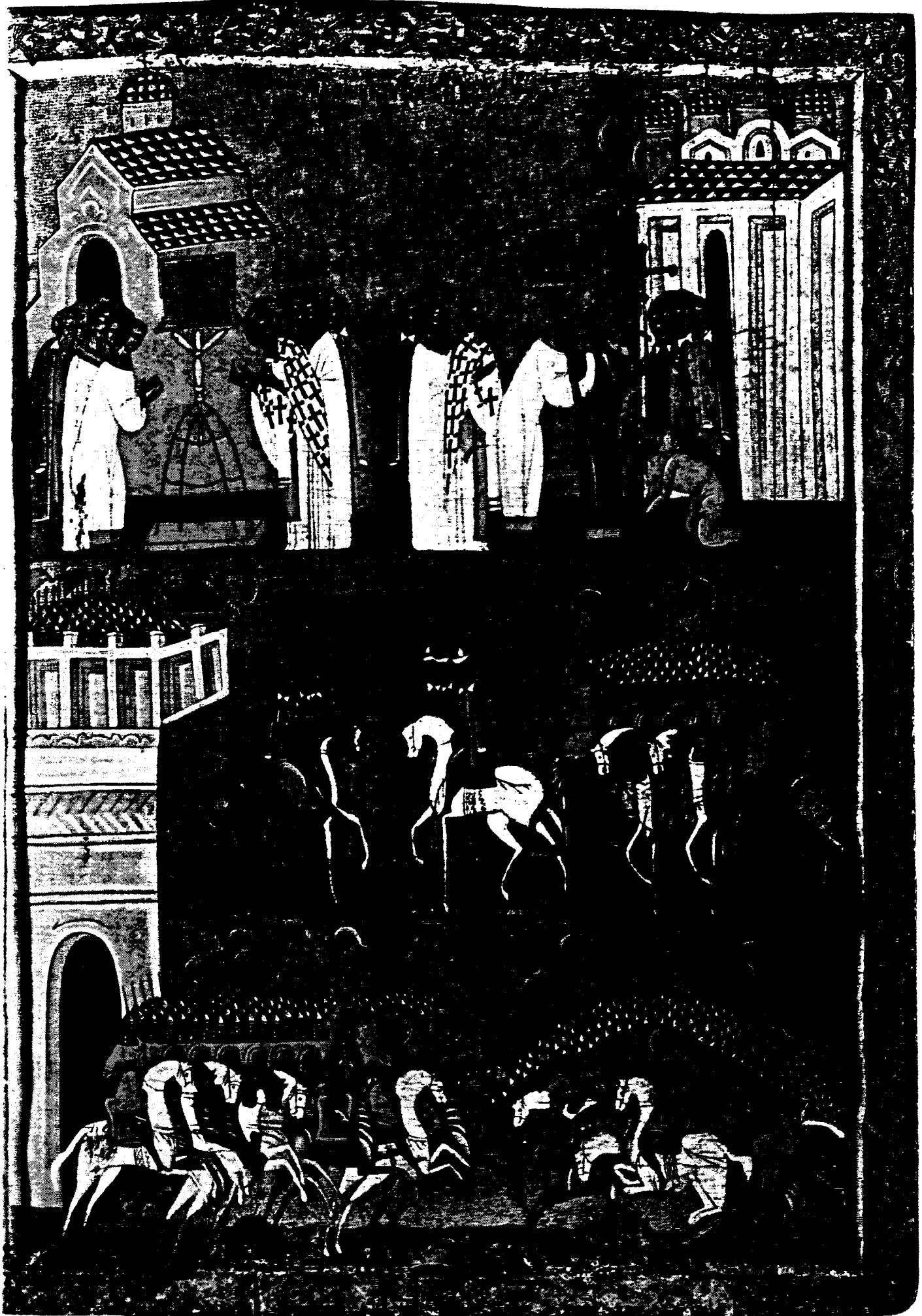
¹⁶ Jos ikoni oli ollut osa ikonostaasia, tyylillisen yhtenäisyyden vuoksi muidenkin pyhien sädekehät olisivat todennäköisesti olleet samoin koristeltuja; vastaavia sädekehiä en kuitenkaan ole onnistunut löytämään. Todennäköisempi käyttötarkoitus on ollut sivukappelin tai esimerkiksi luostarin johtajan kotikirkon ikoni.

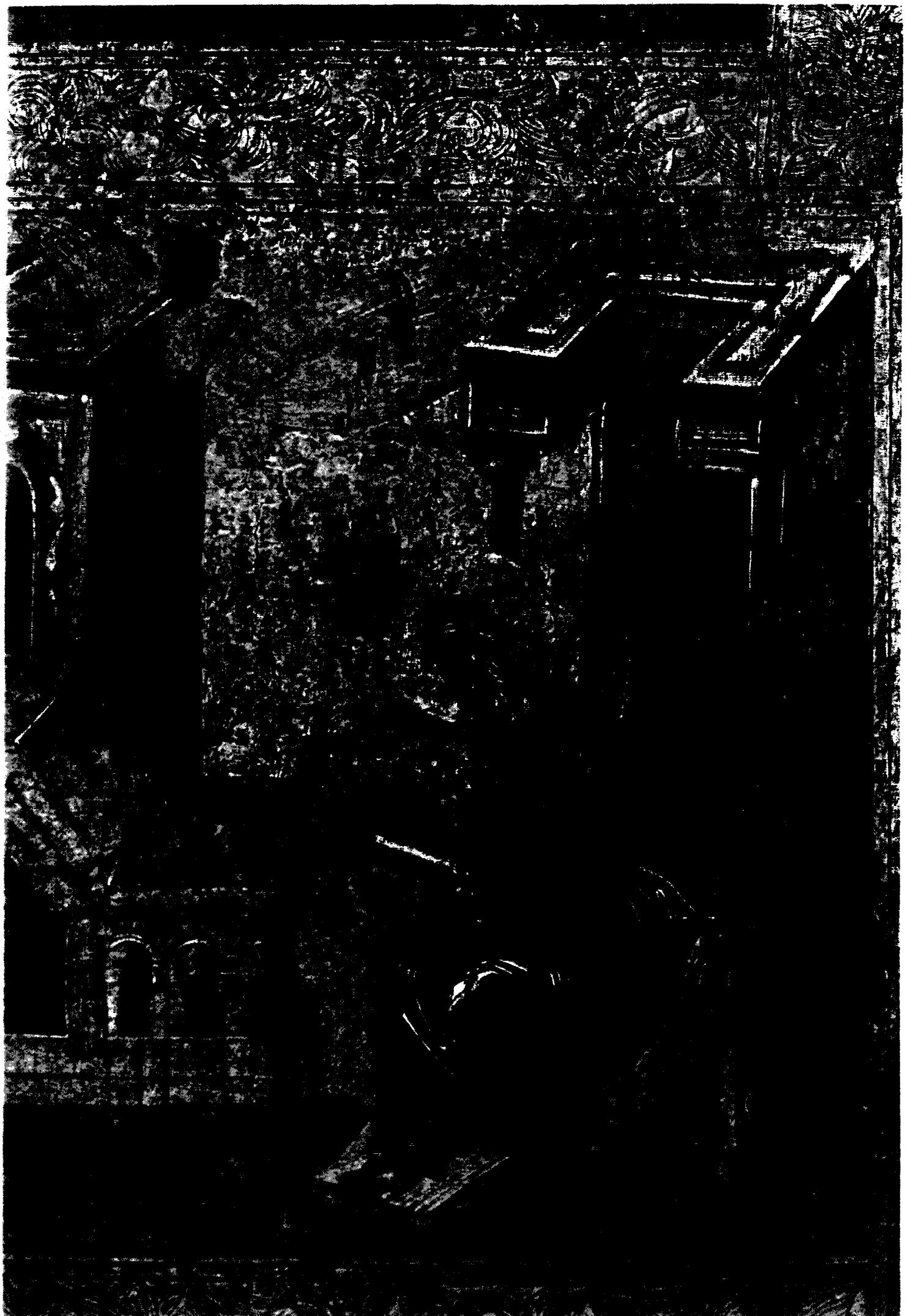
¹⁷ Seppo Hornytzkyjin suullinen tiedonanto tuloksista marraskuussa 1998.

¹⁸ Nk. Kiilto- eli polimenttikultaus, jossa käytetään punaista tai keltaisen sävyistä savea eli bolusta yleistyi ikonimaalauksessa vasta 1500-luvulla. Arseni 1995, s. 190. Kts. myös Filatov.

"Vanhaikainen Jänkäkainen"
eli Jorma. Yksityisohjelma ikämissä.
Bon-l loppu
Treffialkuvia Galleria kuv. nro

kiepästä:





YKSITYISKOHTA KUNINKAAN PORTISTA ; 1400-l
evankelista Matteus (n.1425-1450)

TEOS MOSCOW ICONS 14th - 17th CENTURIES.
ENGELINA SMIRNOVA, Leningrad 1985.

KUVA NRO 112

Yleensä kultalehti on vaatinut alleen värillisen pigmentit, sillä suoraan valkoiselle pohjustukselle asetettu kultalehti on väriltään kalpea¹⁹. Varhaisissa ikoneissa 1000-1200-luvuilta kulta oli yleensä vihertävää sävyltää sisältäen hopeaa, 1300-luvulta kulta sisälsi usein kuparia, joka antoi kullalle punertavan värin²⁰. Monessa 1400-luvun ikonissa kultaus on sävyltään vihreä johtuen kaksoilehden eli lehtikullan ja -hopean yhteiskäytöstä; käytäntö oli bysanttilaista alkuperää.²¹

4. Sädekehä

Erittäin kaunis sädekehä on koristeltu tyylitellyllä kukkaornamentilla, joka on todennäköisesti ensin kevyesti kaiverrettu pohjustukseen ja viimeistelty punssaamalla kultauksen päälle²². Sädekehän sisin kehä on leveydeltään 5,0 cm, sitä seuraava kaari 1,2 cm ja uloin kaari 1,3.

Koristeaihe muistuttaa lähinnä *fleur-de-lis*-aihetta. Samantyylinen, joskin yksinkertaisempaan lehväaiheena tämän kaltainen sädekehän koristelua on novgorodilaisessa ikonissa "Vanhaikäinen iänkaikkinen" (kuva 8) ja tveriläisessä Hellyyden Jumalanäidin ikonissa.²³ Lähinnä samanlainen koristeaihe löytyy novgorodilaisesta Ennusmerkki Jumalanäiti -ikonin (kuva 9) reunuksesta sekä moskovalaisesta, mutta kreikkalaiselle taiteilijalle attribuoidusta ikonostaasin ovesta (nk. kuninkaan portit), johon on kuvattuna Marian ilmestys ja neljä

¹⁹ Kultaus suoraan pohjustukselle oli ominaista mm. kyproslaisille ikoneille. Carr 1992, s. 102.

²⁰ Kullan puhtausaste vaikutti myös sen työstettävyyteen: jo muutamankin prosentin kuparipitoisuus vaikutti kullan taottavuuteen. Hopeapitoisuus ei vaikuttanut käsiteltävyyteen, mutta esim. 20-25 % hopeapitoisuus tekee kullasta vihertävän. Kossolapov 1991, s. 183.

²¹ 1200-1300-luvuilla kultalehti korvattiin toisinaan tina- tai hopealehdillä. Kossolapov 1991, s. 184.

²² Mikroskoopilla katsottaessa uurteissa näkyy jäänteitä punaruskeasta kuultavasta väristä, todennäköisesti jäänteitä tummuneesta olifasta.

²³ Isyys-ikoni on ajoitettu 1300-luvun loppuun ja on nykyisin Tretjakovin Galleriassa (ei inv.nroa), jossa myös tveriläinen vuosille 1400-1450 ajoitettu Jumalanäidin ikoni (teoksessa *Early Tver Painting* 1974, kuva 42, ei inv.nroa).

evankelistaa.²⁴Tässä kuvioaihe kulkee kuvakenttien reuna-alueilla. Kaikki nämä samankaltaisen koristeaiheen omaavat ikonit ovat ajanjaksolta 1300-luvun loppu/1400-luvun puoliväli. Kuva 10.

Tämänkaltainen sädekehän koristelu ei ollut vierasta venäläisessä ikonimaalauksessa, Novgorodin alueen ikoneille näyttäisi olevan tunnusomaista erilaisten risti- ja koripunosornamentein koristellut sädekehät, kun taas mm. pihkovalaisissa ikoneissa on useimmin rehevää kasviornamentiikkaa. Sädekehän koristelu oli tuttua jo bysanttilaisessa taiteessa, samoin kreikkalaisessa ja kreetalaisessa ikonitaiteessa. Kyproksella yleistyi erityisesti nk. pastiglia-tekniikka.²⁵ Balkanilla kuten myös lännessä romaanisessa taiteessa sädekehän kuviointi oli tyylikeino, mikä näkyy myös vuonna 1294 maalatussa P.Nikolaos Lipnyij’lainen-ikonissa.

4. Otsikkokirjoitukset

Ikonin taustassa, molemmin puolin sädekehää on noin korvien korkeudella uurrokset päällemaalauksen medaljongeista. Oikean puoleisen medaljongin vasemmassa reunassa on merkkejä sinooperin punaisesta väristä (HgS), samoin lähellä yläreunaa vasemmalla ja oikealla kohti medaljonkia on siellä täällä jäänteitä punaisesta väristä, joka pigmenttianalyysin mukaan on sekoitus sinooperista ja rautaoksidista, mukana hieman savea ja kipsiä²⁶. Jos väri on jäänteitä otsikkokirjoituksesta, on nimi (esim.pyhä Nikolaos tai Nikolaos Ihmeidentekijä) sijainnut

²⁴ Kuninkaan portit maalattu noin 1425-50; nykyisin Tretjakovin Galleriassa inv.nro 12024 a, kuuluu Ostrokoffin kokoelmaan.

²⁵ Pastigliassa koristekuviot tehtiin matalina reliefeina esim. maalaamalla pohjustusmassaa tai pursottamalla sitä pohjustukselle ja siitä muotoilemalla. Tietyille kyproslaisille ikoneille oli ominaista rosetti- ja liljankukka-aiheiden käyttö sädekehissä. Carr 1992, s. 103, viite 7.

²⁶ Seppo Hornytzyjin suullinen tiedonanto marraskuussa 1998.

todennäköisesti molemmin puolin sädekehää ylhäältä alas kirjoitettuna ja hyvin lähellä sädekehän ulointa uurrosta. Otsikkokirjoitus on saattanut olla kirjainparittain muotoiltuna.²⁷

Otsikkokirjoitukset ovat eri aikoina sijoittuneen hyvin monella tapaa. Alexa Petrovin ikonissa v. 1294 otsikkokirjoitus on sijoittunut lähelle sädekehän kaartaa vasemmalle yläreunaan.

1300-luvun alkupuolelta olevissa Nikolaos-ikoneissa esiintyy tapaa asettaa nimi tavuittain tai yksittäisinä kirjaimina ylhäältä alas²⁸. Siinä tapauksessa, että ikonissa oli myös medaljongeissa Kristus- ja Jumalanäitihahmot, nimi 'Nikolaos' sijoittui useimmiten näiden alle pään molemmin puolin. Väreinä otsikkokirjoituksissa on yleensä ollut taustasta riippuen joko punainen tai valkoinen, myöhemmin myös musta. Kirjaimia on saatettu korostaa mustalla tai kullalla²⁹. Vertailuikonina olevan Kansallismuseon pyhä Nikolaos-ikonissa otsikkokirjoitus sijoittuu lähelle yläreunaa sädekehän molemmin puolin; medaljonkien koon kasvaessa ikonin kompositio ei antanut muuta loogista paikkaa otsikkokirjoituksen sijoittamiseen.

5. Pää ja kasvot

Varhaisissa novgorodilaisissa ikoneissa huomio kiinnittyy pään ja kasvojen muotoon: pää kokonaisuutena muistuttaa kulmistaan pyöristettyä kolmiota. Kallo levenee ohimoilta kasvojen jäädessä pieniksi ja leuan heikoksi. Sinebryhoffin ikonissa Nikolaoksen kallon muoto on selvästi erilainen. Se muistuttaa kulmistaan pyöreää suorakulmaa. Kasvot sen sijaan ovat ovaalinmuotoiset otsan ollessa hyvin voimakas ja dominoiva. Silmät, nenä, suu ja leuka sijoittuvat pienen kärjellään seisovan kolmion sisään.

²⁷ Nimi Nikolaos on ikoneissa saattanut olla myös muodoissa Nikolaij, Nikolae, vanha muoto on ollut Nikola. Nimistä muoto Nikolae ollut lähinnä kreikankielistä alkuperäistä nimimuotoa. Luentomuistiinpanot Lea Siilin luennosta elokuussa 1993.

²⁸ Bysanttilaisissa ikoneissa teksti sijoittuu ylhäältä alas, samoin 1800-luvun ikoneissa. Siilin 1993.

²⁹ Varhaisissa ikoneissa tekstit olivat punaisella, 1400-1500-lukujen "uusbyzanttilaisella" kaudella useimmiten kultatekstejä. 1600-luvulta alkaen kirjaimia korostettiin varjostamalla eri värillä. Siilin 1993.



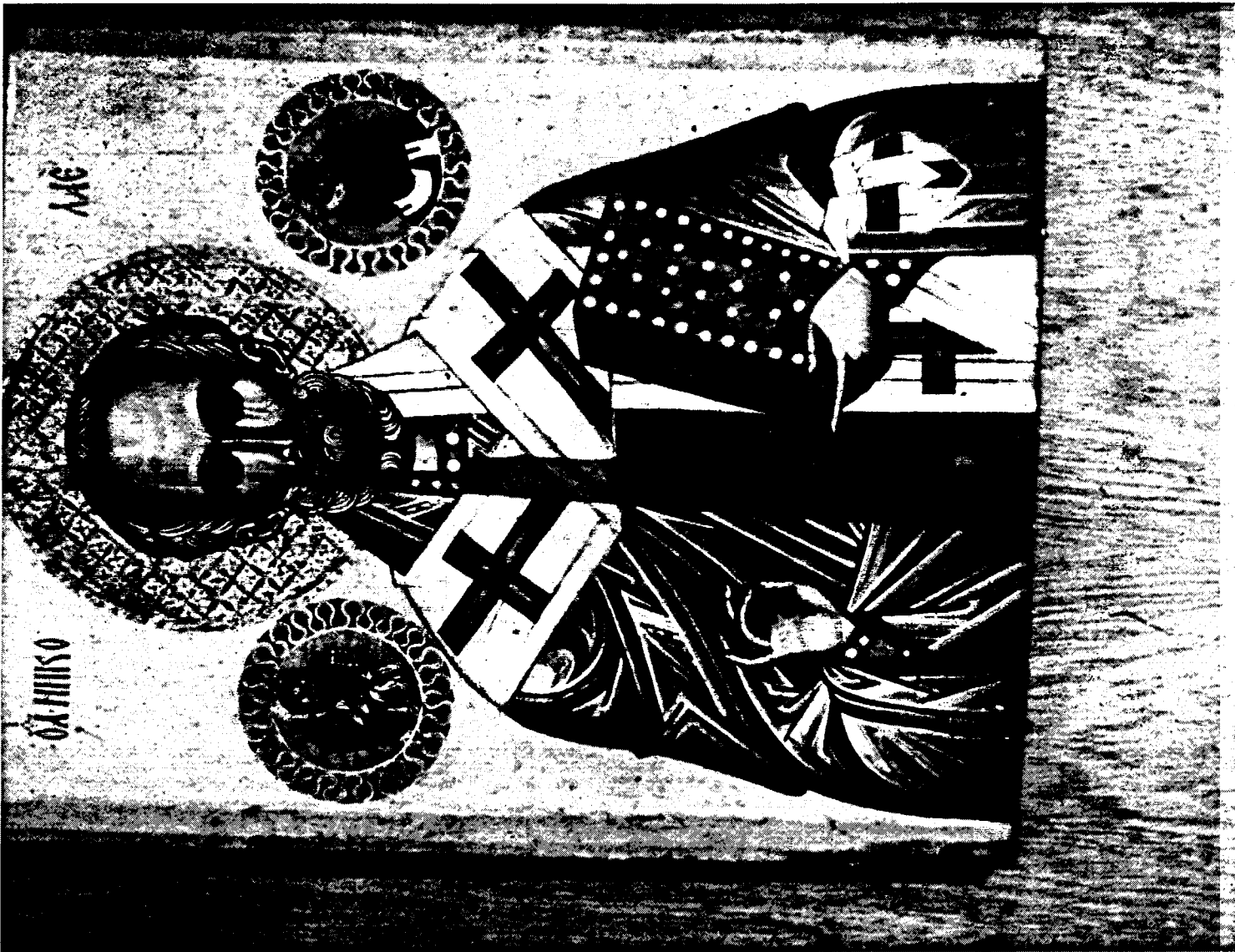
Pyhä Nikolaus. Oslo, Yksityisomistuseissa.
1400-l.

"PYHIÄ NIKOLAOS". YKSITYISOMISTUKSESSA.

KUVA TEOKSESTA HELGE KJELLIN
"RYSKA IKONER I SVENSK OCH NORRK ÅGO.
Stockholm 1956.

S. 120, KUVA 16.

KUVA 12.



PYHÄ NIKOLLOS
KANSALLISMUSEO (42-1:42)

1500-l.

P. NIKOLAIOS

SUOMEN KANSALLISMUSEO

INV. NRO 42-1:42

VALOKUVA: VEIKKO KILJONEN.

Kun vertaa Sinebrychoffin Nikolaoksen kasvoja esimerkiksi 1400-luvun loppuun ajoitetun ikonin Nikolaokseen³⁰, huomaa tiettyjä eroja: nuoremmassa, moskovalaisvaikutteisessa novgorodilaisikonissa pään muoto on samankaltainen kuin Sinebrychoffin ikonissa, mutta kasvojen mittasuhteet selvästi erilaiset. Sinebrychoffin Nikolaoksen silmät ovat huomattavasti lähempänä toisiaan, niiden muoto on eri muistuttaen enemmän muodoltaan vinoneliötä kuin avautunutta pähkinää. Luomilla on oranssipunainen korostusviiva, mikä on tyypillistä kreikkalaisille ja osalle varhaisista venäläisistä ikoneista. Nenä on suora, voimakas ja sen pää terävämpi. Myös suu on erilainen, oslolaisessa ikonissa molemmat huulet ovat selvästi näkyvillä, kun taas Sinebrychoffin ikonissa ainoastaan kulmikas alahuuli.

Oslolaisessa ikonissa Nikolaoksen korvat ovat verrattuna muuhun päähän suuremmat kuin esim. Sinebrychoffin ikonissa. Samoin parran käsittely eroaa: Sinebrychoffin Nikolaoksen parta on muotoiltu siten, että huomio kiinnittyy leuan voimakkaaseen, korostuneeseen pyörteeseen; samankaltaista leukapyörteen käsittelyä on mm. bysanttilaisissa että balkanilaisissa ikoneissa, erityisesti freskoissa. Myös selkeästi erottuvat silmäpussit ja poskille maalatut voimakkaat uurteet ovat korostuneempia Sinebrychoffin ikonissa kuin Oslon tai Kansallismuseon ikoneissa; myös tämä viittaa enemmän freskomaiseen käsittelyyn. Poikkeavaa on myös nenän, erityisesti sierainten maalaaminen: Sinebrychoffin Nikolaoksen nenä on toispuoleinen, vasemman puoleinen sierain on maalattu aavistuksenomaisesti³¹.

KUVA 12. Kansallismuseon Nikolaos-ikoni vaikuttaa Oslon ikonin toisinnolta, tosin Kansallismuseon ikonissa kasvojen käsittelyssä on edetty siten, että otsan korkeutta ja kaarevuutta on vähennetty ja nenän pituutta lisätty. Tämä muuttaa kasvojen mittasuhteita huomattavasti verratuina esim. Sinebrychoffin ikoniin. Hiusten ja parran käsittely on jo koristeellisempaa. Vartalon mittasuhteet, käden koko sekä evankeliumikirjan koko suhteessa vartaloon ovat Kansallismuseon ikonin kohdalla lähempänä Oslon ikonia kuin Sinebrychoffin.

³⁰ Ikoni on Osllossa yksityisomistuksessa. Kjellin 1956, s. 120 kuva 16. KUVA 11.

³¹ Tämänkaltaista sierainten käsittelyä löytyy mm. tveriläisikoneissa sekä kyproslaisissa ikoneissa.

UV-fluorisenssi -kuvassa näkyy Nikolaoksen silmissä päällemaalausta, oikean silmän mustuaista on korostettu, mikä antaa pyhän ilmeelle tiettyä pistävyyttä. Oikean silmän yläluomen linjaa on vahvistettu, samoin vasemman silmän iiriksen reunaa. Molempia kulmakarvoja on päällemaalattu, mikä sekin osaltaan antaa Nikolaoksen kasvoille ankaran ilmeen. Nikolaoksen katse osuu suoraan katsojaan; yleensä venäläisissä ikoneissa pyhä katsoo lievästi ohi jommaltakummalta puolelta. KUVA 13.

Nikolaoksen otsan muoto on poikkeuksellisen korostunut, korkea ja kaareva. Otsalla ovat tyypilliset: kaksi syvää vaakasuoraa, joihin liittyy hiusrajassa poikittainen, vasemmalle taipuva kaarre. Nenä jatkuu otsalle syvänä v-muotoisena poimuna, joka jatkuu kaartuen kulmakarvojen suuntaisesti. Jens Fleicher on tutkinut eri Nikolaos-ikoneissa olevia otsapaimuja ja verrannut niitä muiden kirkkoisien otsan maalaustapaan. Hänestä otsan poimuttaminen liittyy siihen maalausperinteeseen, jota käytettiin jo antiikin Kreikan filosofien kuvaamisessa; ikoneissa tämä liittyy nimenomaan kirkon filosofiin, joihin Fleicherin mielestä myös Nikolaoksen voi lukea.³²

Nikolaoksen ihon väritys on rakentunut kerroksittain, ihon pohjasävyä on okra, jolla on käsitelty myös hiusten ja parran alueet. Kasvoja on kerroksittain maalattu siten, että varjokohtiin (ohimoille, parta-alueen reunoille, nenän sivustoille, silmien alueelle) okraan on lisätty punaista sävyä (esim. sinooperia) ja sitten tasattu uudella ohuella okrakerroksella. Myös poskien sekä otsan alueella poimutuksissa okraan on lisätty punaista ja rajat on jälleen häivytetty ohuella okrakerroksella. Varjokohtiin etenkin ohimoilla vielä lisätty kerros vihertävää sävyä. Huippuvalokohdat on merkitty jo alkuvaiheessa, jolloin vaalennokset jäävät kuultamaan okrakerroksen alta. Lähes puhtaalla lyijyvalkoisella on viimeistellen maalattu korostusviivat otsalle, kulmakarvoihin, nenään sekä poskille. Silmien valopilkut ovat harmahtavanvalkoiset.

³² Jens Fleicher viittaa sellaisiin kirkkoisiin kuten p.Johannes Krysostomos, jotka vaikuttivat esim. jumalanpalveluksen kehittymiseen. Fleicherin suullinen tiedonanto elokuussa 1993.

KUVA 13.



PYHÄ NIKOLOS / SIFF.
UV- fluoresenssi-kuva, värillinen.

KUVA: MAIJA SANTALA / SIFF 1998.

IKONI "PYHÄ" NIKOLTES

UV-fluorisenssi -kurz,
värillinen.

Valokurz: Maija Santala /SIF

inv. nro E 142

Hiusten ja parran alue on käsitelty samalla pohjavärillä eli okralla. Varsinaiset suortuvat on muotoiltu vihreää sävyä lisäten maalaamalla tasalevyisiä "nauhoja", joiden molemmin sivuin on maalattu lähes valkoisella korostusviivat. Pään ääriviiva sekä ohimolta ja otsalta lähteviä punaruskeita kiharoiden korostusviivoja on UV-kuvan mukaan myöhemmin vahvennettu, mikä ei kuitenkaan oleellisesti muuta hiusten käsittelyä tai pään varsinaista kokoa ääriviivavahvennuksen ollessa alle 0,5 cm. Kun vertaa Nikolaoksen hiusten käsittelyä varhaisempiin Nikolaos-ikoneihin, huomaa että vielä 1300-luvulle tyypillinen piirre eli kahden hiussuortuvan putoaminen päältaelta otsalle (vaihtoehtoisesti hiustupsu) on 1400-luvun kuluessa muuttunut tasaiseksi päältaen hiusrajaksi. Parran kihartaminen, sen rytmi ja pituus ovat vaihdelleen tekijöittä; yhtenäistä linjaa ei vaikuta olevan³³. Sinebrychoffin Nikolaoksen koko kasvojen käsittely antaa kuitenkin muistumia freskomaalauksesta tietyllä graafisuudellaan ja kuivakkuudellaan.

6. *Kädet ja evankeliumikirja*

Nikolaoksen oikea käsi on siunaavassa asennossa siten, että peukalo ja nimetön lähestyvät toisiaan³⁴. Kämmentä on avoin katsojaan päin; on myös ikoneja, joissa Nikolaos siunaa evankeliumikirjan. Käsi on maalattu samalla pohjavärillä kuin kasvotkin, muotoilu on tehty lisäämällä varjokohtiin vihreää sävyä. Valkoiset korostusviivat on maalattu pikkusormen ja nimettömän juureen, kämmenen sisäreunaan, sisäranteeseen ja sormiin. Kynnet erottuvat erittäin selvästi; 1500-luvun kuluessa kynsien selvä korostaminen näyttäisi vähenevän. Sormien ääriviivat ja välit on korostettu punaruskealla viivalla, mikä kuuluu perinteiseen ikonimaalaukseen; tässä Nikolaoksen peukalon sisäsivu sekä keskisormen keskinivel on UV-kuvan mukaan päällemaalattuja.

³³ Samankaltaista hiusten käsittelytyyliä löytyy sekä 1400-1500-luvun novgorodilaisikoneissa ja etenkin tveriläisikoneissa. KUVA 14.

³⁴ Sormet muodostavat kirjaimet IC XC eli Kristus-monogrammin.



KUVA TEOKSESTA

"EARLY TVER PAINTING"

MOSKOVA 1974

KUVA NRO 40 ESITTÄÄ YKSITYISKOHITAA
P. GREGORIOS TEOLOGISTA . OSA DEISIS - RIVIA.

OSA A.I. ANISIMOVIN KOKOELMAA,
TRETJAKOVIN GALLERIA , MOSKOVA.

Kalvosin on ollut koristeltu, todennäköisesti lehtikullalla ja ornamenttikuviolla. Pohjustuksessa näkyy pohjustukseen uurrettu ympyrä, läpimitaltaan sentti, mutta kuuluuko tämä alkuperäiseen kuviointiin, siitä ei ole tietoa. Kalvosin on kapeimmillaan n. 5 cm, leveimmillään 10 cm. Käden korkeus on n. 24 cm ja leveys 16 cm. Vasen, evankeliumikirjaa kannatteleva käsi peittyy felonin liepeen sekä omoforin pään alle.³⁵

Kun vertaa Sinebrychoffin Nikolaoksen kättä Kansallismuseon ja Oslon ikoneihin, näkee yhteneväisyyttä mm. korostusviivojen sijoittumisessa pikkusormen ja nimettömän juureen, kuun kukkulalle sekä venuksen kukkulalle peukalon juureen. Samoin käsien siro asento on samankaltainen, mutta sekä Kansallismuseon että Oslon ikoneissa Nikolaoksen käsi on selvästi neliömäisempi, sormet lyhyemmät ja paksummat, jolloin myös itse käsi käyttää varsin pieneltä suhteessa muuhun vartaloon. Sinebrychoffin ikonissa Nikolaoksen käsi työntyy enemmän esiin felonin alta ja ranteen kulma on terävämpi. Molemmissa nuoremmissa ikoneissa molemmat kädet ovat paljaina; tämä ei kuitenkaan ole mikään poikkeus, sillä molempia tapoja kuvata kädet esiintyy yhtä usein. **KUVA 15.**

Evankeliumikirjan koko on 28,5x22,5 cm. Kirjan kansi on kauniisti koristeltu: reunassa kulkee helmirivistö kahden kultaviivan välissä oranssinpunaisella pohjalla. Kannen kulmissa on jalokivimukaelmat, nähtävästi kaksi sinistä ja kaksi punaista neliönmuotoista kiveä³⁶, joiden keskellä on valkoinen neliö. Kannen keskiosa on vielä päällemaalauksen peitossa, mutta alueen alareunassa on vielä jäljellä kärki sinertävästä vinoneliöstä. **KUVA 16.**

Kannen pohjassa on oranssin³⁷ värin päällä kaunis lehtikultainen, aaltomainen koristeaihe, jonka kaltaista en ole onnistunut löytämään muista ikoneista; yksi suosittu kuvio on ollut yhdestä kulmasta säteittäin lähtevät kultasäteet. UV-kuvassa näkee, että kannen helmirivistöä

³⁵ Niissä Nikolaos-ikoneissa, joissa pyhä esitetään kokovartalohahmona orantiasennossa, vasemmassa kädessä evankeliumikirjan alla on käsipyyhe eli manipulus.

³⁶ Atsuriittia ja sinooperia, valkoinen on lyijyvalkoista. Seppo Hornytzkyjin suullinen tiedonanto marraskuussa 1998.

³⁷ Punaista okraa. Ibid.



PYHÄ NIKOLAOS, KÄSI.
KUVA: VEIKKO KILJUNEN

KUVA 16.



PYHÄ NIKOLAOS / SIFF.
YKSITYISKOHTA: EVANKELIOMIKIRJA.

KUVA: MAIJA SANTALA / SIFF 1998.

sisäpuolella kulkevaa punaista väriviivaa on vahvistettu, samoin kirjan reunuksia poikittain meneviä mustia linjoja, joiden keskellä on lehtikultaviiva.

Nikolaoksen evankeliumikirjan kannen koko vastaa hänen kasvoalueensa kokoa, samoin käsi kokonaisuutena mahtuu tähän kokoon. Kun vertaa evankeliumikirjan kokoa vartaloon, se on luonteva ja sopusuhtainen, kun taas esimerkiksi Kansallismuseon ja Oslon ikoneissa evankeliumikirjat ovat eri asemossa (hieman korkeammalla ja kallellaan) ja selvästi isompikokoisia.

7. Nikolaoksen vaatetus

Jo apostolien ajoista lähtien papisto on perinteisesti jaettu kolmeen hierarkiseen luokkaan: diakonit, papit ja piispat. Alempia kirkollisia virkoja, kuten laulajat, lukijat, alidiakonit, syntyi 300-luvun kuluessa. Vaatetukseen ei alussa liittynyt mitään opillista, mutta vuosisatojen kuluessa sen symbolinen merkitys vakiintui ja siitä tuli osa evankeliumin sanoman levittämistä.³⁸

Liturginen puku tarkoittaa niitä papiston pukuja, joita käytetään jumalanpalvelusta toimitettaessa, ts. ne on siunattu ainoastaan tähän käyttöön. Vaatteet merkitään siksi risteillä erotukseksi muista vaatteista; risti symboloi Jumalan suojelevaa armoa.³⁹

Bysanttilaiset taiteilijat ottivat käyttöönsä tavan maalata piispa tämän liturgisissa asusteissa erottaakseen tämän muista papiston jäsenistä⁴⁰. Piispan aseman erottuminen muista oli asteittaista ja tapahtui todennäköisesti vasta ikonoklasmin jälkeen, jolloin piispojen merkitys

³⁸ Laamanen 1996, s. 5.

³⁹ Laamanen 1996, s. 7.

⁴⁰ Walter 1982, s. 8.

taistelussa oikean uskon ja kirkon puolesta korostui⁴¹. Aiemmin henkilötasolla piispat erotti muista papeista lähinnä henkilökohtaisten legendojen avulla ja niistä saaduilla viitteillä.⁴²

A. *Omoforion eli omofori*

Varhaisin kuva, jossa piispa erottuu vaatetuksensa puolesta muusta papistosta, on Ravennan mosaiikit vv. 546-556. Näissä mosaiikeissa piispat on kuvattu yllään paenula eli viitta, jonka yllä on ristikuvioitu, kaulan ympäri kiedottu vaatekappale. Tämä on omofori eli pallium.⁴³ Isidore Pelusiumilainen kuvasi jo 400-luvulla omoforia vaatteeksi, jota *kannetaan hartioilla kuten Kristus kadonnutta lammasta*.⁴⁴ Huolimatta omoforin varhaisesta ilmaantumisesta piispan vaatetukseen, todennäköisesti 300-luvulla, nimitys 'omoforion' vakiintui vasta myöhemmin. Piispan tuli käyttää omoforia ainoastaan jumalanpalveluksella, tosin eri kirjalliset merkinnät sekä kuvaukset mm. 4. kirkolliskokouksesta osoittavat piispojen pitäneen omoforia osana asunsa hierarkisena merkinä.

Ravennan mosaiikeissa, kuten myös mm. Thessalonikissa olevissa maalauksissa omoforin muoto on kapea, lähes nauhamainen, joka on kierretty joko korkealta läheltä kaulaa tai löysästi rinnan ylitse olkapäälle. Todennäköisesti vanhempi tapa on on kiertää se kaulan lähelle huivin tavoin.⁴⁵

Omoforin muoto oli huomattavasti leveämpi tultaessa 800-luvulle. Kuvat käsikirjoituksessa *Paris.graec.510* osoittavat, että konstantinopolilainen omofori oli leveä näyttäen

⁴¹ Ibid., s. 8-9.

⁴² Vrt. esimerkiksi vanhinta tunnettua Nikolaos-kuvaa Sta Maria Antiquassa, jossa Nikolaos esiintyy rivistöissä muiden papiston jäsenten kanssa ilman hierarkista merkkiään eli omoforia. Meisen 1931, s. 29 kuva 9. Bysanttilaisessa taiteessa kuvatut piispat eivät esiintyneet esim. kirjakäärö kädessään ennen 1000-lukua. Walter 1982, s. 57.

⁴³ Konstantinopolilainen nimitystä on omofori, roomalaisten palliumin.

⁴⁴ Walter 1982, viite 17, s. 10.

⁴⁵ Walter 1982, s. 12. Kts. myös Herbert Norris "Church Vestments. Their Origin and Development." New York 1951, ss. 21-37. Norris käsittelee kirjassaan lännen kirkollisen vaatetuksen kehittymistä.

yhteenommellulta siten, että sen pää lasketui alas koko vartalon pituudelta (nk. y-malli). Liturgisen elämän kokiessa muutoksia nämä muutokset näkyivät yleensä myös vaatetuksessa, mutta omofori oli tullessa 1000-luvulle jälleen varhaisemmassa muodossaan eli yhtenäisenä kapeana huivina kierrettynä läheltä kaulaa toisen pään laskeutuessa olkapäältä alas eteen. Omoforin leveys kasvoi 1300-luvulla muistuttaen nyt 800-luvulla käytössä ollutta tyyppiä.

Yleensä omofori kuvataan valkoisena (viittauksena kadonneeseen lampaaseen), mutta muilla väreillä laveeratut omoforit ovat olleet suosittuja varsinkin kreikkalaisessa ja serbialaisessa ikonimaalauksessa. Sinebryhoffin ikonissa Nikolaoksen omofori on vihertävä, siinä näkyy selvästi eri maalikerroksia, päälimmäisenä mustalla maalatut, lehtikullalla koristellut ristit.

Pigmenttianalyysit osoittavat, että omoforin vihreä väri on maavihreää, jonka päällä ristien kohdissa on ensin puhdasta lehtikultaa, sitten mustaa (hiili C + hieman luumustaa), erillinen kerros puhdasta lehtihopeaa, jälleen lehtikultaa ja maavihreää⁴⁶. Tulokset osoittavat, että omoforissa on edelleen päällemaalauksia. Millainen alkuperäinen omofori on ollut, sitä voi vain arvailla: mahdollista on, että se alkuaan on ollut valkoinen (tai vaalea) mustin ristikoristein ja kultaisin korostuksin. **K U V A 17.**

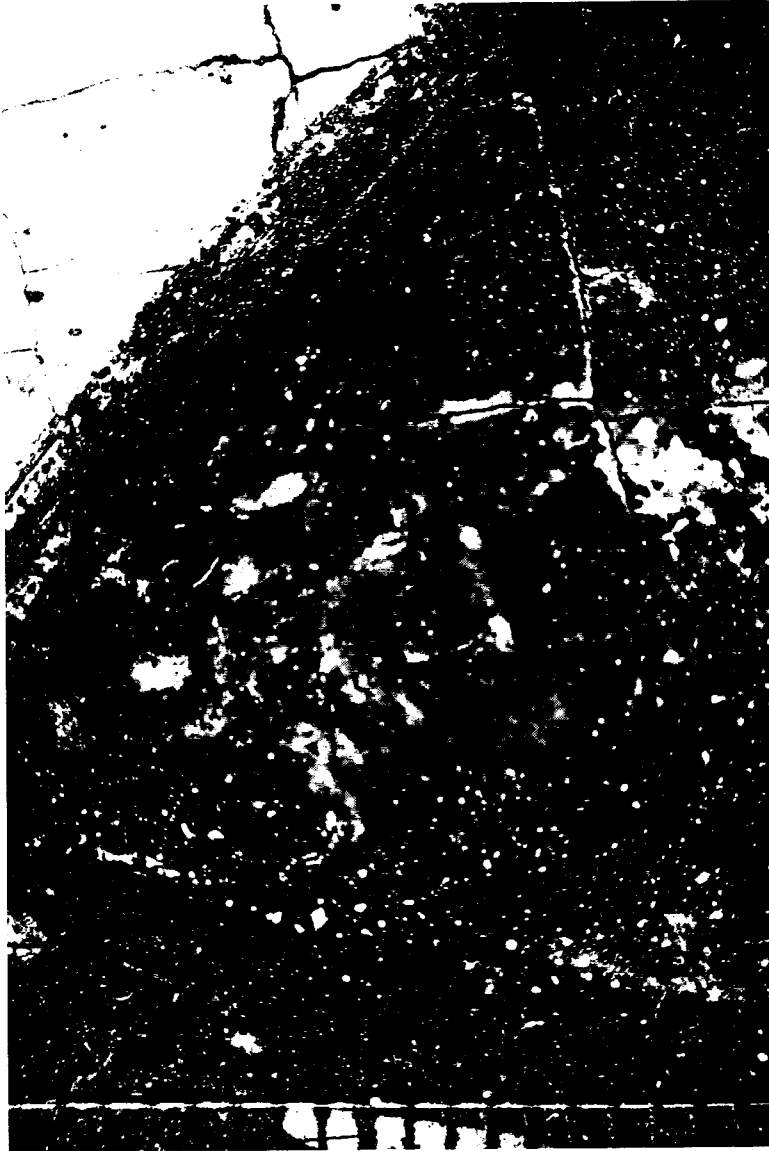
B. *Feloni*

Bysantissa feloni eli paenulasta kehittynyt itäinen muoto oli papiston käytössä todennäköisesti jo 800-luvun alussa, jolloin patriarkka Nicephorus lähetti paavi Leo III:lle lahjaksi "valkoisen stikarionin, ruskean felonin, epitrakiilin sekä epigonaation."⁴⁷ Alkuaan feloni ei ollut varattu ainoastaan piispan käyttöön, vaan myös muulle papistolle ja 'vanhurskaille'. Ikoneissa mm. pyhät Kosmas ja Damianos on usein esitetty yllään feloni, jonka liepeet on käännetty pois

⁴⁶ Seppo Hornitzkyjin suullinen tiedonanto marraskuussa 1998.

⁴⁷ Walter 1982, s. 14-15.

KUVA 17.



PYHÄ NIKOLLOS / SIFF.
YKSITYISKOTTA.

KUVA: MAIJA SANTALA / SIFF 1998.

käsivarsilta viitan tavoin. Novgordilaisessa vuonna 1294 maalatussa ikonissa Nikolaoksella on yllään ruskeanpunainen, koristeltu feloni, jonka liepeet on käännetty syrjään jättämään käsivarret paljaaksi.⁴⁸

Felonista oli oma muotonsa nk. *polystavrion* eli ristikuvioitu feloni, josta ensimmäiset kirjalliset merkinnät ovat 1100-luvun käsikirjoituksesta liittyen Kalkedonin kirkolliskokoukseen. Kirjoittaja Zonaras mainitsee Kesarean, Efesoksen, Tessalonikian sekä Korintin piispat, joilla oli oikeus pitää yllään *polystavrionia* kirkoissaan⁴⁹. Myöhemmin tämän felonimuodon käyttö varataan Konstantinopolin patriarkalle, joskin 1400-luvulla sen käyttö laajeni kaikille metropoliitoille. *Polystavrionin* käyttö saattoi alussa liittyä henkilökohtaiseen kunnianosoitukseen, mutta myöhemmin se näyttäisi liittyneen piispanistuimeen ja sen arvovaltaan.⁵⁰

Pyhä Johannes Krysostomos oli se piispa, joka useimmiten kuvattiin *polystavrionissa* mm. Nerezinmaalauksissa v. 1164. Mukana on viisi muutakin piispa samoin pukeutuneina, mukana on myös pyhä Nikolaos, mutta tavallisessa felonissa - hänellä ei ollut omaa piispanistuinta. Novgorodilaisessa ikonissa⁵¹ Nikolaos on yhdessä pyhä Johannes Laupiaan sekä pyhä Basileios Tunnustajan kanssa. Näillä kahdella on yllään tavalliset felonit, kun taas Nikolaoksella *polystavrion*; ehkä tässä on haluttu korostaa Nikolaoksen merkitystä alueella.

⁴⁸ Alkuaan felonin etuosaa käännettiin liikkumisen helpottamiseksi; ajan myötä feloni lyheni edestä, tämä tyyppi vakiintui mm. Venäjällä 1500-luvun kuluessa. Ns. kreikkalainen feloni on venäläistä mallia pehmeämmin laskeuturva, sillä se on koviikkeeton. Laamanen 1996, s. 23. Piispat käyttivät myös nk. manttelia felonin sijaan, näin esim. käsikirjoitusten kuvitukset osoittavat. Walter 1982, s. 30. Mantteli oli tumma väriltään, kuten aiemmin myös feloni varsinkin paasto-aikaan.

⁴⁹ Walter 1982, s. 14.

⁵⁰ Ibid. 1982, s. 14.

⁵¹ Kaksipuoleinen ikoni 1400-luvun lopulta, ollut yksi Novgorodin Pyhä Sofian katedraalin ikoneja, inv.nro 3102. Nyt esillä Novgorodin Historiallisessa ja arkkitehtuurin museossa.

Sinebrychoffin ikonissa Nikolaoksella on yllään papin hihatton, viittamainen päällysvaate eli feloni. Alkuperäinen feloni on lähes kokonaan tuhoutunut, mutta se vaikuttaisi rakentuneen lämpimän punaruskeasta pohjaväristä (punaista maaväriä eli rautaoksidia) ja laskoksissa vastavärikorostuksena kylmää sinistä sävyä (atsuriittia)⁵². Huippuvalot on maalattu lähes puhtaalla lyijyvalkoisella. Ajoituksen kannalta esim. laskosten muodon säilyminen ja felonin muoto olisi ollut oleellista, tässä tapauksessa laskosten pohjat vaikuttaisivat pyöreiltä ja lomittain osuvilta⁵³. Felonista löytyy joitakin lehtikultahippuja, mutta ne ovat todennäköisesti siirtyneet taustasta; on epätodennäköistä, että värikorostuksen päällä olisi vielä ollut kultasädekorostus eli *inakop*.

8. Värit ikonimaalauksessa

Varhaisten venäläisten ikonimaalarien käyttämät värit olivat yleensä luonnosta saatuja aitoja väriaineita, lähinnä mineraalipigmenttejä. Orgaanisia pigmenttejä käytettiin vähän ilmeisesti niiden heikon kestävyuden vuoksi. Epäorgaaniset väriaineet, kuten maasta saatavat savet ja kivet, maalarit keräsivät ja hiersivät yleensä itse. 1700-luvulta lähtien oli saatavilla jo jonkin verran teollisesti tuotettuja värejä.⁵⁴

Varhaisten ikonimaalarien väripaletti oli varsin niukka, noin 5-8 väriä, mutta väriskaala sitäkin laajempi. Mm. laveeraamalla saatiin uusia, loistavia värisävyjä sekoittamalla värejä keskenään. Seuraavassa on lueteltu värejä, joita mm. 1400-luvun ikonimaalarit käyttivät töissään:

⁵² Seppo Hornytkyjin suullinen tiedonanto marraskuussa 1998.

⁵³ Novgorodin Pyhän Sofian katedraalin ikonostaasin juhlarivin 1300-luvun ikoneissa on samankaltaista vastaväriksittelyä vaatteiden valokohdissa, myös laskosten pohjat vaikuttavat samankaltaisilta kuin Sinerbrychoffin ikonissa (lomittain menevät ja pyöreähköt). Novgorodin Historiallinen ja arkkitehtuurin museo.

⁵⁴ Arseni 1995, s. 194.

- punaiset väriaineet: sinooperi⁵⁵, punaokrat, lyijymönjä, krappilakka
- siniset väriaineet: atsuriitti, ultramariini (lapis lazuli), indigo⁵⁶, vivianiitti (sinirautama)
- ruskeat väriaineet: umbra, poltettu umbra, sienanmaa
- vihreät väriaineet: maavihreä, malakiitti⁵⁷
- keltaiset väriaineet: keltaokra, auripigmenti⁵⁸
- valkoiset ja mustat väriaineet: lyijyvalkoinen, nokimusta, maamusta

Sinebrychoffin Nikolaos-ikonissa käytetyt väriaineet eli atsuriitti, rautaoksidi, maavihreä, punainen okra osoittavat osaltaan ikoni ajoittumista aikaan ennen 1700-lukua alkua, jolloin teollisia värejä alkoi esiintyä. Suomessa ei ikonien osalta ole tehty pigmenttianalyysyjä, joten vertailu muiden ikonien värimaailmaan on tässä tapauksessa mahdotonta.

⁵⁵ Mm. Nikitskin esiintymän elohopeasinooperi. Sinooperia myös tuotiin Venäjälle. Elohopeasinooperin ohella käytössä oli nk. antimonisinooperi. Sinooperi on myrkyllinen mineraali, jota on ollut saatavilla teollisesti valmistettuna v. 1789 alkaen. Kts. mm. Arseni 1995, s. 197.

⁵⁶ Lapis Lazuli oli kallis tuontiväri, jota tuotettiin mm. Keski-Aasiasta. Teollisesti sitä on tuotettu v. 1828 lähtien. Samoin atsuriitti (eli vuorikuparisininen) oli tuontiväri, jota saatiin mm. Unkarista. Myös indigo oli Venäjällä tuontiväri.

⁵⁷ Joskus esiintyy myös tuontiväri espanjanvihreää. Venäläistä maavihreää saatiin ainakin Pihkovan ja Moskovan alueilta (nk. glaukoniittia). Arseni 1995, s. 200.

⁵⁸ Keltaisia sävyjä saatiin myös sekoittamalla liitua paatsaman mahlaan eli nk. *schischgil*. Filatov 1961, s.p.

LOPPUPÄÄTELMÄT

Kultti nimeltä Nikolaos Ihmeidentekijä alkoi kehittyä Bysantissa 300-400-lukujen kuluessa päätyen yhdistämään kaksi eri hahmoa: Lyykian Myran arkkipiispa Nikolaos sekä Sionin luostarin johtaja Nikolaos. Eri tutkijat ovat kiistelleet Myran Nikolaoksen historiallisuudesta, mutta esimerkiksi sekä Sevcenko että Boguslawski pitävät Gustav Anrichin tutkimuksiin tukeutuen kulttia koosteena näistä kahdesta eri pyhästä. Englantilaisessa dokumentissa "In Search of Santa" arkeologi David Price Williams katsoo Nikolaos Myrralaisen olleen todellinen henkilö, jonka ympärille syntyi Turkin rannikolla sijaitsevassa Gemilen saarella rikas ja monimuotoinen kultti.

Oman tutkimukseni kannalta ei ole sinänsä oleellista epäillä kummankaan Nikolaoksen historiallisuutta. Varsinainen kultti rakentui itseasiassa muista elementeistä: uskomuksista, legendoista, olemassa jo olleista pakanallisista riiteistä. On myös muistettava bysanttilaisen hagiografisen kirjallisuuden vertailuperinne osana kulttien rakennetta.

"In Search of Santa" -filmin tekijöiden mukaan lännessä, lähinnä hollantilaisten siirtolaisten myötä Amerikassa syntynyt kaupallinen Nikolaos ei poikkeaisi totuudesta: Gemilen saari, joka kokonaisuudessaan oli Price Williamsin mukaan omistettu Nikolaos-kultille 500-lukuun mennessä, oli kukoistava kauppapaikka, jonka markkinatalous pyöri nimenomaan Nikolaoksen ympärillä. Nikolaoksesta oli tullut hyödyke. Oliko Nikolaoksen hauta Myrassa vai Gemilessä, sillä ei liene merkitystä ikonografian kehittymisen kannalta. Se, voiko Price Williams esimerkiksi todistaa Myran Nikolaoksella olleen niin vahva henkilökohtainen arvolataus, että se yksinään riitti kultin syntymiseen, on merkittävää tietoa. Price Williamsin tutkimukset ovat tärkeitä myös siinä suhteessa, tuovatko ne uutta tietoa Nikolaoksen ikonografian kehittymisestä ennen ikonoklasmin aikakautta.

Nikolaos-kultin perusmuodot pohjasivat Lyykian alueella vallinneeseen hellenismiin ja sen jumalakäsityksiin. Alueella oli palvottu ennen kaikkea Artemiita sekä Poseidonia, joiden kultista siirtyi monia piirteitä ne syrjäyttäneeseen Nikolaos-kulttiin. Osa entisestä perinteestä siirtyi etenkin mereen ja paholaiseen liittyvin ihmetein Nikolaoksen kunniaksi; osaa näistä elämäkertojen mainitsemista ihmeteoista katsotaan kuitenkin kuuluvan toisen Nikolaoksen eli Sionin luostarin johtajan hagiografiaan.

Nikolaos-kultti oli varsin vakiintunut legendoineen ja ihmetekoineen 1000-lukuun mennessä. Tarkkaa tietoa kultin ja ennen kaikkea ikonografian kehittymisestä ei ole johtuen säilyneiden kirjallisten dokumenttien puutteesta. Nikolaoksesta ei ole olemassa mitään kirjallista materiaalia, onko sitä edes ollut vai tuhoutuiko materiaali ikonoklasmin aikakaudella - tästä huolimatta Nikolaos rinnastettiin jo varhain muihin merkittäviin kirkkoisiin, kuten Pyhä Johannes Krysostomokseen. Tutkija Jens Fleischerin mielestä jo bysanttilaisen Nikolaoksen ulkoinen olemus korkeine otsineen ja otsapoiimuineen on osoitus Nikolaoksen asemasta kirkon piirissä myös *filosofina*.

Ikonografian kehittämisessä oli merkittävässä asemassa pyhään liitetyt legendat ja elämäkertatekstit, joista Bysantissa tärkein oli nk. Praxis de Stratelatis, joka sisälsi mm. tarinan Nikolaoksesta pelastamassa kolme syytöntä kenraalia teloitukselta. Tästä tuli yksi tunnetuimmista ja suosituimmista aiheista ikonografiassa.

Vanhin tunnettu kuva Nikolaoksesta on Sta Maria Antiquassa (757-767), siinä piispa on yksi hahmoista ryhmäkuvassa ja on tunnistettavissa ainoastaan otsikkokirjoituksesta. Huomattavasti selkiytyneempi Nikolaos on 900-luvun norsunluutriptyykissä, jossa on nähtävissä jo olennaiset ikonografiset piirteet: kalju päänlaki, kihara parta, otsapoiimut sekä piispan asu. Varsin lopullinen ikonografian muotoutuminen on tapahtunut juuri ennen ikonoklasmaa tai sen kuluessa; ainuttakaan kuvaa tältä ajalta ei ole säilynyt, mutta 1000-luvun taitteen kuvat osoittavat Nikolaoksen piispana, joka on jo saavuttanut tietyn aseman kirkon hierarkiassa.

Nikolaos-kuviin tulee tärkeänä elementtinä mukaan 1200-luvulle tultaessa pienoishahmoina Kristus ja Jumalanäiti, Kristus vasemmalla tarjoten evankeliumikirjaa ja Jumalanäiti oikealla tarjoten omoforia. Näiden hahmojen ilmaantumisen taustalla on kaksi tapahtumaa Nikolaoksen elämästä: ensin hän näkee unessa, kuinka Kristus ja Jumalanäiti tarjoavat hänelle piispuuden tunnusmerkkejä enteenä tulevasta asemasta. Myöhemmin nämä hahmot vakiintuvat viittaamaan Nikolaoksen osallistumiseen Nikean I ekumeeniseen kirkolliskokoukseen, jossa legendan mukaan tapahtuneessa välikohtauksessa Nikolaos sivaltaa harhauskoista Areiosta kasvoille. Tällä lisäyksellä ikonografiaan on merkityksensä sekä ajoituksen kannalta että myös haettaessa mahdollisia painotuksia ikonin käytölle ja sijoitukselle esimerkiksi kirkossa.

Venäjälle kristillistämisen myötä tullut Nikolaos-kultti oli varsin valmis ja muokattu. Muutokset, joilla bysanttilainen kirkkoisä muunnettiin venäläiseksi esipaimeneksi, olivat hienovaraisia ja pieniä verrattuina siihen kehitykseen, mikä tapahtui Sta Maria Antiquan ja esimerkiksi siinailaisten Nikolaos-kuvien välillä. Jonesin¹ mainitsema kultin käymä kirkollinen muovautuminen saavutti juuri Venäjälle siirtymisen vaiheessa kypsyyteensä eli piispuuden asteen.

Venäläiset toivat legendoihin ja ihmetekoihin omia muunnelmiaan sekä täysin venäläistä alkuperää olevia tarinoita, tämä kaikki vakiinnutti Nikolaoksen asemaa kansan piirissä sekä varmasti myös kirkon sisällä. Varsinaiseen Nikolaos-ikonografiaan ne eivät vaikuttaneet, ts. itse kuvaan pyhästä, ainoastaan hagiografisten ikonien reunakuvien määrään kasvattaen sen välillä jopa yli 30.

Sinebryhoffin Nikolaos-ikonin konservoineen Veikko Kiljusen mukaan alkuperäisessä ikonissa ei olisi ollut pienoishahmoja sivustoilla; tämä on ikonin funktion kannalta varsin merkittävä seikka. Bysantissa hahmojen taustalla oleva tapahtuma (ennen kaikkea Nikolaoksen osallistuminen Nikean I kirkolliskokoukseen ja siellä tapahtuneeseen välikohtaukseen Areioksen kanssa) ei koskaan esiinny hagiografisten ikonien reunakohtauksissa, ainoastaan pienoishahmoina. Venäjällä puolestaan tapahtumaa kuvataan sekä pienoishahmoina kuva-

¹ Jones 1978.

alueella että reunakuvissa. Kristus- ja Jumalanäidin hahmojen mahdollinen puuttuminen Sinebryhoffin ikonista viittaisi mielestäni selkeästi ikonin paikkaan kirkossa ja käyttötarkoitukseen: joko osana ikonostaasia tai yksittäisenä hartauskuvana - kuitenkin samanarvoisena muiden ikonien kanssa - kirkossa tai kappelissa. Sinebryhoffin ikonin kaltaisissa Nikolaos-ikoneissa, esimerkiksi 1400-luvulla, pienoishahmot olivat enemmän sääntö kuin poikkeus.

Ikonin ajoittaminen on erittäin vaikeaa. Tarvitaan tarpeellinen määrä vertailuaineistoa, yksityiskohtien analysointia, vankkaa sekä taidehistoriallista että ikoniteologista tuntemusta. Eri tutkimusten kautta, lähinnä materiaalipuolella pigmenttianalyyysien avulla päästää kuitenkin tekemään vertailuja. Esimerkiksi A.J. Kossolapov toteaa kultaus- ja pohjustustutkimuksissaan, että *harvoja poikkeuksia* lukuun ottamatta pohjustukset venäläisissä ikoneissa ennen 1600-lukua ovat hienoksijauhettua kalkkia (kalsiittia) yhdessä eläinliiman kanssa². Kun on mahdollista tutkia tarpeeksi kattava määrä ikoneja, päästää tuloksiin, jotka ovat satunnaisia otoksia luotettavampia. Suomessa tämänkaltaista tutkimusta ei ole vielä päästy tekemään.

Sinebryhoffin Nikolaos-ikonin pohjustus on kalsiumkarbonaattia eli liitua, jonka sideaineena on eläinliima. Muutamista muistakin Sinebryhoffilla esillä olevien ikonien pohjustuksista on juuri otettu näytteitä; näissä tapauksissa pohjustuksena on kipsiseos³. Näiden ikonien ajoitus on vasta tekeillä, mutta tämä pieni otos viittaisi samankaltaiseen ilmiöön kuin Kossolapovin tutkimuksissa. Nikolaos-ikoni ajoittuisi pohjustusmateriaalinsa perusteella ajalle ennen 1600-lukua.

Kultatausta todettiin puhtaaksi lehtikullaksi ilman kuparia tai hopeaa. Sinänsä kullan puhtausaste ei anna viitteitä sen iästä, eikä tiedossani ole tutkimuksia, joissa olisi käsitelty kullan reagointia esimerkiksi sideaineeseensa tai mahdollisia molekyyli muutoksia. Kullan käyttö kallisarvoisena materiaalina symbolisoimassa iäisyyden valoa (ts. jumalallinen säde)

² Kossolapov 1991, s. 185.

³ Seppo Hornytzkyjin alustavat tulokset.

korostaa kyllä ikonin itsensä käyttöarvoa, ts. tärkeä ikoni sai kultataustan asemansa mukaisesti. Onko tällä hetkellä Sinebryhoffin ikonissa oleva kultaus alkuperäinen, sitä emme tiedä; todennäköisesti ei ole, vaan kultausta on myöhemmin uudistettu samalla tekniikalla.

Varsinaiset väripigmenttianalyysit eivät paljastaneet mitään erityistä Sinebryhoffin ikonista, värit ovat niitä samoja mineraalipigmentteja, joita varhaisissa ikoneissa käytettiin yleisesti. Löydetty sininen väri eli atsuriitti⁴ oli hyvin yleisesti käytetty väri koko Euroopassa keskiajan ajan aina 1700-luvun alkuun asti, jolloin preussin sininen syrjäytti atsuriitin käytön Euroopassa⁵. Unkari oli ollut pääasiallinen tuontimaa 1600-luvun puoliväliin asti. Myöskään maavihreä, joka valmistettiin pääasiassa seladoniitista tai glaukoniitista (Venäjällä), ei ole poikkeuksellinen väri⁶. Syvällisempi tutkimus saattaisi paljastaa värin lähtöpaikan, mutta siihen tämän tutkimuksen puitteissa ei ollut mahdollisuuksia. Väriä tuotiin ainakin Veronasta, Kyprokselta sekä Böömistä.

Sinebryhoffin ikonissa alkuperäinen maalaus on suureksi osaksi tuhoutunut, ja jäljellä on nähdäkseni päällemaalausta ainakin omoforissa. Ajoittamista helpottavia elementtejä maalaustekniikan ja pigmenttien ohella ovat tietyt piirteet mm. vaatteiden laskoksissa, ihon ja silmien käsittelyssä, piirrosjäljessä. Nikolaos-ikonissa feloni on varsin pahoin kulunut eikä alkuperäisten laskosten muotoja näy selkeästi. Vaikuttaisi, että ne ovat olleet pyöreähköpohjaisia lomittain kaartuen, mikä tyylipiirteenä viittaisi 1400-luvulle.

E. S. Smirnovan artikkelissa on lyhyt luonnehdinta Sinebryhoffin ikonista⁷. Siinä sanotaan mm. että "vaalennusten kuivuus [...] ja geometrisesti oikeat mustuaiset puhuvat sen puolesta, että ikoni on saatettu maalata 1500-luvun puolella". Jos vaalennuksella tässä yhteydessä

⁴ Atsuriitti on kansainvälisesti listattu väri-indeksissä nimellä CI Pigment Blue 30. Se koostuu pääasiassa kuparikarbonaatista eli $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$. Artists' Pigments 1986, osa I, s. 23.

⁵ Artists' Pigments 1986, osa I, s. 25.

⁶ Mineraaliglaukoniitti on vähemmän puhdasta kuin seladoniitti, mutta sitä esiintyy laajemmin. Maavihreä on listattu väri-indeksiin nimellä historiallinen pigmentti CI Pigment Green 23. Artists' Pigments 1993, osa II, s. 141.

⁷ Smirnova etc., 1982, s. 266-67. Tekstin kääntänyt Helena Nikkanen.

viitataan kasvojen ja käden käsittelyyn, se pitää paikkansa. Tässä tapauksessa kuivakkuus tuo mieleen lähinnä freskotekniikan. Silmät puolestaan eivät ole alkuperäisessä asussaan: kuten uv-fluorisenssikuva näyttää, oikean silmän mustuaista on korostettu päällemaalauksella.

Smirnova mainitsee artikkelissaan myös sädekehän, joka todennäköisesti alkuperäisenä on ajoituksen kannalta erittäin tärkeä tekijä. Huolimatta aikakaudelle sekä alueelle tyypillisestä tavasta koristella sädekehä joko geometrisin tai kasvisaihein, on Nikolaos-ikonissa esiintyvä koristeaihe kuitenkin poikkeuksellinen. Vastaavanlainen aihe löytyy jo aiemmin mainituissa ikoneissa 'Iänkaikkinen' sekä 'Ennusmerkki Jumalanäiti' -ikoni sekä lähes samankaltaisena kuviona moskovalaisissa, kreikkalaistaiteilijan tekemissä kuninkaanportin ovissa⁸. Nämä ikonit sijoittuvat ajanjaksolle 1300-luvun loppu/1400-luvun puoliväli, mikä sinällään antaa viitteitä myös Sinebryhoffin ikonin iästä. Yksinkertaisempi toteutus aiheesta on varhaisemmassa ikonissa Hellyyden Jumalanäiti (tveriläinen). Myöhäisemmissä, lähelle 1400-luvun puoliväliä ajoitetuissa ikoneissa kuvio on jo monimutkaisempi ja runsaampi, kuten myös Sinebryhoffin ikonissa.

Voiko ikonin värityksestä päätellä jotain, tässä tapauksessa lähinnä vaatetuksen sävyistä? Omofori oli perinteisesti maalattu valkoisena, etenkin varhaisemmissa ikoneisissa; jos omoforin alkuperäinen väri todellakin on laveerattu maavihreä, tämä saattaisi viitata balkanilaiseen tapaan maalata omofori sävyillä, ei puhtaan valkoisena. Se, että Nikolaoksen feloni on tumma eikä esimerkiksi *polystavrion*, voisi olla viittaus luostarilaitokseen; häntä pidettiin Venäjällä myös munkkiveljestöjen suojeleuspyhänä⁹.

Tummasävyinen väriskaala oli tunnusomaisempaa 1500-luvulta eteenpäin kuin esimerkiksi 1400-luvulla. Nikolaoksen jäykkä asento viittaisi 1300-luvun traditioon. Vartalo levenee varsin voimakkaasti alaspäin, tosin hartioita on myöhemmin vahvennettu, alunperin ne ovat olleet viistommat. Hahmon sijoittelu muistuttaa mittasuhteiltaan esimerkiksi novgorodilaista Pyhää Eliasta 1400-luvun alusta. Verrattuna esimerkiksi Oslon Nikolaos-ikoniin, joka on

⁸ Katso tekstissä s. 31.

⁹ Images of the Russian Icon, 1995, s. 80.

ajoitettu 1400-luvun loppuun, näkee selvän eron vartalon massottelussa, samoin verrattuna Kansallismuseon Nikolaos-ikoniin; molemmissa vartalon malli on enemmän suorakaide kuin kolmioksi levenevä.

Nikolaoksen kasvoissa huomio kiinnittyy nenän erikoiseen maalaustapaan, sillä toinen sierain on lähes muotoilematon, vain hento ääriviiva on maalattu. Samantyylistä toispuoleista nenää, johon liittyy syvä v-poimu nenän juuressa, esiintyy moskovalaisissa sekä tveriläisissä, mutta myös kreetalaisissa ikoneissa.

Smirnova mainitsee artikkelissaan yhteydestä Sinebrychoffin ikonin ja tiettyjen provinssiaalisten, etenkin vologdalaisten ikonien välillä; jotkut niistä vaikuttavat Smirnovan mukaan Sinebrychoffin ikonin yksinkertaistetuilta toisinoilta¹⁰. Sinebrychoffin Nikolaos-ikonissa löytyy yhtäläisyyksiä etenkin pohjoisen alueen ikoneihin, vaikkakin henkinen tunnelma, ankaruus ja askeettisuus viittaavat enemmän Novgorodiin.

Voidaan olettaa, että Nikolaos-ikoni aikanaan on maalattu kirkkoon, ehkä luostari- tai maaseutukirkkoon joko osaksi ikonostaasia tai muuten merkittävälle paikalle ihmisten kunnioitettavaksi. Vaikea sanoa, onko maalarilla (ehkä balkanilaista alkuperää) ollut työlleen suora esikuva. Selvästi hän on tuntenut eri mestareiden töitä, joista on saanut vaikutteita omaan maalaukseensa. Milloin ja missä hän tämän ikonin maalasi tai kenen pyynnöstä, sitä ei tiedetä, mutta oletettavasti se on tapahtunut 1400-luvun puolella, ehkä heti puolenvälin jälkeen. Tarkempi ajoitus sekä tyylillinen analysointi on mahdollista ainoastaan kokoamalla tarpeeksi laaja vertailumateriaali sekä eri Nikolaos-ikoneista että muista saman aikakauden ja alueen ikoneista. Myös vertailututkimus materiaalien ja pohjustuksen osalta on tarpeen.

¹⁰ Smirnova etc. 19, s. 267.

KUVALUETTELO

1. Pyhä Nikolaos, yksityiskohta. Sta Maria Antiqua, Rooma (757-767).
Meisen 1931, s. 29.
2. Pyhä Nikolaos. Osa norsunluutriptyykkiä, Konstantinopoli, 950-luku.
Weitzmann 1990, The Icon s. 32.
3. Pyhä Nikolaos. Konstantinopoli, 1200-luvun alku.
Weitzmann 1990, The Icon s. 67.
4. Pyhä Nikolaos, triptyykin vasen siipi. Pyhän Katariinan luostari, Siinai, 1250-luku.
Weitzmann 1990, The Icon s. 233.
5. Pyhä Nikolaos. Alexa Petrov 1294.
The Russian Icon of the Novgorod Museum Collection 1992, kuva 10. Inv.nro 5769.
6. Pyhä Nikolaos, Sinebrychoffin taidemuseo. (E 142). Konservoinnin aikana.
Kuva Veikko Kiljunen.
7. Pyhä Nikolaos. Kuva taustan parketeerauksesta.
Kuva Maija Santala/SIFF 1998.
8. Ikoni "Vanhaikäinen iänkaikkinen", yksityiskohta. 1300-luku. Novgorodilainen
ikonimaalaus. Lasarev 1983, kuva 36.
9. Ikoni "Ennusmerkki-Jumalanäidin ikoni/novgorodilaisten taistelu suzdal'ilaisia
vastaan".1400-luku. Onasch 1961, kuva 43.
10. Evankelista Matteus, yksityiskohta kuninkaan portista. 1400-luku. Moscow Icons.
Smirnova 1989, s. 112.
11. Pyhä Nikolaos. Yksityisomistuksessa, Oslo. 1400-luku.
Kjellin 1956, s. 120 kuva 16.
12. Pyhä Nikolaos, Kansallismuseo (42-1:42). 1500-luku.
Kuva Veikko Kiljunen.

13. Pyhä Nikolaos. Värillinen UV-fluorisenssikuva.
Kuva Maija Santala/SIFF 1998.
14. Pyhä Gregorios Teologi, yksityiskohta. Osa Deisis-ryhmää.
Early Tver Painting 1974, kuva 40.
15. Pyhä Nikolaos, yksityiskohta. Mustavalkokuva.
Kuva Veikko Kiljunen.
16. Pyhä Nikolaos, yksityiskohta.
Kuva Maija Santala/SIFF 1998.
17. Pyhä Nikolaos, yksityiskohta (omoforin vasen olkapää).
Kuva Maija Santala/SIFF 1998.

KUVALIITTEET

- I Pyhä Nikolaos, osa etelätympanonia. Fossatin piirros v. 1847-49.
Mango 1962. *The Mosaics of St. Sofia at Istanbul*. *Dumbarton Oaks Studies VIII*.
Kuva 58.
- II Pyhä Nikolaos. Cod.Vat.Regin. GR. I, fol. 3r.
Mango 1969. *The Date of Cod.Vat.Regin. Gr. I and the "Macedonian Renaissance"*.
- III Esimerkkikäyrä pigmenttianalyysista.
Seppo Hornytzkyj/Mikrofokus Oy.
- IV Pyhä Nikolaos, sivuvalokuva.
Kuva Maija Santala/SIFF 1998.

Suullisia tietoja antaneet:

Fleischer Jens, Ny Carlsberg Glyptotek, Kööpenhamina
 Hornytkyj Seppo, tutkija, Helsinki
 Nikkanen Helena, johtava konservaattori, Heinävesi
 Okulov Sirpa, opettaja, Kuopio
 Santala Maija, konservaattori, Helsinki.

Painamattomat lähteet:

Laamanen, Marianne. Jumalanpalveluspuvut Suomen ortodoksisessa kirkossa. Pro gradu -
 työ. Joensuu 1996.

Nikkanen, Helena. Muinaisvenäläisen stafliä-temperamaalauksen materiaalit ja tekniikka.
 Epävirallinen suomennos venäläisestä alkuteoksesta V.V. Filatov "Russkaja stankovaja
 tempornaja zivopis (Iskussivo, Moskova 1961).

Siilin, Lea. Luentomuistiinpanot Siilinin luennosta Ikonit ja paleografia elokuussa 1993
 symposiumissa "Dating of Late Icons" (Uusi-Valamo).

Painetut lähteet ja kirjallisuus:

Abel, Ulf. Ikonen - bilden av det heliga. Värnamo 1989.

Alpatov, M. V. Treasures of Russian Art of the 11th-16th Centuries. Leningrad 1971.

Annala, Pauli. Antiikin teologinen perintö. Helsinki 1993.

The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Moskova 1990.

Anrich, Gustav. Hagios Nikolaos, Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche I-II.
 Leipzig 1913, 1917.

Arseni, pappismunkki. Ikonikirja. Historiaa, teologiaa ja tekniikkaa. Keuruu 1995.

Art in the Making. Italian Painting before 1400. National Gallery, London 1990.

Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Vol. I-III. New York, Oxford 1986, 1993, 1997.

Boguslawski, Alexander P. The Vitae of St. Nicholas and his Hagiographical Icons in Russia I-II. Dissit. 1982. Painopaikka puuttuu.

Brubaker, Leslie. The Vita Icon of Saint Basil. Four Icons in the Menil Collection. Austin, Texas 1992.

Carr, Annemarie Weyl. The Vita Icon of Saint Basil. Notes on a Byzantine Object. Four Icons in the Menil Collection. Austin, Texas 1992.

Cennini, Cennino. Kirja maalaustaiteesta. Jyväskylä 1995.

Conservation of Late Russian Icons. Vantaa 1995.

Conservation of Late Icons. Jyväskylä 1998.

De Caluwé, Robert. Kirjoitukset ikonografiassa. Helsinki 1986.

Demus, Otto. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. New York 1993.

Early Tver Painting. Moskova 1974.

Felicetti-Liebenfels, Walter. Gesichte der Byzantinischen Ikonenmalerei. Olten, Lausanne 1956.

Filatov, V. Church Feasts Range at St. Sophia's Cathedral. The Oldest Section of the Main Iconostasis at hte Novgorod Cathedral of St. Sophia. Leningrad 1974.

Fresker och ikoner. Medeltida konst i Serbien och Makedonien. Malmö 1958.

Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery. New Haven, London 1991.

Hetherington, Paul (trans.). The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna. California 1981.

The Icon. Kurt Weitzmann, Mihail Alpatov etc. London 1987.

Ikoner. Malmö Museer 22.9.-27.11. 1988.

Images of the Russian Icons. Varsova, Krakova 1995.

Ivanov, Vladimir (padre). Il grande libro delle Icone Russe. Torino 1987.

Jones, Charles W. St. Nicholas of Myra, Bari and Manhattan. Biography of a Legend. Chicago, London 1978.

Kiljunen, Veikko. En Nikolausbild från 1400-talet av den novgorodska skolan. Finkts Museum, 73. vsk. 1966.

Ibid. Taidemaalarin materiaalioppi. Sulkava 1992.

Kirkkovuoden pyhät I-II. Joensuu 1979.

Kjellin, Helge. Ryska ikoner i svensk och norsk ägo. Stockholm 1956.

Kossolapov, A.J. Historical and Technical Aspects of Gilded Russian Icons. Gilded Wood. Conservation and History. Madison, Conn. 1991.

Lazarev, V.I. Venäläinen ikonimaalaus. Historiaa 1500-luvun loppuun (venäjäksi). Moskova 1983.

Ibid. Novgorodilainen ja pohjoinen ikonimaalauslukupunta. Moskova 1983.

Ibid. Moskovalainen ikonimaalauslukupunta. Moskova 1983.

Mansikka, J.V. Pyhä Miikkula. Kalevalaseuran vuosikirja 20-21. 1940-41. Porvoo 1941.

Maguire, Henry. The Art of Comparing in Byzantium. The Art Bulletin, vol. LXX, nro 1. 1988.

Mayer, Ralph. The Artist's Handbook of Materials and Techniques. Norfolk 1981.

Meisen, Karl. Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Düsseldorf 1931.

Novgorodilaiset ikonit 1100-1600. Leningrad 1981.

Old Russian Paintings. Recent Discoveries. Moskova s.a.

Ouspensky, Leonid - Lossky, Wladimir. Der Sinn der Ikonen. Bern, Olten 1952.

Onasch, Konrad. Ikonen. Berlin 1961.

Pelikan, Jaroslav. Imago Dei. The byzantine Apologia for Icons. Washington D.C. 1990.

Pihkovalaiset ikonit XII-XVI (venäjäksi). Leningrad s.a.

Rostov-Suzdal ikonimaalauslukkunta (venäjäksi). Moskova 1967.

The Russian Icon of the Novgorod Museum Collection. Novgorod 1992.

Sevcenko, Nancy Patterson. The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art. Torino 1983.

Ibid. Vita Icons and "decorated" Icons of the Komnenian Period. Four Icons in the Menil Collection. Austin, Texas 1992.

Smirnova, Engelina. Moscow Icons 14th-17th Centuries. Leningrad 1989.

Ibid. Zivopis velikogo novgoroda. XV vek. Moskova 1982.

Stuart, John. Icons. London 1975.

Temple, Richard. Icons and the Mystical Origins of Christianity. Dorset 1990.

Tverer ikonien. 13. bis 17. Jahrhundert. St.Petersburg 1993.

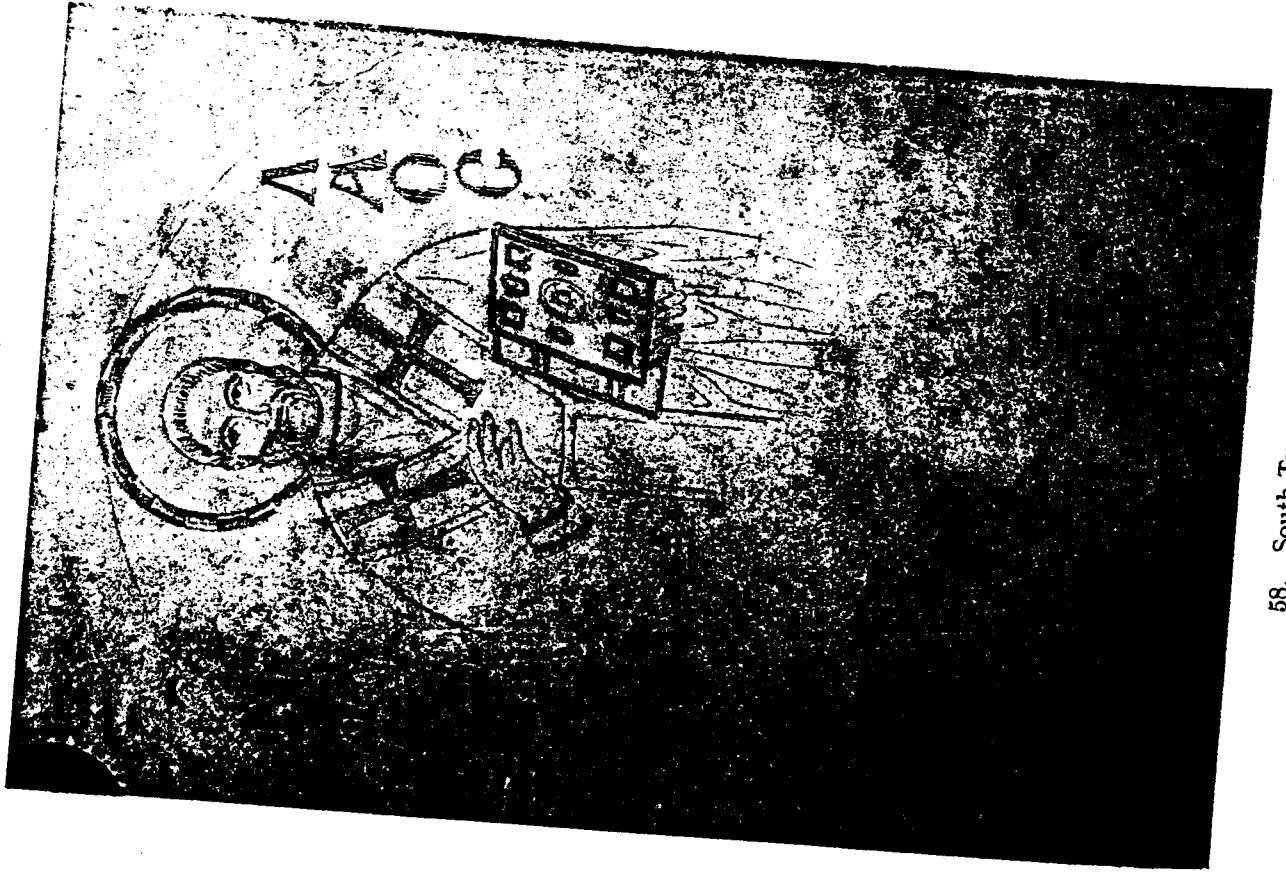
Tsonev, Cyril. Frescoes in Boyana Church. Sofia 1957.

Vanha Valamo. Toim. Arkkimandriitta Panteleimon. Oulu 1987.

Walter, Christopher. Art and Ritual of the Byzantine Church. London 1982.

Wendt, C. Heinrich. Rumänische Ikonenmalerei. Eisenach 1953.

Wharton, Annabel Jane. Art of Empire. Painting and Architecture of the byzantine Periphery. Pennsylvania 1988.



58. South Tympanum. Saints Nicholas and

ΠΙΚΡΟΒΛΑΔΟΥ ΑΙΟΧΟΝ ΡΑΦΗΣ ΚΑΚΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ ΠΩΠΗ

ΖΕΝΟΤΡΟΝ ΣΑΥΟΙΣ ΤΕ ΤΩ ΔΕ ΚΑΘΕΝΩΝ ΝΕΜΩΝ ΚΑΤΑ ΠΩΤΗ ΧΑΡΙΝ ΤΩ ΜΕΓΗ ΚΡΑΤΟΣ

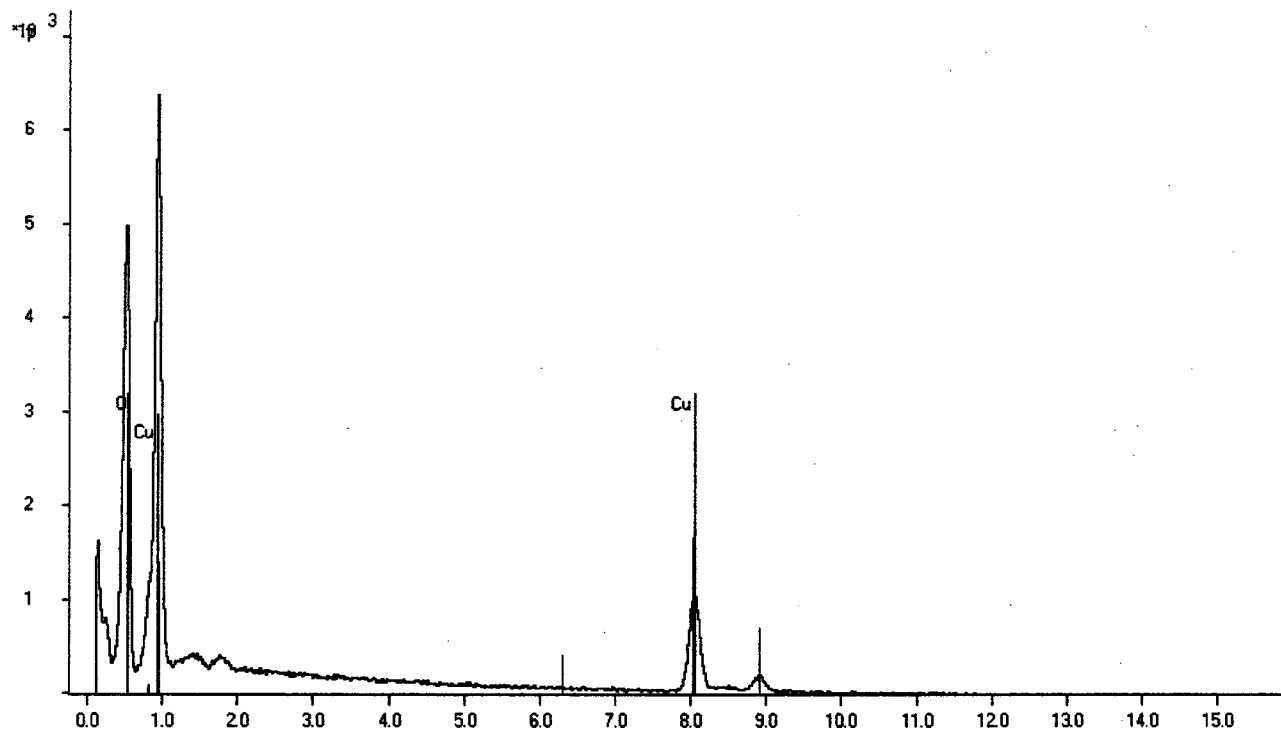
ΝΗΡΩ ΠΠΕΥΜΑΤΩ ΝΔΙΔΟΥ ΜΑΚΑΡ ΤΩ Π ΜΟΝΗΣ ΟΙ Π Ρ Ο Ο Ν Α Σ ΖΩ Η Σ Ο Ε Η



ΟΥ ΑΒΕΣΤΑΓΟΣ
ΚΑΘΕΝΩΝ ΝΕΜΟΣ
ΜΑΚΑΡΙΣ
ΜΕΝΟΣ
ΤΩ ΔΕ
ΤΑΥΑ
ΥΚΟ

ΙΣΩΝ ΟΥ ΑΝΤΙΠΡΟΣ
ΟΒΝ ΜΑΚΑΣ
ΠΙΑΤΗΛΗ
ΣΕΙΝΕ
ΤΩ ΔΕ

ΙΑΣ ΜΟΙ ΕΝ ΟΣ ΤΩ ΑΣ ΤΟΝ Ο ΦΑΙΜΑΡΩΝ



Atsuriitti/15keV/100s

teos:

taitelijä:



SIVUVAZO

Inv. n:o