

AARI SURAKKA

ORTODOKSINEN IKONI



ORTODOKSISTEN NUORTEN LIITTO

AARI SURAKKA

ORTODOKSINEN IKONI

VIITTEITÄ SEN HISTORIALLISEEN,
DOGMAATTISEEN JA ESTEETTISEEN
YMMÄRTÄMISEEN



273

ORTODOKSISTEN NUORTEN LIITTO

Tämä suppeahko esitys »Ortodoksinen ikoni, viitteitä sen historialliseen, dogmaattiseen ja esteettiseen ymmärtämiseen», on kokoonpantu pääasiallisesti Ortodoksisten Nuorten Liiton kesäleireillä v. 1949—50 pidetyistä luennoista. Kun tekijä on kuuntelijoilleen antamansa lupauksen mukaan tehnyt teksiin vain aivan vähäisiä muutoksia ja kunkin luennon kokonaissuunnittelu on jäänyt niinkään muuttamatta, saattaa pientä irrallisuuden tuntua havaita eri lukujen välillä sekä vähäistä jo kerran käsiteltyjen asiain kertaamista.

Rakkaus ikoniin, jossa parhaimmillaan syvän uskonnollisen kilvoituselämän vaikeasti määriteltävä ja usein tiedoton vakaumus yhtyy subjektiivisen näkemyksen yläpuolelle kohoavaan taiteelliseen näkemykseen, on kirjoittajalla ollut nuoruudestaan lähtien. Tämä kiintymys sai vahvistusta ja varmuutta niinä sodan edellisinä onnellisina vuosina, jolloin tekijä sai Varsovan yliopistossa opiskellessaan seurata metropoliitta Dionisiј'n, professori Zakszewskin ja professori Nikolai Arsenievin sytyttäviä, rikkaita luentoja kristillisestä arkeologiasta, Bysantin historiasta ja kristillisestä filosofiasta.

Kun Ortodoksisten Nuorten Liitto on tahtonut, herättääkseen jäsenissään kiinnostusta ikonin ymmärtämiseen ja omalla salaisella tavalla siihen liittyviin tai siitä kasvaviin moniin tärkeisiin uskonelämän kysymyksiin, julkaista nämä sen toimintapiirissä pidetyt luennot pienenä kirjasena, tuntisi kirjoittaja iloa ja kiitollisuutta, jos se esimerkiksi kerhosen opintokirjana asiasta kiinnostuneen ohjauksen alaisena

käytettynä vaikka osaltaan saavuttaisi tämän tarkoituksen. Kirjoittajan mieluinen velvollisuus on kiittää tässä ONL:n toiminnanjohtajaa pastori Erkki Piirasta, jonka sytyttävä innostus asiaan on edesauttanut työn valmistumista ja tehnyt sen julkaisemisen mahdolliseksi.

Pyhän Aleksanteri Syväriläisen muistopäivänä, elokuun 30:ntena v. 1950.

A. S.

I.

Kirkollisen kuvaamataiteen alkuvaiheitten tarkkailuun liittyvistä vaikeuksista. Vanhojen kirkon kirjailijain kielteinen ja myönteinen näkökanta. Ikonoklasmi eli kuvainraasto. Kirkon näkökanta VII yleisen kirkolliskokouksen määritelmänä. Pyhä Luukas taidemaalarina. Abgarkertomus.

Kirkollisen kuvaamataiteen alkuvaiheet keisari Konstantinos Suureen saakka, joka v. 313 Milanossa allekirjoitetulla ediktillään tunnusti kristinuskon sallituksi uskonnoksi Rooman valtakunnan alueella, ovat hämärän verhoamat. Tuona lähes kolmesataa vuotta kestäneenä kirkon historian ensimmäisenä aikajaksona, jonka luonnetta kuvastaa sille yleisessä kielenkäytössä omaksuttu nimitys „marttyyrikirkon aikakausi”, seurakunnan elämän ilmaukset olivat salattua elämää. Kristillisen arkeologian perustajan ja katakombitutkimuksen alullepanijan Antonio Bosion maanalaisiin sokkelokäytäviin keskittyneestä kristillisen seurakunnan elämästä käyttämä nimitys Roma sotterranea, maanalainen Rooma, vertauskuvallisesti voisi hyvin tarkoittaa yleensä kolmen ensimmäisen vuosisadan kirkon elämää.

Mutta eivät ainoastaan ulkoiset historialliset olosuhteet varjosta kristillisen kuvaamataiteen alkuvaiheita. Yrittäessämme muodostaa kokonaiskäsitystä niistä huomaamme yritystämme vaikeuttavien sisäisten syiden olevan ulkonaisia syitä suuremman. Ja nämä johtuvat kristillisen elämäнкäsityksen ja antiikin elämäнкäsityksen täydellisestä vastakkaisuudesta. Kirkon perustaja osoitti seuraajillensa ainoaksi tavoittelemisen arvoiseksi Jumalan valtakunnan, välittömän yhteyden Jumalan kanssa, jonka synty oli rikkonut. Jäähyväisrukouksessaan Herra ilmoittaa Isänsä kirkastamisen ihmisille olleen elämäntehtävänsä jumalallisen tarkoituksen, jotta ihmiset pyrkisessään Isän ja Pojan yhteyden kaltaiseen suhteeseen Jumalaan saavuttaisivat siinä myös todellisen yhteyden keskenänsä. Tämä on Jeesuksen Kristuksen uhrikuoleman lunastama lahja ihmiselle. Ja ihminen voi tulla sen omistamisen mahdollisuuteen kilvoituksessa, Herran seuraamisessa kasvamalla. Näin siis kristillisen elämäнкäsityksen omaksuneen ihmisen pyrkimys tähtäsi tämän maallisen elämän rajojen yli, tuonpuoleiseen olotilaan, joka oli vain uskon omistettavissa. Näkyvä maailma oli ainoastaan tie ja siinä eletävä elämä vain valmistusta taivaan valtakuntaan. Kun antiikin ihmisellä tuonpuoleisesta olotilasta joko ei ollut mitään varmuutta tai hän käsitti sen varjojen ja toivottomuuden olotilaksi, oli hänelle mielihyvää tuottavan olotilan saavuttaminen näkyvän maailman elämässä tärkeintä. Kristitylle,

jonka kurottautumista transcendenttiin, ylimaalliseen, olivat vaikeat ulkonaiset olosuhteet omiaan enemmän kiihdyttämään kuin vaimentamaan ja jolle Herran toinen, apokalyptinen tulemus oli vavahduttavampi todellisuus kuin usein meille, taiteella ajallisen elämän katoavana ilmiönä ei liioin ollut merkitystä. Silloisista olosuhteista puhuttaessa on tässä kenties paikallaan muistuttaa, että kiliasmi eli tuhatvuotisen valtakunnan odotus Johanneksen Ilmestyskirjaan perustuvana oli marttyyrikirkon kristittyjä voimakkaasti vallassaan pitävä aate. Ei ainoastaan yksinkertaiset kristityt vaan myöskin eräät huomattavimmista kristillisistä kirjailijoista, kuten esim. P. Justinus, joka oli vaihtanut filosofin viitan tunnustajan ja veritodistajan viittaan ja P. Ireneos, hengeltään ylevä ja rauhaa rakastava Lyonin piispa, olivat tämän ajatuksen valtaamia. Syystä kirkkohistoria tämän ajan lahkoliikkeitä luotellessaan mainitsee sellaisena kiliasmin.

Kristittyjen suhtautumisesta antiikin kulttuuriin oli varhaiskristillisellä kaudella erilaisia käsityksiä. Kansanomainen käsitys kaikkeen pakanalliseen tietoon nähden oli arvattavasti useimmiten jyrkästi hylkäävä. Mutta eriäviä näkökantoja oli oppineidenkin piirissä. Esim. Tertullianus, suuri karthagolainen opettaja ja latinankielisen kirkollisen kirjallisuuden alkuunpanija, joka siveysopillisissa mielipiteissään on rigoristi, äärimmäisen ankaruuden vaatija, piti pakanallista yhteiskuntaa kokonaisuudessaan paholaisen

työvainiona ja suuntasi 2 Moos. 20: 4:ssä esitetyn kiellon epäjumalankuvien valmistuksesta kohdistuvaksi niihin, jotka tahtoivat ottaa kuvataiteen kristinuskon palvelukseen. Edellämainittu P. Justinus-marttyyri näki taas Logoksen, Jumalan luovan sanan vaikutusta myös pakanallisessa viisaudessa. Ja P. Basileios Suuri, lujaluonteinen, rohkea ja kunnioitettu oikeaoppisuuden pylväs, kuuluisassa puheessaan „nuorukaisille siitä miten he hyödykseen voivat lukea pakanallisia kirjailijoita”, vastasi myöntävästi kysymykseen, voivatko kristityt lukea pakanallista kirjallisuutta. Kristityn nuorukaisen on vain oltava mehiläisen kaltainen, joka ei ime mettä kaikista kukista. ”On poimittava ruusut, mutta jätettävä okaat.” Näistä esimerkeistä voimme päätellä, että kristittyjen suhde taiteeseen ja yleensä n.s. esteettisiin elämänilmiöihin sikäli kuin niiden katsottiin olevan pakanallisen elämänmuodon perinnettä, oli erilainen.

Määräavin tekijä kristittyjen kuvaamataiteita vastustavaan asenteeseen oli kuitenkin pelko siitä, että pakanaudessa ilmennyt alkeellinen tapa samastaa jumaluus sitä esittävän kuvan kanssa siirtyisi myös kristilliseen elämän piiriin, jos siinä alettaisiin kuvata näkymätöntä jumaluutta näkyvässä muodossa. Tältä taustalta on varmaan ymmärrettävä ”kirkkohistorian isän” Kesarean piispan Eusebioksen vastaus keisari Konstantinoksen sisarelle, joka oli pyytänyt häneltä Kristuksen kuvaa: „Tällaisia kuvia emme saa pitää, jotemme pakanain tavoin omistaisi

Jumalaamme kuvissa.” Jos puoliareiolaisiin lukeutuvan Eusebioksen mielipiteille emme tahtoisi antaa yleiskirkollista arvovaltaa, niin sitä mielenkiintoisempaa on mainita, että P. Epifanios, Kypron piispa, kertoo kirjeessään Jerusalemin piispalle Johanneksele repineensä eräässä palestiinalaisessa kyläkirjossa esiripun, jossa oli ”kuva Kristuksesta, niinkuin jostakin ihmisestä.” Menettelyään Epifanios puolustaa sillä, että moinen Herran kuvaaminen oli hänen mielestään pyhien kirjoitusten vastaista. Kun myöhemmin kuvainraastajain nimellä tunnetut harhaoppiset vetosivat tämän puhdasoppisuudestaan suuresti kunnioitetun esipaimenen tähän kirjeeseen ja eräisiin toisiin hänen kirjoitustensa samanluontoisiin kohtiin, selittivät ortodoksiset ne väärennetyiksi. Hyvin omituinen on espanjalaisessa Elviirassa v. 306 Cordovan piispan Hosiuksen johdolla pidetyn kirkolliskokouksen päätös, jonka mukaan kirkkoissa ei saa olla maalauksia, ”jottei sitä, jota palvellaan ja kumarretaan, maalattaisi seinille”. On selitetty, että tämä päätös on käsitettävä vastalauseena sitä kuvissa ilmenevää liiallista luonnonmukaisuutta vastaan, joka oli syrjäyttämässä vertauskuvallisen esityksen. Huomautettakoon, että Elviiran kokouksen päätökset eivät yleensäkkään kuulu yleisten kirkolliskokousten vahvistamiin päätöksiin.

On tärkeitä muistaa, että tämäntapaiset kuvakiellot vastustavat useimmissa tapauksissa kuitenkin täysin pyöreää kuvanveistoa eli veistettyjen pysty-

kuvien käyttöä. Täydellä oikeutuksella siinä oltiin näkevinään pakanallisten perinteiden tunkeutuminen mitä karkeimmassa muodossa kristilliseen elämänpääpiiriin. Todennäköisesti gnostilaiset, jotka pyrkivät yhdistämään evankeliumin opin antiikin ja vanhojen itämaisten uskontojen oppeihin, ovat ensimmäisinä valmistaneeet pienoisveistoksia kristillisistä aiheista.

Jakamattoman kirkon viimeinen suuri harhaoppi, joka kirkonhistoriassa tunnetaan nimellä ikonoklasmi eli kuvainraastajain harhaoppi, on tässä myös mainittava. Sisäiset syyt tämän harhaopin esiintymiseen ovat nähtävissä m.m. niissä seikoissa, joista edellä on ollut puhetta. Mutta esiintyessään VIII vuosisadalla järjestyneenä liikkeenä ikonoklasmi saa menestyksistään kiittää seikkoja, joilla itseasiassa ei ole mitään tekemistä eettisten syitten kanssa. Vaikka kuvienkäytön vastustajat puhuivatkin taikauskosta, johon yksinkertainen kansa madaltui kuvia kunnioittaessaan, vaikka kuvienpuolustajat tulkittiinkin munkkilaisuuden merkityksen tehostamisen puolesta vehkeileviksi ja vaikka kuvainraastajain puolelle asettuneet Bysantin keisarit, Leo III Isaurilainen, Konstantinos V Kopronymos ja Leo V Armenialainen toivoivatkin kuvakielloillaan edistävänsä kristillisen kirkon voittoa kuvia vihaavasta muhamettilaisuudesta, oli tässä taistelussa toisiaan vastassa kirkollinen ja valtiollinen hallintomahti. Kun kirkko v. 787 pidetyssä seitsemännessä yleisessä kirkolliskokouksessa (Nikeassa) sai voiton kuvainraastajista, merkitsi se

samalla myöskin kirkollisen hallinto-oikeuden itenäisyyden vahvistumista kirkolliselle hallintoalueelle hitaasti tunkeutuvaa keisarillista itsevaltiutta vastaan. Taistelussa ikonikultin puolesta ovat kirkollisista kirjailijoista merkittävimmät Johannes Damaskolainen, Andreas Kreettalainen, Maksimos Homologetos, Theodoros Studites sekä Rooman paavit Gregorius II ja III. Varsinkin P. Johannes Damaskolainen on tässä suhteessa muistettava. Tämä itämaisen kirkon viimeinen suuri kirkkoisä (k. 749), jonka nöyryyden eräänä kerskauksen aiheena oli m.m. se, „ettei hän sano mitään, mikä tulee hänen omasta päästään”, kirjoitti kolme kuuluisaa puhetta pyhien kuvien vastustajia vastaan. Vaikka jo paavi Gregorius Suuri oli lausunut samantapaisen tulkinnan pyhien kuvien merkityksestä, niin Johannes Damaskolainen kuitenkin puolustuspuheissaan täsmensi kirkon käsityksen asiasta kaikiksi ajoiksi. Ja niin Johannes näissä puheissaan on antanut omaperäisintään dogmaattisena ajattelijana. Seitsemännän yleisen kirkolliskokouksen kuvien kunnioittamista koskeva kanoni perustuu kaikessa Johannes Damaskolaisen tulkintaan. Siinä sanotaan m.m.: „Mitä useimmin Herra Jeesus tai Jumalan Äiti tai kunnialliset enkelit ja kaikki pyhät ja vanhurskaat ihmiset kuvien avulla tulevat meidän sisäisen näkemyksemme esineiksi, sitä enemmän ne, jotka näihin kuviin katseensa kiinnittävät, heräävät muistelemaan itse alkukuvia, hankkivat myöskin enemmän rakkautta itse kuviin ja saavat enemmän

aiheita niitä suudella, kunnioittaa ja kumartaa, mutta ei mitenkään osoittaa niille sitä tosipalvelusta, joka uskomme mukaan soveltuu ainoastaan jumalalliselle olemukselle." Seitsemäs yleinen kirkolliskokous kieltää tällaisina kuvina käyttämästä kuvanveistoksia, jotka se tulkitsee „pakanalliseksi” taiteeksi. Ja näin itämaisessa kirkossa hyljätään täysin pyöreä kuvanveistos kirkollisen käytön ulkopuolelle.

Tässä lainattuun seitsemännen yleisen kirkolliskokouksen kanonin kohtaan jo oikeastaan sisältyy se ajatus, että kirkollisen taiteen tarkoitus ei ole ensi sijassa esteettinen, kauneudenjanoamme ruokkiva ja sitä vastaava vaan enenkaikkea sen tarkoitus on illustratiivinen, t.s. se tahtoo ilmaista pyhien asioiden sisältöä ja näköä, alkuaikoina varsinkin niille, jotka eivät olleet lukutaitoisia. Tämän tarkoituksen ovat selvästi ilmaisseetkin paavi Gregorius Suuri ja P. Johannes Damaskolainen. Tämä on ensiarvoisen tärkeätä muistaa tahtoessamme arvostelevin silmin katsoa esimerkiksi vanhaa ikonitaidetta. Evgenij Trubetskoi esitelmässään väreissä ja viivoissa ilmevästä maailmankatsomuksesta viittaa Schopenhauerin lausumaan ajatukseen, miten kuvaamataiteen suuriin luomuksiin olisi suhtauduttava niinkuin itsemme yläpuolella oleviin persoonallisuuksiin. Katsottaisiin julkeudeksi, jos alempana oleva avaa ensin suunsa aloittaakseen keskustelun. Samoin on seistävä hiljaa myös suurten kuvaamataiteellisten luomusten edessä nöyrässä odotuksessa, että ne puhuvat

meille. Ja tämä pitää paikkansa ennenkaikkea ikooni- neihin nähden, koska ikoni on enemmän kuin taidetta. Ja jos se alkaa puhua katsojalle, julistaa se hänelle korkeinta iloa, biologisen olemassaolon yläpuolella olevaa elämää, sen sisäistä merkitystä ja animaalisen olemassaolon päättymistä.

Huomaamme siis, miten kirkko vasta n. neljä ja puoli vuosisataa vapautumisensa jälkeen määrittelee kantansa kirkolliseen kuvaamataiteeseen ja sen merkitykseen. Näin ei ainoastaan kolmen ensimmäisen vuosisadan vaan vielä kauan sen jälkeisenkin kirkollisen kuvaamataiteen historiaan täsmällisen valaistuksen luominen on monessa suhteessa vaikeata.

Ikivanhan kirkollisen perimätiedon mukaan ensimmäisenä kristillisenä taidemaalarina on esiintynyt P. Luukas, kolmannen evankeliumin ja Apostolien Tekojen kirjoittaja, jota Paavali nimittää „rakkaaksi lääkäriksi”. Kerrotaan, että hän olisi maalannut Herran Äidin sekä Paavalin ja Pietarin kuvat. Tiedämme, että Luukas on neljästä evankeliumin kirjoittajasta se, joka ainoana kertoo Jeesuksen lapsuuden historiasta. On hyvin mahdollista, että näin tehdes- sään hän on tallettanut Herran Äidin hänelle suullisesti uskomaa tietoa. Luukkaan evankeliumia lukies- sa saa sen vaikutelman, että kirjoittaja tuntee omakseen yhteiskunnallisesti vähäosaisten ja vaatimatto- massa asemassa olevien lähimmäistensä asian. Esim. hän aloittaa Matteuksen tallettamaa ns. vuorisaa- rnaa vastaavan kohdan evankeliumissaan: Autuaita olette

te köyhät (Matteuksella: hengessään köyhät), sillä teidän on Jumalan valtakunta. Olisi viehättävää kuvitella P. Luukasta oman evankeliuminsa kuvittajana taidemaalarin siveltimellä.

Eräs toinen perimätiedollinen kertomus tietää, että itse Herra olisi lähettänyt mesopotamialaiselle ruhtinaalle Abgarille liinan, johonka oli jäänyt kuva Herran kasvoista. Tapahtumasta ei kerrota ainoasakaan Uuden Testamentin kanonisessa kirjassa, vaan ensimmäiseksi kirjaan vietyä kertomus esiintyy uustestamentillisessä apokryfassa "Thaddeuksen teot". Vaikka tämän tiedon historiallisuutta onkin näinollen kenties syytä epäillä, on kirkko vuoden erään päivän pyhän muiston omistanut Kristuksen "käsintekemättömälle kuvalle" Abgar-kertomukseen perustuen.

Vanhimmat kristillisen kuvataiteen piiriin kuuluvat meille säilyneet muistomerkit ovat nähtävänä katakombien seinillä. Taidehistoriallisessa ja esteettisessä mielessä näiden kuvien merkitys on verrattain vähäinen, mutta sen sijaan niillä on kallisarvoinen merkitys varhaiskristillisen elämänskatsomuksen kuvastajina. Taidehistorioitsijat ovat lausuneet kahtaanne käyviä mielipiteitä siitä, onko katakombimaalaus käsitettävä itsenäisenä lukuna kuvaamataiteen tutkimuksessa vai muodostaako se vain eräänlaisen välikauden antiikin kuvataiteen ja varsinaisen, aivan itsenäiseltä pohjalta nousevan kristillisen

kuvataiteen välillä. Joka tapauksessa katakombikuvien joukossa löydämme ensimmäisen kerran ne tyyppikuvat, jotka sitten esiintyvät keskeisinä aiheina myöhemmässä kristillisessä kavaamataiteessa.

II.

Katakombialueet. Kristillisen arkeologian edustajia. Klemens Aleksandrialainen ja muinaiskristilliset symbolikuvat. Rukouksissa ilmenevä varmuus yhteydestä maallisen ja taivaallisen seurakunnan välillä. Raamatulliset kuva-aiheet. Sakramenttikuvat. N.s. tyyppikuvat.

Edellä on jo mainittu, miten kristillisen seurakunnan elämä vaikeitten ulkonaisten olosuhteiden pakkamana ensimmäisen kolmen vuosisadan aikana keskittyi maanalaisiin sokkelokäytäviin eli katakombeihin. Katakombeja on löydetty vähin kaikkialta, mihin uusi uskonto oli levinnyt. Huomattavimmat niistä ovat Rooman läheisyydessä. Siellä nämä monimutkaiset ja monikerrokset, pehmeään punaiseen tuffikiveen kaivetut käytävät muodostavat eksyttäviä sokkeloita. On laskettu, että jos tämä sokkeloinen käytäväverkosto asetettaisiin suoraksi, yhtäjaksoiseksi käytäväksi, ulottuisi se Italian pohjoisrajan äärimmäisestä kohdasta tämän maan eteläisimpään kärkeen saakka. Apostolien jälkeisten vuosisatojen Rooma oli todellakin Roma sotterranea — maanalainen Rooma.

Tutkimuksen helpottamiseksi on Rooman katakombiverkosto jaettu alueihin, niin että muutkin kuin paikan päällä käyneet saavat selkeän käsityksen laaditun kartan avulla tärkeimpien kammioitten ja käytävien sijainnista ja keskinäisistä suhteista. Monienkymmenien alueitten joukosta mainittakoon tässä eräitä: Pyhän Sebastianuksen alue on saanut nimensä samannimisestä nuorukais-marttyyristä, joka Diocletianuksen vainossa noin v. 290 sai surmansa puuhun sidottuun alastomaan ruumiiseensa ammutuista terävistä nuolista.¹⁾ Kun keskiajan lopulle tullessa katakombien olemassaolo oli unohtunut yleisessä tietoisuudessa, muistettiin P. Sebastinuksen alue sellaisena "hautausmaana katakombien lähellä", joka oli ollut eräänä aikana apostolien Pietarin ja Paavalin pyhäinjäännösten säilytyspaikkana. Tästä sanontatavasta "coemeterium ad catacumbas" selitetään katakombi-nimityksen johtuvan. Pyhän Callistuksen alueelle on taas antanut nimensä Rooman seurakunnan diakoni, jonka valvontaan paavi Zefyrinus III vuosisadan alussa uskoi tämän hautausmaan. Tällä alueella on mm. kuuluisa Paavien krypta, jossa Rooman seurakunnan piispat olivat saaneet leposijan, sekä n.s. Sakramenttikappelit, joiden koristeluaihei-

¹⁾ Kerrotaan, että kun katolinen kirkko keskiajalla kielsi alastoman ihmisruumiin kuvaamisen, niin taidemaalarit valitsemalla aiheekseen Sebastianuksen marttyyrikuoleman kiersivät tämän kiellon.

na esiintyvät kasteen ja ehtoollisen sakramentit. Priscillan alueen nimen otaksutaan johtuvan Priscilla-nimisestä roomalaisesta kristitystä naisesta, jonka kodissa perimätiedon mukaan apostoli Pietari saarnasi. Tälle alueelle on haudattu useita kuuluisia marttyyreja ja täältä löytyy mielenkiintoinen pyhää neitsyttä ja ennustavaa profeettaa esittävä sommitelma. Coemeterium maius (suurempi hautausmaa) on erikoisesti muistettava sen vuoksi, että sen maalauksellisen koristeluun sisältyy rukoilevan naisen kuva, jonka otaksutaan tarkoittavan Neitsyt-Äitiä lapsen kanssa. Tämä kuva on tullut perustyyppiksi kahdelle kuuluisalle ikonikuvalle, Bysantissa tunnetulle blahernelaiselle ja venäläiselle šnamenie-nimellä tunnetulle Herran Äidin kuvalle. Näitten tunnettujen alueitten lisäksi mainittakoon vielä marttyyri Valentinuksen hautaholvi, alkuaan varmaankin viinikellarina palvellut pieni maanalainen huone, jonka seinällä on katakombialueen ainoa ristiinnaulitun kuva. Tämä kuva, joka on lajissaan kenties vanhin kristillinen tämän aiheen esitys, tukee itämaisen kirkon perimätiedollista käsitystä siinä, että Kristus oli naulittu ristille neljällä naulalla eikä, niinkuin katolinen kuvaamataide esittää, kolmella. Mielenkiintoisena seikkana mainittakoon, että taidehistorian kuuluisimmassa ristiinnaulitun kuvassa, Velasquezin syvästi vaikuttavassa maalauksessa, noudatetaan kenties tiedottomasti itämaista perinnettä.

Rooman katakombialueen viimeinen päivätty hau-

takirjoitus on vuodelta 409. Tämä viittaa siihen, että viidennen vuosisadan alussa lakattiin katakombeja käyttämästä vainajien lepopaikkoina. Mikä merkitys katakombeilla pyhien marttyyrien leposijoina oli edelleenkin uskovaisille, siitä voi olla eräänä todisteena roomalaisen kristityn kirjailijan Aurelius Prudentinuksen Peristefanon-teoksessaan antama kuvaus: "Aikaisin aamulla saapuvat he tervehdyskäynnille. Paikkakunnan koko nuoriso toimittaa siellä hartautensa; auringonlaskuun asti kestää heidän tulemistaan ja menemistään. Rakkaus uskontoon kokoa latinalaiset ja vieraat taajaksi joukoksi; he suutelevat kiiltäviä hopealevyjä, he vuodattavat hyvänhajuisia voiteita; he kastelevat poskensa kyyneleillä."

Mutta vuosikymmenien ja -satojen vierieissä katakombit vähitellen unohdettiin. Keskiajan lopulla, kuten edellä jo mainittiin, muistettiin ainoastaan P. Sebastinuksen alue. Vuonna 1578 sattumanvaraisesti paljastui Salarian tien varrella eräs katakombikäytävä ja se sai yleisen huomion jälleen kohdistumaan näihin muinaisiin kristillisten vainajien lepopaikkoihin. Italialaisesta lainoppineesta Antonio Bosiosta, joka tällöin antautui innolla katakombitutkimuksiin, tuli tavallaan kristillisen arkeologian eli muinaistieteen perustaja. Huomioonottaen silloiset olosuhteet Bosio pääsi tutkimuksissaan ja päätelmissään merkittäviin tuloksiin. Bosion kirjalliset muistiinpanot julkaistiin kolme vuotta tekijänsä kuoleman jälkeen

v. 1632 nimellä "Roma sotterranea christiana" "Kristillinen maanalainen Rooma". Katakombien kulttuurihistoriallinen merkitys koko laajuudessaan kirkastui kuitenkin vasta 1800-luvulla Bosion maamiehen Giovanni Battista de Rossin puoli vuosisataa kestäneen, tieteellisellä pohjalla suoritettun uurastuksen tuloksena. Kun aikaisemmin tunnettiin kolme historiallista kryptaa eli hautaholvia, niin de Rossin kaikkia tarjoutuneita mahdollisuuksia hyväkseen käyttänyt tutkimus lisäsi niiden tuntemusta puoleltoistakymmenellä. Kolmantena kristillisen arkeologian suurmiehenä on muistettava niinkään italialainen Orazio Marucchi, jonka kolmiosainen ranskan-kielinen teos "Kristillisen arkeologian käsikirja" itävaltalaisen Joseph Wilpertin v. 1903 julkaiseman "Rooman katakombien maalaus"-nimisen teoksen ohella muodostaa tämän tieteen kirjallisen tuntemuksen päälähteen. Marucchin ortodoksisista oppilaista on mainittava m. m. Puolan kirkon johtaja metropoliitta Dionisij, joka luennoi kristillistä arkeologiaa Varsovan yliopiston ortodoksisille ylioppilaille. Rooman katakombien maalauksesta on suomenkielillä julkaissut kauniin, valaisevan esityksen tohtori L. Wennervirta (Otava, Helsinki 1922).

Haudankaivajia, jotka valmistivat leposijoja kristittyjen maallisille jäännöksille noitten maanalaisten käytävien seiniin kovertamalla niihin asianmukaisia syvennyksiä useampia kerroksia, sanottiin fossoreiksi. Nämä fossorit ovat todennäköisesti hautakammioitten

ja -käytävien seiniä koristaneitten maalausten tekijöitä. Näitten sivutyönään maalausta harjoittavien fossoreitten taiteellisen käsityksen alkeellisuuden vuoksi ja teknillisen ammattitaidon puutteellisuudesta johtuu, että katakombikuvien taidehistoriallinen ja esteettinen arvo jää hyvin vähäiseksi. Mutta jos esteettinen arvo jääneekin vähäiseksi, on eettillinen sitä merkittävämpi. Varhaiskristillisen seurakunnan uskonnollisen elämänkatsomuksen kuvastajina katakombikuvilla on suuriarvoinen sija.

Samoin kuin kristityt toimittavat pyhiä menojaan salassa ei vain annettujen määräysten pakosta vaan suojellakseen niitä joutumasta uskottomien pilkan ja häväistyksen kohteiksi, samoin he kätivät eräitä elämänkatsomuksensa pääajatuksia vertauskuviin, joita seurakuntaan kuulumattomat eivät osanneet tulkita mutta jotka samoinajattelevalle olivat ikäänkuin takuu vertauskuvaa käyttävän luotettavuudesta. Ilmeisesti tässä tarkoituksessa Aleksandrian kristillisen koulun suuri opettaja ja johtaja Klemens Aleksandrialainen (k. noin v. 200) mielenkiintoisessa teoksessaan „Paidagogos” (Kasvattaja), jonka hän kirjoitti äskenkääntyneitten opastukseksi, suosittelee kristittyjen käyttöön pakanallisten kuvioitten ja koristeitten sijaan kristillisiä vertauskuvia.

Katakombeja koristettaessa lainattiin eräitä vertauskuvia antiikin kuvaamataiteesta. Tunnetuimpia tällaisista ovat riikinkukko ja viiniköynnös. Riikinkukon vertauskuvallisuus pysyi kristityillä samana,

mikä sillä oli ollut pakanainkin käyttämänä. Ikivanhan tarun mukaan riikinkukon lihan arveltiin säilyvän mätänemättä. Ja näin tämän väreillään prameilevan linnun kuva oli kristilliseenkin elämänpiiriin siirrettynä kuolemattomuuden symboli. Viiniköynnöstä pakanat käyttivät luultavasti vain koristuksena, mutta katakombin seinällä esitettynä se muistutti kristitylle Herran mystillistä vertausta itsestään viinipuuna, jonka hedelmääkantavia oksia hänessä pysyvät uskovaiset ovat (Joh. 15: 1, 5). Tätä käsitystä vahvistaa vielä sekin, että eräästä pohjois-afrikkalaisesta mausoleumista (hautakammio) löydettyssä maalauksessa viiniköynnöksen haaroilla vuoroin esiintyy Kristuksen monogrammi (nimikirjaimet) ja rypäleterttu.

Niistä symbolikuvista, joita Klemens Aleksandrialainen suositteli kaiverrettaviksi käyttöesineisiin, m.m. sinettisormuksiin, mainittakoon laiva, ankkuri, kyyhkynen ja kala. Kaikki nämä vertauskuvat esiintyvät myös katakombien seinillä.

Kun Klemens puhuu "taivasta kohti kulkevasta" laivasta, tahtonee hän viitata alukseen, joka elämän myrskyissä saavuttaa varmasti tuon päämääräksi asetetun rannan. Laiva onkin varhaiskristillisiltä ajoilta alkaen vertauskuvallistanut seurakuntaa, laivaa, jonka ohjaajana on seurakunnan Perustaja itse. Tämän vuoksi liturgiikka kirkkorakennuksen suunnittelusta puhuessaan nimittää suorakaiteen muotoista pohjapiirrosta laivan muotoiseksi. Katakombien

laivakuva saattoi symbolisoida myös yleensä ihmiselämää, joka on suunnattu ikuisuutta kohti.

Ankkuri on aina ollut kristillisen toivon vertauskuva. „Varmaa ja lujaa, esiripun sisäpuolelle asti ulottuvaa” uskovaisen ihmisen toivoa Hebrealaiskirjeen 6 luvun 19. sanoo „sielun ankkuriksi”. Tässä kohdassa on tärkeitä muistaa, että ankkuri muistutti myös ristiä, pelastuksen välikappaletta, samoin kuin kreikankielen „T” (tau-kirjain), jonka uskovaiset Herran ristin muistuttajana ja hänen nimensä kantajina ompelivat vaatteittensa liepeisiin. Suojellakseen evankeliumin keskeisintä sanaa, oppia rististä, uskottomien pilkalta ja häpäisyltä, vainojen ajan kristityt kartoivat ristin kuvan välitöntä esittämistä. Välilliseksi muistutukseksi rististä olivat näinollen ankkuri, tau-kirjain ja myöskin erilaiset Kristusmonogrammit mitä sopivimmat. Ristikuvioista, joita on useita, kuten kreikkalainen, latinalainen, Konstantinoksen, Antonioksen, Andreaksen, venäläinen jne., ei tarkempi selostus kuulu näinollen tähän. Pilkan kohteeksi joutumisen pelosta vielä vähemmän tahdottiin kuvata Kristusta ristillä. Edellä mainittiin, että tietävästi vain yhden ainoan kerran katakombikuvissa tavataan tämä esitys.

Kyyhkyskuvan varhaiskristillinen symbolisuus on epävarma. Katakombikuvissa usein esiintyvän Noan historian kyyhkysaihe antaa oikeuden kuvitella kyyhkyskuvan muistuttaneen kristillisen toivon varmuutta. Öljypuun lehteä kantava kyyhkynen on

saattanut symbolisoida myös rauhansanomaa siitä maailmasta, jonne katakombeissa leposijansa saaneet olivat siirtyneet. Sen sijaan katakombikuvissa kyyhkynen yksinään tuskin koskaan vertauskuvallistane Pyhää Henkeä, mikä merkitys sillä luonnollisesti on esim. täällä löydettävissä Herran kastetta esittävässä kuvissa.

Tärkein luetelluista vertauskuvista on kalan kuva. Kalan kreikankielisestä nimityksestä IHTYS saatiin alkukirjaimet sanoille: Jeesus Hristos Theuu Yios Sooter, mikä merkitsee: Jeesus Kristus Jumalan Poika Vapahtaja. Näin kalan kuva vertauskuvallisti Jeesusta Kristusta lunastajan ominaisuudessa. Tämä selittää sen, että näistä symbolisista kuvioista kala oli runsaimmassa käytössä kristityillä. Paitsi katakombien seinillä tämä kuva tavataan kaiverrettuna sormuksiin, sinetteihin, jalokiviin ja moniin muihin taideteollisuuden alaan kuuluviin esineihin.

Olemme tarkastelleet noita varhaiskristillisiä symbolikuvia näinkin yksityiskohtaisesti syystä, että kaikki nämä kuviot esiintyvät vieläkin uskonnollisessa ornamentiikassa temppelien seinillä, taidetaonnaisissa, pyhissä astioissa, liturgisissa puvuissa, kirjojen koristelussa jne. On muistettava, että eräissä tapauksissa näitten alkukristillisten symbolikuvien merkitys on kirkollisessa käytössä saattanut laajentua ja muuttuakin.

Symbolikuviin on luettava myös hyvän paimenen kuva. Vertaus Jeesuksesta hyvänä paimenena, joka

perustuu Luukkaan evankeliumin 15. lukuun ja Johanneksen evankeliumin 10. lukuun, on alusta alkaen ollut rakastetuimpia vertauksia niin kristillisessä taiteessa kuin opetuksessakin. Varhaisin hyvän paimenen kuva löytyy Domitillan katakombin vanhimmasa kappelissa ja on se ajalta ennen I vuosisadan loppua. Jo tämä todistaa siitä, että hyvän paimenen kuva yleisesti käytössä olleista Kristus-kuvista on vanhin. Luukkaan lempeä vertaus kadonneesta lampaasta, jonka löydettyään paimen iloitsee ja panee sen hartioilleen, Johanneksen tallentama Herran oma, murtumatonta varmuutta säteilevä sana siitä, että hän itse on lampaattensa hyvä paimen, jonka ääntä lauma seuraa sekä kuninkaallisen runoilijan tuntema suuri turvallisuus hänen 23. psalmissa vakuuttaessaan Herran olevan hänen paimenensa, palautui ulkonaisen ahdingon luoman epävarmuuden keskellä elävälle kristitylle mieleen hänen vaeltaessaan katakombikäytävissä ja -kappeleissa, joissa hyvän paimenen kuva oli kaikkialla hänen läheisyydessään. Kun muistamme, että katakombikuvat ovat hautataidetta, niin epäilemättä voimme täällä esiintyviin hyvän paimenen kuviin ajatella liittyneen vielä esirukouksen siitä, että hyvä paimen johdattaisi vainajan sielun taivaalliseen valtakuntaansa. Tämä hyvä paimen-symboliin liittyvä alkukristillinen esirukous on siirtynyt siihen tropariin, jota seurakunta laulaa poisnukkunutta saattaessaan: „Minä olen kadonnut lammas; kutsu minua luoksesi, o Vapahtaja, ja pelasta minut!”

Vertauskuvallinen merkitys on vielä rukoilijan eli oransin hahmolla, jonka selitetään esittävän „vainajaa hetkellä, jolloin hän astuu taivaalliseen paratiisiin täynnä ylistystä ja kiitosta”. Tällaisen kuvan yhteydessä esiintyvissä hautakirjoituksessa jälkeenjääneet pyytävät esirukousta puolestaan vainajalta. Esim. Atticus-nimisen kristityn hautakirjoituksessa lueimme: „Atticus, sielusi on siellä, missä on hyvä, rukoile vanhempiesi puolesta!” Toisaalta taas epitafi voi sisältää tällaisenkin pyynnön: „Pyhät marttyyrit, mielessä pitäkää Maria!” Ja tällaisen hautakirjoituksen myös löydämme: „Jokaista puolustavat pyhät marttyyrit hänen elämänsä todistuksen mukaan Jumalan ja Jeesuksen Kristuksen edessä.” Huomaamme, että alkuaikoina kristityt eivät tehneet jyrkkää eroa pyhien ja ei-sellaisiksi julistettujen välillä esirukoilijaa toisesta maailmasta itselleen toivoessaan. Toiseksi tässä tulee todistetuksi ikivanha vakaumus elävästä rukouksellisesta yhteydestä puolin ja toisin taistelevan, näkyvän, ja voittaneen, näkymättömän seurakunnan osan välillä ja että nämä kaksi osaa muodostavat yhden elävän kokonaisuuden. Kun kirkko tänä päivänäkin vainajiaan siunatessa rukoilee: „O pyhät marttyyrit . . . te, jotka olette muuttaneet kulumattomaan, ikuiseen elämään, rukoilkaa hartaasti Kristus-Karitsaa, että Hän armostansa meitä syntiveloistamme vapaiksi päästäisi!”, niin se jatkaa vain alkukristillisen seurakunnan perinteitä.

Mitä tulee taas katakombikuvissa esiintyviin raamatullisiin aiheisiin, niin on sanottava, että melkein pä kaikki ne aiheet, jotka esiintyvät myöhemmin kristillisessä kuvaamataiteessa, ajattelemmeko sitten ikonia, freskoa tai yleensä uskonnollista kuvaa, esiintyvät jo katakombien seinillä. Kristittyjen pelastus- ja ylösnousemususkon vakuuttamista tarkoittavat nämäkin kuvat joko välillisesti tai välittömästi. Ja vanhatestamentilliset kuvat ovat tässä suhteessa mielenkiintoisemmat.

Yleisimmin käytettyjä Vanhan Testamentin motiiveja ovat Noa, Joona, Daniel ja kolme nuorukaista tulisessa pätsissä. Kaikki nämä aiheet ovat kristitylle pelastuksen symboleja, niinkuin näemme käytössä elävistä liturgisista teksteistä. Etenkin kanoonin irmosseissa nämä aiheet esiintyvät usein. Esimerkiksi: „Ojennettuaan kätensä Daniel tukki luolassa jalopeurain kidat, ja hurskautta rakastavat nuorukaiset, vyötettyään yllensä hurskauden, sammuttivat voimakkaasti liekehtivän tulen ja huusivat: „Kaikki Herran työt, kiittäkää Herraa!” (IV säv. 8. irstoss). ”Elämän huolten pyörteessä ajelehtien . . . ja heitettyinä sielunmurhaajan pedon haltuun minä niinkuin Joona huudan Sinulle, oi Kristus: „Saata minut pois kuoloa uhkuvasta syvyydestä!” (VII säv. 6. irstossista). Tai voiteluöljyä siunattaessa kasteen sakramentissa: „Valtias Herra, isämme Jumala! Sinä Noan arkissa oleville lähetit kyyhkysen, joka nokassansa kantoi sovituksen merkiksi öljypuun oksan, ja sillä

edeltäpäin kuvasit sekä pelastusta vedenpaisumuksesta että armon sakramenttia . . .”

Sakramenteista katakombikuvat esittävät vain kasteen ja Herran Ehtoollisen. Kasteen sakramentti välittömänä kuvauksena esitettynä on todistuksena siitä, että alkuperäisin tämän sakramentin toimitustapa on upotus- eikä valelumuoto. Kasteen sakramentin pelastavaan merkitykseen viittaavat vertauskuvallisesti kalliosta vettä lyövä Mooses, halvautuneen parantaminen Betesdan lammikolla, vedessä ajelehtiva Noan arkki jne. Ehtoollisen sakramentti esitettiin katakombikuvissa aina välillisesti. Kuuluisin tällaisista kuvista on II vuosisadan alkupuolelta peräisin oleva Lucinan hautaholvista löydetty kuva, joka esittää kalaa, juurista punotun korin sisällä olevaa punaisella viinillä täytettyä lasia ja korin reunalle asetetulla lautasella olevia leipiä. Myös ateriakuvat viittaavat Ehtoolliseen, samoin ravitsemisihme, Kaanan häät ja ateria Tiberian meren rannalla.

Puhtaasti ikonografiselta näkökannalta ovat katakombikuvista mielenkiintoisemmat n.s. tyyppikuvat, koska voidaan ajatella ja osittain on todettukin näitten kuvien bysanttilaiseen kirkkotaiteeseen siirtyneenä aloittaneen ikoneissa esiintyviä traditioita.

Alussa esitettiin Kristus parrattomana nuorukaisena, sellaisena hän esiintyy m.m. hyvän paimenen hahmossa. Tämä nuorekas tyyppi säilyy aina IV vuosisadalle saakka. Ensi kerran Kristus esiintyy parrakkaana keski-ikäisenä III vuosisadan alkupuolella.

Tällä hahmolla on tylppä parta, joka on myöhemmin apostoli Pietarin tunnusmerkki. Ikonografisesti tärkein Kristus-kuva on Pietarin ja Marcellinuksen alueen n.s. Pyhimysten kryptan suuressa kattomaalauksessa, joka esittää yläosassaan Herran kunniassaan Pietarin ja Paavalin välissä ja alaosassaan neljä karitsaa kumartavaa marttyyria. Tämä Kristus-kuva vastaa nykyajan käsitystä: pitkulaisia kasvoja reunustavat aaltomaisesti kiemurtelevat, kellertävät hiussuortuvat olkapäille laskeutuen; otsa on korkea, silmät suuret, soikeanmuotoiset, parta pitkähkö ja terävään kärkeen päättyvä. Hahmo on varustettu lisäksi n.s. nimbuksella eli pyhimyskehällä, jonkalainen esiintyy ensi kerran IV vs:n loppupuolella Vapah-tajan kuvissa; tässä kuvassa sen sisäpuolella on Kristuksen monogrammi ja kehän molemmin puolin kreikkalaiset alfa- ja omega-kirjaimet, jotka Ilmes-tyskirjaan perustuen vertauskuvallistavat Jumalan iankaikkisuutta. Kuva on siis suurin piirtein perintellinen ikonien Kristus-kuvan tyyppi. Mainittakoon, että ikoneissa Kristus esiintyy parrattomana ani harvoin, etupäässä vain „immanuel”-nimisessä kuvassa, joka esittää Herran lapsen hahmossa.

Tässä suuressa sommitelmassa esiintyvät apostolien Pietarin ja Paavalin kuvat ovat ne, jotka ovat vakiintuneet heidän tyyppikuvikseen. Paavalilla on paljas päälaki, kaareva otsa, kyömynenä, ulkonevat korvat ja pitkä, terävään kärkeen päättyvä parta. Pietarin kasvot ovat karkeammat ja talonpoikaisemmat;

hänellä on tiheä, harmahtava, lyhyeksi ajeltu tukka ja harmaa, tylppä parta, otsa matala ja ryppyinen, nenä suora. Puheenaoleva sommitelma on peräisin IV—V vuosisadan vaiheilta. Kun siinä ei esiinny selittäviä apostolien nimikirjoituksia, on otaksuttavissa, että heidän tyyppikuvansa olivat jo sikäli vakiintuneita, että ne tunnettiin ilman selityksiä. Mahdollista on, että kaikki nämä kolme tyyppikuvaa nojautuvat historialliseen, seurakunnassa säilyneeseen muistitietoon. Tai kenties meillä on näissä kuvissa säilyneenä se muotokuvallinen perinne, jonka P. Luukas pani alulle noilla legendaarisilla ensi-ikoneillaan.

Tämän luvun alussa on jo mainittu katakombien ainoasta varsinaisesta madonnankuvasta, joka IV vs:n keskivaiheilta periytyvänä on löydetty Coemeterium maiuksessa ja josta on tullut tyyppikuva kahdellekin ortodoksisessa kirkossa kuuluisaksi tulleelle Jumalansynnyttäjän ikonille.

III.

Ikoni-nimityksen johto ja merkitys. »Käsin-tekemätön kuva». Luukas-legendojen luoma perinne. Ikonin yleiskirkollisuus. Merezkovskin antama kuvaus ikonimaalarista ja ikonin valmistuksesta. Vanhan ikonin ilmaisuun kätkeytyvä tarkoituseräisyys. Ikonin taiteellisen arvon ja kulttiarvon välinen suhde. Vaikutelmia vanhan ikonin luomasta tunnelmasta.

Nimitys „ikoni” johtuu kreikkalaisesta sanasta eikoon, mikä merkitsee kuva, kaltaisuus. Venäjänkieleen sana on siirtynyt muodossa ”ikóna”, joka esiintyy kuitenkin enemmän kirkollisessa kielenkäytössä, kun sen sijaan kansanomaisempi nimitys ikonille on ”obraš”, jolla sanalla monen muun merkityksen ohella on myös kreikankielen eikoon-sanana merkitys. Tästä sanasta johtuu karjalaisten ikonista käyttämä nimitys „obrasa”. Kun karjalaiset käyttävät ikonista myös nimitystä „jumalankuva”, on joskus pyritty tulkitsemaan tämä nimitys siihen viittaavaksi, että ikonin käytössä muka pakanalliseen tapaan samastetaan sen esittämä aihe alkukuvan kanssa. Oikeampaa lienee selittää tämän nimityksen viittaavan siihen, että ikoni on hurskaalle uskovi-

selle siinä esitetyn aiheen, mikä se sitten lieneekin, välityksellä aina heijastus jumaluudesta ja viitta hänen kilvoittelupolullaan sitä kohti.

Vaikka ikonimaalaus taidehistoriallisena ilmiönä onkin lähinnä johdettavissa bysanttilaisesta taiteesta, kuten tavallaan jo kreikkalaisperäinen ikoni-sanakin todistaa ja vaikka ikonitaiteessa voidaankin osoittaa bysanttilaisen taiteen välittämänä selvästi muinais-kreikkalaisen maalaustaiteen vaikutusta, jäänee kuitenkin ikuisiksi salaisuudeksi kysymys siitä, kuka ja milloin on ensimmäisen pyhän ikonin valmistanut.

Aikaisemmin on jo viitattu kertomukseen, jonka mukaan Herra itse olisi lähettänyt ihmeellisellä tavalla kasvojaan koskettaneeseen liinaan jääneen kuvansa kirjeen ohella Edessan ruhtinaalle Abgarille, joka oli pyytänyt Herraa tulemaan omaan maahan. Tieto tästä puuttuu kokonaan kanonisen evankeliumin tekstistä ja sen perusteella kertomus „Kristuksen käsintekemättömän kuvan” alkuperästä on koetettu todistaa legendaksi. Kuitenkin kirkko joka vuoden elokuun 16 p:nä jumalanpalveluksessa muistelee tämän kuvan tuontia Edessasta Konstantinopoliin v. 944 ja viittaa kuvan syntyapahtumaan rukouksessa, joka luetaan pyhiä kuvia siunattaessa. Käsintekemättömän kuvan muistopäivän jumalanpalveluksen kontaktiveisussa seurakunta laulaa:

”Tuntien Isän kuvaamattoman Sanan sinun sanomattoman, jumalallisen kaitselmuksesi sanaksi ihmisiä kohtaan, ja Jumalan voimal-

la, ilman ihmiskäsiä tehdyn kuvan totisen lihaksitulemisesi voittoisaksi todistekuvaksi, me tätä kuvaa suudellen kunnioitamme”.

Tässä esiintyy oikeastaan se P. Johannes Damaskolaisen ajatus, jonka hän ilmaisi apologioissaan pyhiin ikonien panettelihoita vastaan, että Jumalan Pojan ilmestyminen ihmisenä teki luvalliseksi ja mahdolliseksi jumalallisten aiheitten ikoneissa kuvaamisen.

Toinen ikoneja koskeva perimätieto, josta niinkään on jo ollut puhetta, on tieto pyhästä evankelistasta Luukkaasta ensimmäisenä ikonimaalarina. Hänen sanotaan maalanneen paitsi Pietarin ja Paavalin kuvia myös ensimmäisen Herran Äitiä esittävän ikonin. Kun muistamme, että Luukas ainoana Jeesuksen lapsuuskertomusten esittäjänä on tallettanut meille kenties itseltään pyhäältä Äidiltä saamansa tiedot, on mitä luonnollisinta ajatella, että hän on tuntenut viehtymystä Herran Äidin kuvalliseen esittämiseen, jos hänellä kerran on ollut taidemaalarin lahjat. Eräässä äskettäin julkaistussa pienessä, hyvin kauniissa ikoneja esittävässä teoksessa, jossa viitataan siihen voitattomanaan salaperäisyyteen, mikä verhoaa ikonin syntymisen alkuvaiheita, otaksutaan Jumalan Äitiä aihe ortodoksisen ikonografian rakastetuimmaksi aiheeksi Luukas-legendojen perusteella. Edelleen kirjoittaja, Doris Wild, huomauttaa, että jos P. Luukaan taidemaalarihahmoihin nojautuva ikonin syntyä selittävä teoria tuntuu mielikuvitukselliselta; niin enemmän tai vähemmän fantasiaa on myöskin teo-

rioissa, joissa viitataan syyrialais-palestiinilaisiin alkulähteisiin tai muinais-egyptiläisiin hautamaalauksiin.

Ortodoksisen kirkon kiinteä ja ehdoton traditioon pitäytyminen tulee tavallaan todistetuksi myös sen ikivanhassa ikonitaiteessa. Esiintyipä vanha ikoni jossakin vähä-aasialaisessa kirkossa, Kreikassa, Venäjällä, Romaniassa, Serbiassa tai Bulgariassa, on maalauksellinen ilmaisutapa usein siinä määrin samankaltaista, että ikonin kotimaan voi määritellä melkein vain sen nimen tai eräissä tapauksissa niissä esiintyvien pyhien lauselmien kirjoitustavan perusteella. Myöhemmällä kaudella ikonimaalarit kylläkin liittivät esityksiinsä joko joitakin persoonallisia tai kansallisia piirteitä. Näinollen puhuessamme esim. vanhasta venäläisestä ikonista tai tarkastellessamme sitä, on tutkistelumme kohteena yleensä ortodoksinen ikoni.

Että tämä puhdas perinteen luoma kirkollinen linja ikonien valmistuksessa olisi kyetty säilyttämään, oli maalareita varten olemassa erikoinen „pyhien ikonien maalauksen käsikirja”. Kuuluu venäläinen kirjailija Dimitri Merezkovski suuren romaanitrilogiansa keskimäisessä osassa, jonka päähenkilönä on yksi n. s. täysrenesanssin kolmesta nerokkaasta luojasta, Leonardo da Vinci, kertoo Ranskaan saapuneen venäläisen lähetystön mukana olleista ikonimestareista, jotka työssään noudattivat tällaisen käsikirjan antamia osviittoja; ”käsikirja totisten ja kauniitten pyhi-

en kuvien tuntemiseen” oli tämän oppaan sisällön määrittelynä. „Millainen oli Jumalan Äiti ruumiinmuodoltaan?” siinä m. m. kysyttiin. ”Keskikokoinen, kasvot nisunjyvän kaltaiset; hiukset keltaiset; silmät terävät ja niiden terät kuin öljypuun hedelmä; kulmakarvat kaarevat ja verrattain mustat; nenä ei lyhyt; huulet kuin ruusunkukka ja täynnä suloisuutta; kasvot ei pyöreät eikä terävät, vaan hiukan pitkulaiset; hänen Jumalaa pidelleitten käsiensä sormet olivat sangen hienot. Hän oli hyvin vaatimaton, ei millään lailla pehmeä, mutta hänen olemuksessaan ilmeni täydellinen nöyryys. Pukunsa oli tumma”, jne. tähän tapaan. Kuvatessaan Jevtihij Paisiejevits-nimisen ikonimestarin työskentelyä kirjailija kertoo: ”Kaikki käytännölliset pikku seikat olivat hänelle yhtä pyhiä ja kalliita kuin taiteen pääsäännötkin. Hän tahtoi, ettei kuva olisi ainoastaan kaunis, vaan myös kestävä — hän tahtoi valmistaa pyhäinkuvia, jotka pysyivät vuosisatoja turmeltumattomina. Hän valitsi aina tasaisesti valkeata puuta, tavallisimmin lehmusta tai vaahteraa, joka oli kasvanut korkealla, kuivalla paikalla eikä sen vuoksi helposti lahonnut; teki liitteet huolellisesti, voiteli laudan kestäväällä kalaliimalla, päällysti sen pehmeällä, hyvällä silkillä, sively kerroksittain sen päälle sakeata pohjamaalia — ei ollenkaan liituväriä, jota käyttivät maalarit, jotka pitivät tärkeämpänä saada tuotteensa huokeiksi kuin kestäviksi, vaan kaikkein kalleinta, lujaa, pehmeätä, alabasterin väristä pohjamaalia; antoi sen kuivua ja

hieroi kangaskortteella tasaiseksi; sitten hän "haahmoitti", — piirsi hienolla tussisiveltimellä kuvan vanhasta mallista, "siirsi" sen, jonka jälkeen hän "viivoitti" koko luonnoksen, piirsi naulan kärjellä hienoja uurteita, ettei erehtyisi myöhemmin kuvaa värittäessään; lopuksi hän valmisti värit: liuotti ne munan keltuaiseen, hämmensi niitä savipurkeissa ja raakunkuorissa, mutta kaikkein arimmat niistä hän hienonsi omien hyppystensä välissä, jotka olivat hänen palettinaan. Sen jälkeen hän alkoi maalata, ensin kaikkea muuta paitsi ihmisten kasvoja; vuoria, jotka saivat pyöreitten, matalien hattujen muodon, puita, joista tuli tatin muotoisia, ruohoja, jotka muistuttivat haituvilla varustettua, mustanpunertavaa meriruohoa ja joissa oli sinisiä täpliä aivan kuin lemmenkukassa, pilviä — säännöttömiä, valkeita pyörylöitä; puvut hän maalasi ensin tummanruskealla värillä, valmisti sitten poimukohdat ja maalasi korkeammat paikat valkeiksi; kultahohteen enkelien ja pyhimysten sädekehissä samoin kuin kasvien hienoisimmat kähertymät ja haituvat hän kultasi oikealla kullalla."

Kirjailija mainitsee, että tämä romaanissa kuvatun ikonimaalari kuljetti aina mukanaan Venäjän taidehistoriassa muistettavan Danila Tshornijn maalamaa ja hänelle lahjoittamaa "uglitshilaisen Jumalan Äidin" kuvaa. Kun kertomuksen jatkuessa Merezkovski antaa Frans I:n kutsusta Ranskaan muuttaneen Leonardon kohdata tämän Jevtihijn, kuvittelee

hän italialaisen maalarineron tunteet tämän tarkastellessa venäläisiä ikoneja seuraavanlaisiksi: "Leonardo tunsu, ettei tämä ollut maalaustaidetta, taikka ei ainakaan sitä, mitä hän piti maalaustaiteena. Mutta huolimatta piirustuksen, valon ja varjon sekä perspektiivin ja anatomian puutteellisuuksista oli tässä kuten vanhoissa bysanttilaisissa mosaiikeissa uskon voima, joka oli paljon vanhempi ja samalla paljon nuorekkaampi kuin italialaisten mestarien Cimabuen ja Giotton kaikkein aikaisemmissa tuotteissa. Siinä oli epäselvää aavistusta uudesta, verrattomasta kauneudesta — aivan kuin salaperäistä hämärää, jossa helleeniläisen kauneuden viimeinen säde sulii yhteen uuden, vielä tuntemattoman aamun ensimmäisen säteen kanssa. Nämä kuvat, jotka toisinaan olivat kömpelöitä, barbaarisia, omituisia, melkein päraakoja, ja samalla henkeviä, läpikuultavia ja väikyviä kuin lapsen unikuvat, tekivät saman vaikutuksen kuin musiikki. Juuri rikkomalla luonnonlakeja ne ulottuivat yliluonnolliseen maailmaan asti".

Edelläoleva laajahko lainaus, vaikka onkin kaukokirjallisesta teoksesta, puhuu totuudenmukaisesti siitä, mikä koskee vanhojen ikonien valmistustapaa. Maisteri Lars Pettersson, jolla on ollut tilaisuus tutkia itä-karjalaista ikonimaalausta paikan päällä, mainitsee, että vielä 1890-vuoden tienoilla karjalaiset ikonimestarit maalasivat pääpiirteissään vanhaan bysanttilaiseen tapaan temperaväreillä, liidusta, lii-

masta ja voista tehdyllä taikinalla preparoidulle puulaatalle.

Merezkovskin kuvitelma Leonardon mieteistä venäläisen ikonin edessä on hyvä lähtökohta vanhan ikonin sisäisen luonteen tai sanoisimmeko vanhaan ikoniin sisältyvän tendenssin, tarkoituseräisyyden ymmärtämiseen. Se, joka vaatii pyhien motiivien kuvaamataiteellisessa esityksessä luonnonmukaisuutta, jää vanhaa ikonia katsellessaan kylmäksi ja tunteettomaksi. Valitettavasti venäläiseen ikonimaalaukseen kulkeutunut länsimaisen maalaustaiteen "luonnonmukaisuus" ja "asiallisuus" on pilannut makumme ja käsitystapamme siinä määrin, että usein emme ymmärrä ollenkaan vanhaan ikoniin kätkeytyviä esteettisiä enempää kuin — mikä on vielä suurempi vahinko — eettisiä arvoja. Eräänä esimerkkinä voin mainita, että kun meillä viimeksi ilmestyneeseen raamatunhistorian oppikirjaan on otettu kuvitukseksi eräitä vanhoja ikonikuvia kirkollisen perinteen tajuamisen virittämiseksi lapsissa, niin eräs kirjaa käyttämään joutunut opettaja valitti kirjan "venäläislemäisyyttä".

Vanhaa ikonia tarkastellessamme on ensiksikin muistettava, että luonnonmukaisuutta karttavasta esitystavasta johtuva näennäinen jäykkyys ja alussa kenties luotaantyöntävältä tuntuva ankuruus ei suinkaan johdu maalarin teknillisestä taitamattomuudesta. Sen sijaan tämä on todistus ortodoksisuudelle yleensäkin ominaisesta äärimmäisen uskollisesta pe-

rinteeseen pitäytymisestä. — Ne, joilla ei ole aina apostolisista alkulähteistä juontuvaa perinnettä, voivat väittää tätä ortodoksisuuden suureksi rajoitukseksi; me itse pidämme sitä ainutlaatuisena voimamme. — Toiseksi nimenomaan tähän vanhan ikonin omalaatuiseseen esitystapaan sisältyy koko ikonien uskonnollisen käytön syvin tarkoituseräisyys.

Karttamalla esityksessään luonnon jäljittelyä ikoni tahtoo kohottaa ihmisen asiain ja käsitteiden piiriin, jotka ovat konkreettisten asiain ja käsitteiden ylä- ja ulkopuolella. Kuvatessaan ihmisolemuksen askeettiseksi vanha ikoni on tavallaan saarna ja varoitus siitä, ettemme asettaisi lihan pyrkimystä hengen pyrkimysten edelle. Kohottamalla ihmisen, niinkuin on sanottu, biologisen elämäntilan yläpuolelle, vanha ikoni toistaa aineeseen ja sen omistamisen puolesta taisteluun kiintyneelle ihmiselle Herran sanaa siitä, miten oikeastaan vain yksi on tarpeellinen ja miten tätä ainoata tarpeellista kukaan ei kykene meiltä ryöstämään, vaikka kaiken muun menettäsimmekin. Vaikka vanhan ikonin taiteellisuus esiintyykin tuntijan silmään "syvällisen mystiikan, värikauneuden ja henkevoityneisyyden harmoniana", niinkuin N. G. Piotrovski esseessään "Venäläinen ikoni" luonnehtii kuuluisaa Vladimirilaista Jumalan Äidin kuvaa, ei ortodoksisen ikonin merkitys ole ensisijassa esteettinen vaan eettinen.

Kun tämän muistamme, tulemme luonnollisesti siihen toteamukseen, ettei ikonin uskonnollinen arvo

käyttäjälleen ole suoraan verrannollinen sen taiteelliseen arvoon. Puhtaasti uskonnolliselta kannalta ottaen ei ole olemassa mitään arvoeroa halvan öljyväripainoksen ja taiteellisesti arvokkaan ikonin välillä, jos nämä molemmat ovat asianmukaisesti siunatut tehtävänsä ja jos niillä sen mukaisesti on oikea asemansa uskovaisen ihmisen rukouselämässä. Sitäpait si on yksipuolista ja kohtuutonta vanhan ikonitaiteen kustannuksella kokonaan kieltää kaikki taiteellinen arvo uudenaikaiselta ikonimaalaukselta. Vaikkakin on toisaalta myönnettävä, että taidehistorialliset ja esteettiset arvot jäävät tällä myöhäisemmällä kaudella hämmästyttävän vähäisiksi nimenomaan sen vuoksi, että siirtyessään uudenaikaisen käsitystavan linjalle ikonimaalaus menetti kaikessa luomistyössä arvokkaimman, alkuperäisyytensä.

Näinollen rakastaessamme ja ihaillessamme vanhaa ikonia me olemme aina lähellä alkulähteitä, joiden vesi on virkistäväntä ja arvokkainta sille, joka aikamme kaoottisessa levottomuudessa pelkää kadottavansa pyhän perinteen luoman rauhan ja turvallisuuden. Tunsin näin seisossani kerta kerran jälkeen yli tuhat vuotta vanhan bulgarialaisen Rilan luostarin kirkoissa, joiden kaikkien maalauksellinen koristelu perustui ikivanhaan bysanttilaiseen ikonimaalausperinteeseen. Tämän vähäpätöisen ja riitaisan olotilamme yläpuolelle kohosi uskovainen myös Volhynian tasangolla sijaitsevan kirkkohistoriallisilta perinteiltään arvokkaan Potschaevin lavra-luos-

tarin P. Kolminaisuuden kirkossa, jonka koko ikonografia suurimmasta seinäfreskosta pienimpään ikoniin saakka noudatti novgorodilaisen ikonimaalauksen linjaa. Tai muistuuiko mieleenne P. Johannes Kastajan skiitta tai Kaikkien Pyhien skiitan alakirkko tai Pietari-Paavalin kirkko vanhassa Valamossa! Tuskin missään muualla arkkipiispakuntamme alueella ortodoksinen uskovainen tunsii niin selvästi olevansa jäsen siinä ihmeellisessä yhteydessä, jolle Jumalan Pojan lävistetyt kädet antoivat siunauksen kristikunnan ensimmäisen pääsiäispäivän iltana. Noiden askeettista ankaruutta mutta myös siitä kasvavaa ihmisen syvintä ymmärtämystä todistavien pyhien hahmojen keskellä, joiden puvut ja koko olemus säteili väreissään kypsässä hedelmässä joskus tavattavaa määrittelemätöntä kauneutta, jonka kenties jonkun enkelin käsi on luonut, saattoi tuntea, ettei ole olemassa mitään erottavaa kuilua ja epämääräistä pimeyttä tämän maailman ja heidän maailmansa välillä, jonne olemme matkalla.

IV.

Ymmärtämättömyys vanhaan ikonitaiteeseen ja syyt siihen. Bysantti ja sen merkitys. Kiova, Vladimir ja Jaroslav. Bysanttilainen mosaiikkikuva ikonin alkukuvana. Pyhä Alimpij. N.s. ikonikoulut: kiovalainen, vladimir-susdalilainen, novgorodilainen, pihkovalainen, moskovalainen ja stroganovilainen. Staroverilaisuuden merkitys vanhan ikonin säilyttäjänä. Vanhan ikonitaiteen rappeutuminen.

Uskonnollisen käytön ulkopuolella ikonit ovat olleet kauan tuntemattomia, suorastaan halveksittuja. Vuonna 1934 kirjoittamassaan esipuheessa Helsingissä järjestetyn venäläisen ikoninäyttelyn luetteloon tohtori Bertel Hintze, joka muuten on melkein pä ainoita ikonitaiteesta kiinnostuneita suomalaisia taidehistorioitsijoita, huomauttaa, että venäläisen ikonimaalauksen historian tieteellinen tutkimus on itse asiassa tuskin paria vuosikymmentä vanhempi. "Vielä on useita vanhempia, läheisten alojen eteviä tutkijoita", kirjoittaa hän, "jotka eivät myönnä, että aikaisemmat venäläiset ikonit sekä taidehistoriallisen mielenkiintonsa että taiteellisen arvonsa puolesta on asetettava länsimaisen keskiajan maalauksen rinnal-

le." Hämmästyttävintä on, että venäläisetkään tutkijat eivät aikaisemmin tunteneet sanottavaa mielenkiintoa ikonitaidetta kohtaan. Niinpä tiedämme, että viime vuosisadan puolivälissä venäläistä ikonia pidettiin ns. "kuolleen vaarallisen taiteen" tuotteena, johon tuskin kannatti kiinnittää huomiota. Venäläisissä kulttuuripiireissä alettiin käyttää vieläpä erikoista vulgääriä sanontatapaa ikoneista puhuttaessa, nimittää vanhoja ikoneja kotitekoisten maalareitten eli "jumalantöhtäjä" tekeleiksi.

N. G. Piotrovski, joka puhuu tästä aikaisemmin mainitussa tutkielmassaan, selittää, että täydellinen ymmärtämättömyys vanhojen ikonien taiteellisesta arvosta johtui siitä, että aikojen kuluessa niissä suoritettut "uudistukset" ja "korjaukset" peittivät alkuperäisen työn niin täydellisesti, ettei siitä voitu saada enää minkäänlaista käsitystä. Hän viittaa V. Nikolskin teoksessaan "Venäjän taiteen historia" tästä "korjauksesta" antamaan luonnehdintaan: "Ikonin valmistuttua maalari tavallisesti peitti sen ei lakalla vaan vernissakerroksella, joka nopeasti tummeni ja imi itseensä kaiken sen noen, joka syntyi ikonin edessä poltetuista kynttilöistä ja lampukoista. Tumentunut ikoni annettiin ikonimaalarille uudistettavaksi. Tämä rauhallisin omintunnon lisäsi siihen ei ainoastaan oman aikansa taiteellisille katsomuksille ja totumuksille ominaisia piirteitä vaan myöskin oman henkilökohtaisen taiteensa piirteitä ja täten hän oleellisesti muutti ikonin alkuperäistä hahmoa.

Uudistettu ikoni peitettiin jälleen vernissalla ja jonkin ajan kuluttua tuli toistamiseen niin tummaksi, että oli jälleen ryhdyttävä sitä uudistamaan. Vuosisatojen kuluessa alkuperäisen maalauksen päälle kasaantui näin uusia kerroksia ja vanhan ikonin nimellä tutkijat tunsivat itseasiassa vain ikivanhan laudan, joka sanan täydessä merkityksessä oli todellisen taiteen hauta.”

Vasta Venäjän vallankumouksen jälkeen vanhojen ikonien restauroimistyö kohosi asian vaatimalle tasolle. Ja v. 1920 Moskovassa järjestetty suuri näyttely toi oikeastaan ensi kerran esille vanhan ikonin taiteellisen arvon.

Aikaisemmin on jo viitattu siihen, miten ikonisana kreikkalaisesta eikoon-sanasta johdettuna viittaa Bysanttiin ikonin kotimaana. Myöskin olemme todenneet, että ikonimaalaus on kaikkialla vanhoissa ortodoksisissa maissa siinä määrin yleiskirkolliseen traditioon pitäytyvää, että vanha ikoni, mikä maan kotipaikka lieneekin, on edustusarvoltaan aina yleiskirkollinen. Kun Venäjän ortodoksisessa kirkossa, joka on ortodoksisista paikallisista kirkoista suurin ja suotuisimmissa historiallisissa oloissa kehittynyt, on myös pyhän ikonin taidehistorialliset vaiheet helpoimmin havaittavissa, on luonnollista, että nimenomaan venäläisen ikonin tarkastelu on havainnon tekoa yleisortodoksisesta ikonista. Sitäpaitsi meitä suomalaisia ortodokseja liittäivät historialliset ikivanhat perinteet Venäjän kirkkoon, eikä ole kovinkaan

kaukana vielä se aika, jolloin Venäjän suuri ortodoksinen kirkko oli pienen suomalaisen ortodoksisen hiippakunnan äitikirKKo.

Bysantti, jonka historiallinen olemassaolo alkaa vuodesta 330, jolloin Konstantinos Suuri toukokuun 11 p:nä perusti Konstantinopolin paikalle, jossa Eurooppa koskettaa Aasiaan, on jättänyt syvät jälkensä historiaan ja tehnyt ihmiskunnalle huomattavia palveluksia. Noin vuosituhannen ajan, V vuosisadan lopusta XV:n keskipaikkeille, Bysantti oli mitä suurimman loiston ja hienostuneisuuden keskus, yhtä huomattava tieteen kuin taiteenkin ahjo; sen sivistys oli eittämättä aikansa korkein. ”Bysantin loisto kajastaa kuin salainen satuaarre kautta koko keskiajan”, sanoo ruotsalainen taidehistorioitsija Axel L. Romdahl Bysantin taidehistoriallisesta merkityksestä puhuessaan ikäänkuin lisäyksenä ylläolevaan maailmankuulun ranskalaisen bysantologin Charles Diehlin määrittelyyn. ”Missä jonkin tuomiokirkon kätköissä piilee harvinainen kalleus, kultateos, norsunluuveistos, silkkikudos pyhäinjäännöslippaassa — kuinka usein saammekaan etsiä sen alkuperää kreikkalaisesta keisarikunnasta.”

Jos Bysantin merkitys helleenisen kulttuuriperinteen välittäjänä Länsi-Eurooppaan ja sen vaikutus yleensä länsimaiseen kulttuuriin, onko sitten kysymyksessä teologia, kuvaamataiteet, arkkitehtuuri tai taideteollisuus, on syvä, niin miten suureksi tämä merkitys monikertaistuukaan ajatellessamme sen vä-

littömässä läheisyydessä ollutta slaavilaista maailmaa. Yksinkertaisesti voi sanoa, että Bysantti on antanut valtapiirinsä ympärillä asuville kansoille sekä uskonnon että sivistyksen. "Voimakkailla käsillään", kirjoittaa Diehl, "Bysantti muokkasi kaikkia noita barbaariheimoja kasvattaakseen niistä kansakuntia. Bysantti juuri muodosti "slaavien, bulgaarien, magyarien ja varjagien järjestymättömistä laumoista Serbian, Kroatian, Bulgarian, Unkarin ja kristityn Venäjän"; se opetti näille kaiken, minkä turvissa ne ovat kansoina pysyneet elossa, kaikki näiden tulevan suuruuden alkuedellytykset. Bysanttilaiset lähetys- saarnaajat käännyttivät saarnaamalla oikeauskoista oppia kristinuskoon kaikki nuo voimakkaat, villit kansat ja opastivat niitä sen ohessa vähän kerrassaan kaikkeen muuhunkin, mitä tarvitaan järjestyneen, sivistyneen valtion muodostumiseen. Käännyttämänsä kansat Bysantti tutustutti hallinnolliseen järjestykseen ja oikeuskäsitteisiin, hienostuneempiin elämänmuotoihin sekä henkiseen ja taiteelliseen sivistykseen." Mutta kaikkein arvokkainta on kuitenkin se, että Bysantti antoi slaaveille kirjaimiston ja kirjakielen. Ruhtinasveljekset Kyrillos ja Metodios, joita historia täydellä syyllä kutsuu "slaavilaisten apostoleiksi" ja kirkko kunnioittaa korkealla määreellä "apostoleinvertaiset", lähetettiin keisari Mikael III:n toimesta käännyttämään määriläisiä. Vastakasettujen tarpeeksi he käänsivät P. Raamatun slaavilaiselle murteelle ja muodostivat n. s. glagolitsa-kir-

jaimiston, joka oli sommiteltu kreikankielen pienistä kirjaimista.

Kristinusko juurtui Venäjälle lopullisesti vuoden 989 jälkeen, jolloin Kiovan suuriruhtinas, apostolein-vertainen pyhä Vladimir otti vastaan kasteen. Jo aikaisemminkin erikoisesti kauppasuhteitten kautta kristillistä vaikutusta oli havaittavissa Vladimirin hallituskaupungissa Kiovassa. Niinpä siellä oli tietävästi kreikkalaisten perustama pieni seurakunta kirkkoineen, ja v. 957 Vladimirin isoäiti suuriruhtinatar Olga oli Konstantinopolissa käydessään antanut kastaa itsensä. Tarunomaisen kertomuksen mukaan, joka sisältyy n. s. Nestorin kronikkaan, Venäjän vanhimpaan historialliseen ajantietoon, bysanttilaiset kirkonmenot ulkonaisella loistollaan ja sisältönsä syvällisellä salaperäisyydellä täydellisesti lumosivat Vladimirin sekä lännessä että idässä uskonollista tutkimusta suorittaneet lähettiläät. "Näimme Roomassa, sen tunnustamme, suuria ja kauniita asioita. Mutta se, mitä näimme Konstantinopolissa, menee yli inhimillisen ymmärryksen", sanoivat he palattuaan. Vladimirin valittua näin kreikkalaisten uskonnon se toi mukanaan Bosporin kaupungista Tsargradista, niinkuin slaavilaiset kutsuvat Konstantinopolia, myös bysanttilaisen kirkkotaiteen Kiovan ruhtinaan hoviin. Hyvänä todistuksena kirkollisen sivistyksen vaikutuksesta voivat olla vanhan kronikan sanat: "Kaupunkeihin, joissa oli ollut multavallit, Vladimir sai nousemaan kultakupolisia Herran temp-

peleitä". P. Vladimirin työn maineikkaana jatkajana ja päätökseen viejänä on hänen poikansa Jaroslav, jolle annettu kunnianimi "Viisas" asettaa Jaroslavin sivistyksellisissä pyrkimyksissään isänsäkin yläpuolelle. Häntä on verrattu frankkilaisten keisariin Kaarle Suureen ja Venäjän historiassa on hänet muistettava valtakunnan suurten uudistajien ja kohentajien Pietari Suuren ja Iivana Julman rinnalla. Jaroslav Viisaan aikana rakennettiin Kiovaan Pyhän Sofian eli Jumalallisen Viisauden kirkko, joka arkkitehtuurillaan ja koristelullaan siirsi slaavilaiselle maaperälle bysanttilaisen rakennus- ja kuvaamataiteellisen perinteen. Keisari Justinianuksen Konstantinopoliin rakennuttama Sofiankirkko, tieteen ja rohkeiden suunnitelmien ihmeluoma, jota pidetään bysanttilaiseksi nimitetyn tyylin huipentumana, oli tullut näin lähtökohdaksi omalaatuiselle venäläiselle rakennus- ja ikonitaiteelle.

Kun kuulemme Bysantin sivistyshistorian tutkijain selittävän, että bysanttilaisen kuvaamataiteen kauneimmissa luomuksissa palataan jälleen hellenistisiin aatteisiin, yksinkertaistettuihin säästeliäisiin muotoihin, veistosmaisiin asentoihin (Diehl), tulee ilman muuta mieleemme vanha ikoni, joka juuri tämänkaltaisella ilmaisupyrkimyksellään, kuten jo aikaisemmin olemme maininneet, pyrkii heijastamaan sitä, mikä on aineellisen elämäntilan yläpuolella. Luonnehtiessaan Kreikassa Salonikin P. Demetrioksen kirkossa ja Italiassa Ravennan San Apollinare

Nuovon ja San Vitalen kirkkoissa olevia mosaiikkikuvia, joissa meillä on tämän bysanttilaisen kuvataiteen muodon merkittävimmät muinaismuistot, Romdahl m. m. sanoo: "Joukko 3—4 millimetrin lasikuutioita, kullattuja ja sisältäen harvoja yksinkertaisia värejä, on järjestetty varmaksi ja selkeäksi piirustukseksi ja loistavaksi värisoinnutelmaksi. Kun näemme ison jäljennöksen esim. jostakin P. Demetriuksen sääätäjäkuvasta, hämmästyimme työn kiinteyttä ja tarmoa ja mieleen johtuu sellainen nykyaian mestari kuin Vincent van Gogh".

Kioassa, joka yli kaksisataa vuotta pysyi venäläisen, tai, niinkuin kansallistuntoiset ukrainalaiset tahtoisivat sanottavan, ukrainalaisen sivistyksen keskuksena, syntyi näin hienostunut, bysanttilainen hovitaide. Sillä ensimmäiset kirkkojen rakentajat ja niiden koristelijat olivat Konstantinopolista kutsuttuja kreikkalaisia arkkitehteja ja taidemaalareita.

Vanhan kiovalaisen paterikonin mukaan Venäjän ensimmäinen ikonimaalari on ollut P. Alimpj. Kun kysymyksessä on Kievo—Petersburgin luostarissa kirjoitettu isien elämäkerrasto, lienee Alimpj ollut tämän luostarin kilvoittelijoita. Tässä luostarissa kerrotaan hänen suorittaneen elämäntyönsä ruhtinas Vsevolod Jaroslavinpojan hallitessa. Perimätiedon mukaan P. Alimpj on Jumalan Äidin Svjensko-Petersburgiläisen ikonin tekijä. Ikonissa esitetään Herran Äiti valtaistuimella istuvana edessään Venäjän luostarilaitoksen perustajat Antonij ja Feodosij. Tutki-

mus on kuitenkin todennut, että meidän päiviimme säilynyt vanhin tämänniminen ikoni on Alimpij'n aikaa kahta vuosisataa myöhäisemmältä ajalta, mutta se voi hyvinkin olla jäljennös Alimpij'n maalaamasta ikonista. Tämän ikonin Antonij- ja Feodosij-pyhittäjien kuvissa ollaan huomaavinaan muotokuvallisia piirteitä.

Kiovalaisen ikonikoulun perinteiden lähimpänä jatkajana pidetään Vladimir-Susdaljin ruhtinaskunnan alueella syntynyttä ikonimaalausta. Tämän koulun ikoneista on sanottu, että vaikka ne noudattavatkin väriyksessään bysanttilaista perinnettä, poikkeavat ne siitä vapaammassa tunteenilmauksessaan, joka ei ole niin juhlallisen virallinen. Hopean käyttäminen värinä on aitovenäläinen piirre, joka esiintyy ensimmäisen kerran Vladimir-Susdaljin ikoneissa.

Venäläisen ikonin täydellinen itsenäistyminen tapahtuu sitten Novgorodin ikonikoulussa. Kun v. 1240 mongolit olivat hävittäneet Kiovan ja tuhonneet tavallaan koko sen alaisuudessa syntyneen nuoren valtiomuodostuksen, säilyttivät vain pohjoiset slaavilaiset alueet, niiden joukossa Novgorod, kansallisen omaperäisyytensä. Novgorod oli kauppatasavalta, jossa yksi ainoa ruhtinaallinen kaikkivaltias tahto ei ollut määräämässä. Ja tämä oli omiaan virittämään ikonitaiteessakin uusia pyrkimyksiä. Tri Hintze kirjoittaa, että tämän koulun monumenttaalin suuruus ja yksinkertaistetun ankara muotoasu ilmenee parhaimmillaan Novgorodin kirkkojen freskoissa.

"Bysanttilaisen maalauksen plastillisen muovailun ja pehmeästi soinnutetun väriytyksen sijasta se perustuu kokonaan koristeelliseen pintavaikutukseen ja puh- taiden kontrastivärien rohkeaan ja tehokkaaseen, mutta sopusointuiseen yhdistämiseen; ne maalataan suuriksi siluettimaisiksi pinnoiksi, joita selkeät ääri- viivat rajoittavat. Etupäässä käytetään sinoberinpu- naista ja vihreää puhtaana ja kirkkaana, tavallisesti norsunluunkeltaista taustaa vastaan. Tämä mieliku- vitusrikas, mutta miehekkään selvä ja karu tyyli saa- vuttaa klassillisen täydellisyytensä 1400-luvulla."

Tässä novgorodilaisessa ikonimaalauksessa venä- läiset taidehistorioitsijat näkevät koko Venäjän ku- vaamataiteen ratkaisevan lähtökohdan. Vaikka nov- gorodilaiset ikonimestarit olivat saaneet bysanttilaista taiteelta täydellisyyteen kehitetyn tekniikan, eivät he silti ole jäljittelijöitä tai kopioijia, vaan puhtaasti kansallisen taiteen itsenäisiä luoja. Kun P. P. Mu- ratov, venäläisen ja bysanttilaisen kuvaamataiteen kenties etevin tuntija, luonnehtii erästä kuuluisaa novgorodilaista ikonia, hän sanoo: "Siitä ei saa min- käänlaisia ajallisia ja maallisia vaikutelmia. Tässä ikonissa rakentuu jokainen viiva ja siluetti rytmin lauluun". Novgorodilaisen ikonin luomaa vaikutel- maa tulkitessaan Piotrovski kirjoittaa: "Kellertävän kultaisen värisävynsä vuoksi nämä ikonit säteilevät sellaista kirkasta lämpöä, jota ei saata unohtaa ja jonka lumouksen valtaan jää ikäänkuin rukouksessa".

Novgorodilaisen ikonikoulun rinnalla mainitaan

Pihkovan koulu, joka muodostui tässä Novgorodin tytärtasavallassa 1300-luvulla. Pihkovalaisen ikonin ihmiskuvaus on realistisempi ja sen väritys vivahdusrikkaampi. Siinä esiintyy myös kokonaan uusi väri, syvä tummanpunainen, jota pihkovalaiset ikonimestarit saivat läheisestä virranuomasta.

Moskova saa novgorodilaisvallan aikana ennen pitkää johtoaseman Venäjän valtiollisessa elämässä. 1300-luvulla siellä syntyy uusi ikonimaalaus, joka oli saanut ratkaisevat herätteet Moskovan Kremlin koristamisessa työskennelleiltä kreikkalaisilta mestareilta. Moskovalaisesta ikonitaiteesta on sanottu, että siinä on intiimisyyttä ja lempeätä lyyrillisyyttä. Ajan kuluessa värikyksen hillitty hienostuneisuus muistuttaa salaperäisyydessään kypsien rypäleitten himmeätä pintaa, myöhemmin siihen tulee lämpöä, täyteläisyyttä ja suorastaan aistillista hehkua, "jonka vaiheilla leijailee ikäänkuin suitsutuksen makeaa, kylästettyä tuoksua" (Hintze).

Rikkaan Stroganovin kauppiassuvun ja eräitten venäläisen ylimystön edustajien suojeluksessa esiintyy pohjoisessa n. s. Stroganovilainen ikonikoulu samanaikaisesti moskovalaisen koulun kanssa 1500- ja 1600-luvuilla. Venäjälle idästä kulkeutuneet kiinalaiset kirjontatyöt ja persialaiset miniatyyrit olivat rikastuttaneet ikonimaalauksia uusilla koristeellisilla aiheilla ja samalla maallistaneet sitä. Stroganovilainen ikoni on huippuunsa kehitettyä miniatyyritaidetta, joka jalokivisepänomaisella loistolla muuttaa

vanhan novgorodilaisen ikonin uskonnollisen henkeistyneisyyden profaaniksi koristetaiteeksi.

Tässä profanisoitumisessa, maallistumisessa menettää vanha ikointaide omalaatuisuutensa ja alkuperäisyytensä. Sikäli kuin 1600-luvulta lähtien länsimaaiset esikuvat tulevat ikonimaalareitten ihanteiksi ja arvokkaimpana aletaan pitää kykyä jäljitellä länsimaista taulumaalauksia tai saksalaisia vaski- ja puupiirroksia, sikäli syntyy n. s. valtakunnantyyli eri ikonikoulujen rajojen hävitessä.

Eräät yksityiset taiteilijat hoivaavat vanhoja perinteitä. Staroverilaisuuden eli vanhauskolaisuuden, joka syntyi oppositiosta patriarkka Nikonin toimeenpanemille kirkollisille uudistuksille, on selitetty osaltaan, asian taidehistoriallista arvoa varmaankaan tajuamatta säilyttäneen Venäjällä ikonimaalauksen omalaatuisia vanhoja muotoja. Eräät asiantuntijat mainitsevat Vianmeren rannalla sijainneessa Solovetsin vanhauskolaisuutta suosineessa luostarissa harjoitetun ikonimaalauksen tällaisena tradition säilyttäjänä. Stroganovilaisen maalaussuunnan ylläpitäjinä 1700-luvun alusta alkaen olivat Vladimirin kuvernementissa Msteran, Palehin ja Holuin sekä Kurskin kuvernementin kylän Borisovkan ikonimaalarit.

Yhtyessämme tässä venäläisten tutkijain käsityksiin venäläisen ikonimaalauksen rappeutumisesta puhuessamme, on meidän muistettava, että otamme tässä kokonaan esteettisen ja taidehistoriallisen näkökannan. Vaikka ikonimaalareitten teknillinen täy-

sikelpoisuus säilyikin, kenties nousikin länsimaisten vaikutusten tunkeutuessa tämän neitseellisyyteen asti hengellisen taiteen alueelle, on puhtaasti uskonnollisestakin näkökulmasta ilmiötä tarkastettaessa valitettava sitä, että ortodoksisuudelle ominainen tradition vaaliminen ja siihen pitäytyminen niin opissa kuin kirkollisessa käytännössäkin ikonimaalauksen kohdalla katkeaa. Mikäli taas ikonista puhutaan vain uskonnollisena kulttiesineenä, niin, kuten jo olemme aikaisemmin todenneet, sen taiteellinen arvo on kokonaan toissijainen asia.

V.

Vanhan ikonimaalarin ihanne. N.s. »stoglav«-kokouksen merkitys. Andrei Rublev ja hänen Kolminaisuus-ikoninsa. Prokopiј Tshirin. Simon Ushakov. Valamolaiset ikonimaalarit. Itä-karjalainen ikonimaalaus. Aleksander Ivanov. Viktor Vasnetsov. Suomalaisia ikonimaalareita.

Kun ikonin tarkoitus on Jumalan kunnia ja ihmisen hengellinen rakennus, on luonnollista, että sen tekijän yksinkertainen nimi häviää tämän korkean tarkoituksiperän varjoon. Näin on varsinkin vanhan ikonin kohdalla. Kun maallistavat piirteet tunkeutuvat sen alueelle, alkavat ikonimaalaritkin inhimillistä persoonaansa tehostaen merkitä nimensä kättensä työhön.

Olemme panneet jo merkille, että ensimmäiset ikonimaalarit olivat munkkeja. Luostarien ajattomassa rauhassa nuo maailman kunniasta ja ihailusta kieltäytyneet taiteilijat ovat luoneet salaperäistä pyhyyttä ja ylimaallista valoa säteilevät työnsä. Tiedettiin heidän käsittäneen kutsumuksensa niin syvästi, että he Mooseksen, Jumalan miehen, profeetta Elian ja Johannes Kastajan jättämää esimerkkiä noudattaen valmistautuivat suuriin tehtäviin rukoillen ja

paastoten. Ja niinkuin Siinain kivitaulut olivat Jumalan sormen piirtämät, Elian esiintymisessä oli väkevä todistus Korkeimman elävästä läsnäolosta, joka oli puhunut hänelle tuulen hyminässä ja Johannes Kastajan saarnassa hänen kuuntelijansa tunsivat suuren yksinäisyyden lahjoittaman tulisen puhtauden, niin ikonimaalaritkin välittivät viestejä konkreettisen olotilamme yläpuolella olevasta olotilasta.

Venäläisen perimätiedon ensimmäiseksi venäläiseksi ikonimaalariksi mainitseman P. Alimpij'n nimi verhoutuu legendojen lempeään hämääseen. Mutta niin käy paljolta toistenkin maalareitten kohdalta.

Kun Iivana Julman aikana pidettiin Venäjän kirkkohistoriassa "stoglav" (= 100 päättä)-nimellä tunnettu kirkolliskokous, jonka työ tarkoittaa patriarkka Nikonin päätökseen saattamaa kirkollista reformia, ilmaistiin tämän kokouksen 41. ja 43. kanooneissa merkittävä ajatus ikonin syvimmän hengen oikeassa käsittämisessä, kun ikonimaalareille annetaan seurattaviksi esikuviksi Troitse-Sergievin luostarin munkin Andrei Rublevin sekä "muiden erittäin mainehikkaitten ikonimaalarien" (joilla tarkoitetaan Theofanes Kreikkalaista ja mestari Dionisij'ta sekä hänen poikiaan) mestariteokset.

Andrei Rublev on venäläisen ikonimaalauksen suuri klassillinen nero (kuollut vuoden 1430 vaiheilla). Hän kuului ensin Troitse-Sergievin lavran, myöhemmin Spaso-Andronievin luostarin veljestöön. Professori Pokrovski pitää Rublevia tyyllillisesti novgo-

rodilaisen ikonikoulun edustajana. Samalla hän huomauttaa, että otaksumalle, jonka mukaan Rublev, jouduttuaan Moskovassa työskentelemään kreikkalaisen Theofanes-mestarin kanssa, olisi saanut tämän kautta vaikutteita italialaisesta Sienan koulusta, ei voida antaa mitään merkitystä. Sillä Andrei Rublev on itse suuri, alkuvoimainen nero, jonka taide kasvaa kokonaan hänen persoonallisista luomislähteistään. Rublev työskenteli myös Danila Tshornijn kanssa maalatessaan freskoja Vladimirin Uspenskij'n kirkkoon. Hänen kuuluisin maalauksensa on P. Kolminaisuuden ikoni, joka nykyään on Moskovan historiallisessa museossa. Tämä syvästi salattu aihe on ikonissa esitetty, ikivanhan raamatuntulkinnan mukaan, kolmen enkelin vierailuna Aabrahamin luona Mamren tammistossa. Kun näkee jäljennöksen tästä taidehistorian epäilemättä kuuluisimmasta ikonista, aavistaa, mikä hämmästyttävän ylevä hengellistynyt kauneus siinä asuu. Ilmaisusta on riisuttu pois kaikki epäoleellinen, sommittelun varmuus on matemaattisuudessaan täydellinen, jalokiven hohtoinen värikauneus ja viivarytmin musikaalisuus ovat kuin viesti apostoli Johanneksen apokalyptisesta maailmasta. Tri Hintze sanoo, että Andrei Rublevissa yhtyvät toisalta Espanjan maalaustaiteen omalaatuisen, myöhään löydetyn neron El Grecon dramaattisuus ja Rublevin aikalaisen italialaisen Fra Angelicon hengen valloisa harmonisuus.

XVI ja XVII:n vuosisadan lukuisten ikonimesta-

rien joukossa on mainittavimpia Prokopij Tshirin, jonka taito tunnustettiin tsaarillisella palkinnolla. Pokrovski pitää Tshiriniä moskovalaisen ikonikoulun edustajana, Piotrovski katsoo hänen tyyllillisesti kuuluvan lähinnä Stroganov-kouluun.

Tsaari Aleksej Michailovitsin aikana syntyy n. s. tsaarillinen ikonikoulu, jonka arvokkaana tarkoitukseksi oli palauttaa alkuperäisiltä linjoiltaan harhautunut ikonitaide alkulähteilleen. Tällä linjalla esiintyy eräitä merkittäviä hienoja taiteilijapersoonallisuuksia, jotka kuitenkin jäävät yksityisiksi välähdyksiksi ilman merkittävämpää jatkuvaa perinnettä. Näiden joukossa on muita näkyvämpi Simon Ushakov, jota persoonallisuutena on verrattu alankomaalaisiin renesanssimestareihin; hän asetti päämääräkseen uuden luonteeltaan puhtaasti venäläisen ikonikoulun luomisen, joka olisi vapaa bysanttilais-venäläisestä sekoituksesta. Simon Ushakovin suuri ansio oli ennenkaikkea siinä, että hän taisteli rohkaesti ja avoimesti rutiinivastaan vaatien ikonimaalarilta syvällisyyttä ja antaumusta työssään. Pokrovski arvostaa korkealle Ushakovin ja hänen koulukuntansa merkityksen venäläisen ikonimaalauksen uudistusrityksenä.

Venäläisten luostarien tapaan myös Valamon luostarissa on ollut ikonimaalausateljee. Kun Valamossa harjoitettu ikonimaalaus ei millään tavalla poikkea myöhäisemmästä yleisvenäläisestä ikonimaalauksesta, on aiheetonta puhua erikoisesta "valamolaisesta

koulusta" tai -perinteestä tässä suhteessa. Puhtaasti ammattitaidollisesti Valamossa maalatut parhaat ikonit ovat hyvin korkealla tasolla. Merkittävin Valamon luostarin ikonimestareista on ollut Alipij ja myöhäisemmältä kaudelta Fotij, jonka työskentely näkökyvyn heikkenemisen vuoksi jäi lyhytaikaiseksi, sekä Dosifei, joka muutamia vuosia sitten tapahtuneeseen kuolemaansa asti uskollisesti kilvoitteli maalarin-kutsumuksessaan.

Itäkarjalaisella maaperällä on esiintynyt myös ikonimaalauksia, jonka tutkimiseen suomalaiselta taholta kiinnitettiin jonkin verran huomiota jatkosodan aikana. Jos Solovetsin luostarin ikonimaalauksen, jonka vanhimpana edustajana perimätieto pitää P. Sosiman oppilasta igumen Dosifeita ja tietää hänen maalanneen ensimmäisen Sosima- ja Savvatij-pyhittäjiä esittävän ikonin, emme katsoisikaan kuuluvan karjalaiseen kulttuuriin, niin karjalaisen hengenelämän kannalta on sen sijaan merkitystä vanhauskoisella Uikujoen luostarilla ja sen ikonimaalauksella. Tämän yli puolitoista vuosisataa vaikuttaneen luostarin ikonitaiteesta on maisteri Pettersson ONL:n julkaisussa "Pyhä Pääsiäinen" v. 1945 julkaissut esitellyn. Uikujoen ikonimestareista on mielenkiintoinen Ivan Averkijev erikoisesti sen vuoksi, että hän luostarin lakkauttamisen jälkeen 1855 jätti taitonsa perinnöksi karjalaiselle talonpojalle Mihei Abramoville, jolta taito siirtyi taas tämän pojalle Ivanille, luultavasti vieläkin elossa olevalle vanhukselle. Averkijev

itse osoittaa hyvää ammattitaitoa ja hänen töissään on huomattavissa eräitä ympäristöstä saatuja persoonallisia, suorastaan huvittavia ja perinteelliselle ikonimaalaukselle vieraita piirteitä. Käsité "itä-karjalainen ikonitaide" on toistaiseksi kirjoittamaton luku taidehistoriassa. "Karjalaisuudenkaan" varjolla tämän otsikon alle kuuluvaa sisältöä ei ole varmaankaan syytä liioitella.

Onko sitten ikonimaalaus antanut vaikutteita Venäjän maalaustaiteelle yleensä? Huomattavimmat uskonnollisia aiheita esittävät venäläiset taidemaalarit ovat Aleksander Ivanov (1806—1858) ja Viktor Vasnetsov (1848—1930). Ivanovin tunnetuin työ on suurikokoinen, Moskovassa näytteille asetettuna huomiota herättänyt maalaus "Kristus ilmestyy kansalle", jonka erästä yksityiskohtaa, Johannes Kastajan kuvaa, näkee meilläkin usein jäljennettävän painotuotteissa. Tämän taiteilijan ihanteena oli luoda Kristus-kuva, jossa venäläinen mystiikka, katolilaisuus ja protestantismi olisivat saaneet yhteensulautuneen harmonisen ilmaisunsa. Ikonitaiteen vaikutusta Ivanovilla ei ole huomattavissa. Sen sijaan Vasnetsovista voidaan sanoa, että hän on luonut huomattavimmat teoksensa vanhojen ikonien innoittamana. Vaikka Vasnetsov oli aikansa kuuluisimpia venäläisiä taidemaalareita, ei hän esimerkiksi meillä liene kovinkaan tunnettu samoista syistä, joista suuri yleisö ei vanhassa ikonissakaan kykene havaitsemaan taideteosta.

Viktor Vasnetsov herätti aluksi huomiota venäläisen kansanelämän ja muinaishistorian kuvaajana. Syvän uskonnollisen kasvatuksen saaneena hän tutustui perusteellisesti vanhaan kirkkotaiteeseen ja antautui kokonaan uskonnollisten aiheitten esittäjäksi. Hänen huomattavimmat työnsä ovat Kiovan P. Vladimirin katedraaliin maalatut freskot, joissa vanha venäläinen ikonitaide tavallaan kokee uudistuksen. Taiteilijan syvä, rehellinen pyrkimys saa kenties kauneimman ja täydellisimmän ilmaisunsa suuressa venäläisiä pyhimyksiä esittävässä seinämaalauksessa. Erikoisesti näitten kuuden pyhän hahmon joukossa äärimmäisenä vasemmalla oleva P. Antonij'n, Kiovan kuuluisan luolaluostarin perustajan, kuva on mieltäjärryttävä saarna ihmisestä, joka syvien kieltäymysten kautta on sydämessään löytänyt suuren myönteisyyden: Valtakunnan valon ja totuuden. Vasnetsovin taide puhuu katsojalle samaa kieltä kuin vanha ikoni ja rikastuttaa ihmistä samoilla himmenemättömillä arvoilla. Viktor Vasnetsovin taide olisi kenties sopivin seurattavaksi esikuvaksi meillä rakennettavia ortodoksisia kirkkoja kaunistettaessa.

Paikallaan on kenties mainita, että eräät ortodoksisen kirkkoon kuuluvat suomalaiset taidemaalarit ovat tunteneet syvää kiintymystä perinteelliseen ikonimaalaukseen. Hartaasti olisi toivottava, että he, yrittäessään töillään elvyttää rakkauttamme vanhaa ikonia kohtaan, saisivat tukea puoleltamme. Näistä

taiteilijoista mainitatkoon Ina Behrsen-Colliander, Martha Neiglick-Platanoff sekä Tito Colliander. Kaikki he asettivat muutamia ikonitöitään näytteille v. 1949 Ortodoksisten Nuorten Liiton vuosijuhlan yhteydessä Haminassa.

VI.

Ikonin karjalaisen kodin kulttiesineenä. Siinain laki ja kristillinen ikoni. Pyhä Johannes Damaskolainen ikonin puolustajana. Ikonin merkitys ortodoksisen kristityn uskonelämässä.

"Sinun puhtaalle kovallesi me kumarramme, oi Hyvä, ja rukoilemme syntejämme anteeksi, oi Kristus Jumala!"

Näinä sodan jälkeisinä vuosina vieraillessani karjalaiskodeissa olen pannut merkille, että niiden suuressa "tsupussa", pyhässä nurkassa oleva ikoni iälään ja laadullaan usein kertoo siitä, että se on omistajiensa mukana kulkenut unohtumattomilta kotiseuduilta näihin uusiin oloihin. Keskustelussa tämä onkin sitten tullut todetuksi. Ei ole ollut ollenkaan vaikea huomata, että nimenomaan tällainen ikoni on omistajilleen sanomattoman rakas. Siinä ikäänkuin personoituu paljon siitä, mikä ajallisen epävarmuuden keskellä vaeltavalle on usein rakkainta ja arvokkainta: ihmisen ensimmäiset, kaikessa alkeellisuudessaan usein hyvin välittömät uskonnolliset elämykset, jotka ovat täynnä suuren, vanhurskaan Jumalan isällistä ja rakastavaa läheisyyttä;

syntymäseudun omalaatuinen armaus; temppelin kellojen hartauteen hiljentäneen kumahtelun jälkiväreily; siunattu maa, jossa vaelluksensa päättäneet ovat saaneet leposijan. Lyhyesti sanoen: tuollaisessa rakkaassa esineessä tuntuu olevan keskittyneenä suuri osa ihmiselämän siitä siunauksesta, joka kasvaa katoavaisuuden rajojen yläpuolelle. Tämän on tuntenut hyvin moni karjalainen ortodoksinen kristitty, vaikka sisäinen tuntemus ei aina saakaan sanallista ja samankaltaista tulkintaansa.

Yllä esiintyvät sanat: "Sinun puhtaalle kuvallesi me kumarramme, oi Hyvä ja rukoilemme syntejämme anteeksi", alkusäkeet tunnetusta tropaarista, joka lauletaan m. m. pyhien kuvien siunaamisessa ja jonka liturgiapalvelusta toimittamaan valmistautuva pappi aina lukee kuninkaanoven oikealla puolella olevan Vapahtajan kuvan edessä, viittaavat siihen, että pyhästä ikonista säteilevä siunaus on sen rukouksen maailman synnyttämä, joka on rakentunut sen vaiheille. Keski-ikäiselle ja sitä vanhemmalle ortodoksille ikoni on oleellinen osa hänen uskonnollista elämänsä; jotakin sellaista, jolla on välttämätön oikeutus olemassaoloonsa ilman mitään selityksiä. Ilman pyhää ikonia rukouselämän harjoittaminen tuntuu puutteelliselta. Mutta tuskin on liian pessimististä otaksua, että nuori polvi uusien olosuhteitten vaikutuksille äärettömän alttiina on vaarassa menettää tämän tuntemuksen ja liukua tätäkin tietä huomaamatta ja näennäisyydessään vaarattomasti orto-

doksisuudelle vieraaseen rukouselämän käsittämiseen.

Ne, jotka eivät pyhiä ikoneja käytä ja hyväksy, ovat vedonneet alusta alkaen tuohon tässä suhteessa klassilliseksi tulleeeseen 2 Mooseksen kirjan 20 luvun 4. ja 5:nteen jakeeseen, jossa Jumala kieltää ankarasti kuvaamasta näkymätöntä jumaluutta näkyvissä minkäänlaisissa muodoissa. Ensiksikin on muistettava, että laki annettiin Israelille, joka henkisesti ja hengellisesti tasoltaan oli silloin vielä aivan kehitymätön ja alinomaan epäjumalanpalvelukseen viekoittelevien esimerkkien ympäröimä ollessaan naapurina kansoille, jotka olivat kadottaneet ihmiskunnan alkuperäisen monoteistisen uskonnon. Vanhan Testamentin kirjoista näemme, että alhainen idolatria, epäjumalanpalvelus, ilmenee lievempänä tai voimakkaampana läpi koko Israelin historian Siinain lain ankarasta kiellosta huolimatta. Näinollen voimme päätellä, että Siinain laki oli suunnattu pakanoille ominaista kuvainpalvontaa vastaan, jossa Jumala ja hänen kuvansa alhaisella, karkealla tavalla samais-tettiin. Vanhan liiton liturginen historia puhuu ainoastaan niistä kerubien kuvista, jotka kullatusta puusta veistettyinä peittivät liitonarkin kantta ja joita oli myös taidokkaasti kudottu ilmestysmajan telttakankaisiin. Salomon loistavassa temppelissä oli myös kaksi jättiläiskokoista kerubin kuvaa, jotka olivat kullattua puuta ja pyhäkön seiiniin oli leikattu palmu- ja kukka-aiheitten keskelle myös kerubien

kuvia. Samalla tavalla kuin vanhan liiton seurakunnassa uhripalvelus oli keskitetty ilmestysmajaan ja myöhemmin Jerusalemin temppeliin, ettei se muualla harjoitettuna olisi saanut epähurskaita muotoja, niin myös vanhan liiton seurakunnan pyhät kuvat esiintyivät vain Israelin näkymättömän Jumalan temppelissä samasta syystä. Raamatun omasta sanasta näemme, että liiton arkin kerubit olivat israelilaiselle näkymättömän Jumalan todellisen läsnäolon tunnusmerkkinä (kts. esim. 2 Moos. 25: 22). Pyhäkön seinissä olevat enkelien kuvat muistuttivat korkeimmista luoduista olennoista, jotka, vaikka ovatkin ihmisen yläpuolella, määrätynlaisissa asennoissa esitettyinä, niinkuin kuuluisa suomalainen arkeologi (prof. Aapeli Saarisalo) sanoo, muistuttivat ihmiselle, "että nekin kelpaavat vain nöyrinä Jumalaa lähestymään vain häntä palvoakseen ja palvellakseen häntä kannattamalla hänen istuintansa". Muistuttamalla näkymättömän Jumalan elävästä, todellisesta läsnäolosta ihmisen elämässä vanhan liiton seurakunnan lukumäärältään ja aiheiltaan rajoitetuilla pyhillä kuvilla oli kuitenkin sama tarkoitus kuin uuden liiton seurakunnankin pyhillä kuvilla ja ne ovat meidän ikoniemme edeltäjiä. Sen vuoksi kirkko rukouleekin siunatessaan pyhään käyttöön Kristuksen kuvan: ilmestysmajassa ja Jerusalemin temppelissä olevat kerubien kuvat, liitonarkki, laintaulut, kultainen manna-astia ja Aaronin viheriöivä sauva "siellä olevien ihmisten kanssa kuvasivat Sinun kunniasi

suuruutta ja muistuttivat Sinun kunnioitettavista ihmistöistäsi ja hyvistä teoistasi, ja vaikka ne olivat ihmiskätten töitä, niin Sinä käskit pelvossa ja väkiväkityksessä, juhlallisin palvelusmenoin, suitsuttaen ja rukoillen niiden edessä, kunnioittaa niitä, ja Sinä otit armollisesti sen vastaan Sinulle itsellesi osoitetuna kunnioituksena."

Pyhä Johannes Damaskolainen (k. 749), n. s. patristisen kauden viimeinen suuri kirkkoisä ja itämaisen kirkon huomattavin hengellinen runoilija, joka suoritti kuolemattoman työn kokoamalla yhtenäiseksi systemaattiseksi esitykseksi kirkkoisien teoksissa ja yleisten kirkolliskokousten päätöksissä hajallaan olevan kirkon dogmaattisen jumaluusopin, on aina mainittava puolustettaessa pyhien kuvien kunnioittamista. VIII vuosisadan alussa esiintyi kirkon itäisellä alueella harhaoppi, joka tunnetaan ikonoklasmin eli ikonien raaston nimellä. Tämän liikkeen alku liittyy keisari Leo III Isaurilaisen nimeen ja ensin sillä näyttää olleen enemmänkin poliittinen luonne: Bysantin keisari toivoi vastustamalla julkisesti pyhien kuvien uskonnollista käyttöä voivansa liittää valtakunnan alamaisuteen muhamettilaiset ja juutalaiset, jotka eivät uskonnollisissa menoissaan minkäänlaisia pyhiä kuvia hyväksyneet. Kirkon äsettuessa jyrkästi tällaisia pyrkimyksiä vastaan kehittyi liikkeestä etenkin kirkon itäiseen osaan paljon levottomuutta aikaansaanut harhaoppi, joka oli elinvoimainen kauas IX vuosisadalla asti. Kun keisariallinen mahti antoi kan-

natuksensa harhaoppisille, muodostui ortodoksien puolustus hyvin vaikeaksi ja kärsimyksistä niin rikkaaksi, että tämä aikajakso tuo siinä suhteessa mieleen marttyyrikirkon vuosisadat. Pyhien kuvien kunnioituksen puolustajista ovat huomattavimmat P. Johannes Damaskolaisen ohella P. Germanos, Konstantinopolin patriarkka sekä pyhittäjä Theodoros, Studionin luostarin esimies.

P. Johannes Damaskon kalifin virkamiehenä oli Bysantin keisarin välittömän määräysvallan ulkopuolella. Tämä asema teki mahdolliseksi hänen rohkean esiintymisensä ikonien kunnioituksen puolustajana ja selittäjänä. Omalaatuiselle nöyryydelleen uskollisena — Johanneksen sanotaan kerskanneen sillä, ettei hän kirjoita mitään omien ajatustensa mukaista — hän nojautuu mielipiteisiin, joita pyhien kuvien kunnioittamisesta olivat esittäneet esim. Gregorius Suuri ja P. Germanos, mutta tutkimus on sitä mieltä, että pyhistä kuvista kirjoittaessaan Johannes on antanut teologisena kirjailijana omaperäisintään. P. Johanneksen nerokkaat ajatukset pyhien kuvien puolustukseksi tunnetaan nimellä "Kolme apologiaa l. puolustusta pyhien ikonien panettelijoita vastaan".

Johannes Damaskolaisen selitys huipistuu ajatukseen, että vanhatestamentillinen kuvakielto tarkoittaa ainoastaan näkymättömän Jumalan kuvaamista näkyväisessä muodossa ja huomauttaa, että kirkollinen kuvaamataidekin esittää tässä suhteessa vain symbolikuvia. Mutta kun Jumalan Poika on ilmes-

tynyt ihmisenä, ei hänen esittämisensä pyhissä kuvissa voi olla Vanhan Testamentin lain kuvakiellon alainen. Edelleen Johannes todistaa pyhien ikonien suoranaisten hyödyllisyyden sillä, että ne ovat sanaton saarna ihmisen pelastuksesta ja todistus kilvoittelusta sekä kehoitus siihen esittäessään ihmisille pyhien ihmisten elämää. Pyhien ikonien kieltä voivat lukea kaikki, nekin, jotka eivät kykene kirjoja lukemaan. Kun ikonien vastustajat vetosivat siihen, ettei Raamatussa anneta suoraa kehoitusta niiden kunnioittamiseen, selitti Johannes, ettei Raamatussa anneta selvää esitystä monesta muustakaan uskonopillisesta kysymyksestä, jotka kirkko on selittänyt ja hyväksynyt. Väitteeseen, että pyhät kuvat aineellisinä esineinä eivät ole kunnioitukseen ansiolliset, Johannes vastasi, että evankeliumikirjan pergamentti on ainetta, ehtoollisalttari on ainetta, Kristuksen ruumis ja verikin on ainetta, mutta ne ansaitsevat uskovan kunnioituksen, koska sen kohteena ei ole aine, vaan aineen Luoja, joka meidän tähtemme tuli aineelliseksi toimittaakseen aineen avulla meidän pelastuksemme. Tämä pätee myös pyhien ikonienkin kunnioittamiseen nähden.

Nämä P. Johannes Damaskolaisen ajatukset seitsemäs yleinen kirkolliskokous v. 787 hyväksyi kaikkia kristittyjä velvoittavaksi dogmaattiseksi opiksi pyhien ikonien kunnioittamisessa. Huomaamme jo tästä lyhyestä esityksestä, että kirkon oppiin sisältyy ajatus siitä, miten pyhä ikoni ihmiselle, joka on ruu-

miillis-sielullinen olento ja jota apostoli Paavali kehoittaa sen vuoksi toimittamaan sekä sielullaan että ruumiillaan palvelusta Jumalalle, joka on molempien luoja, on välttämätön todella rikkaan uskonnollisen elämän harjoittamisessa. Kunnioittaessamme sitä ei siinä tapahdu sen oudompaa ilmiötä kuin tuntiessamme rakkautta ja kunnioitusta meille rakkaitten lähimmäistemme kuvia kohtaan tai osoittaessamme julkista huomiota ja arvionantoa tieteen, taiteen ja valtiohistorian suurmiesten kuville heidän muistonsa kunnioittamiseksi. Samoin kuin tässä tapahtuu mielemme ja tunteemme kohoaminen alkukuvan luo, hänen elämäänsä tai asemaansa persoonallisena osana omaa elämäämme, samoin pyhä ikonikin kohottaa sydämemme alkukuvan luo meitä sisäisesti siunaten ja rakentaen. Tämän vuoksi onkin tapana sanoa ikonista, että se on uskovalle ihmiselle ikkuna Jumalan maailmaan. Jumalan armo, joka ilmaisee uskovalle ihmiselle itsensä sellaisissakin muodoissa, joissa, niin kuin tunnettu stikiiralaulu sanoo, ”muutetaan luonnon järjestys”, on kautta aikakausien vaikuttanut hämmästyttäviä tapahtumia ja ihmeitä pyhien ikonien samoin kuin pyhän jäännöstenkin kautta. Tämän muistaen ymmärrämme, miten oikeutetusti professori Sergei Bulgagov selittää, että pyhitetyssä ikonissa sen aihe, Vapahtaja, Herran Äiti tai pyhät ihmiset, jatkavat elämäänsä maan päällä ihmisten keskellä.

VII.

Pyhä Arsenij ja hänen perustamansa Konevitsan luostari. Athokselaisen Jumalan Äidin kuvan merkitys luostarille. »Konevitsalainen Jumalan Äiti»-ikoni nykyisessä asussaan ja sen uskonnollinen merkitys. Loppusanat konevitsalaisen ihme-kuvan läheisyydessä.

Kun pyhittäjä Arsenij tuli XIV vs:n lopulla Valamon saarella olevaan luostariin, oli hänellä jo huomattava kilvoittelutaival takanaan. Se Herran sana, joka täydellisyyttä etsivälle rikkaalle nuorukaiselle lausuttuna kehoitti tätä jättämään kaiken ja seuraamaan kehoituksen antajaa elämän tiellä, oli herättänyt Arsenij'nkin jo nuorukaisena. Kilvoiteltuaan aluksi kotipaikkakuntansa Novgorodin läheisyydessä sijainneessa luostarissa hän siirtyi etelässä Athoksen vuorisella niemimaalla olevaan luostariyhdyskuntaan. Sisäinen vakaumus kutsumuksesta, joka ei täälläkään tuntunut löytävän ilmaisuaan, saattoi hänet jälleen matkaan, nyt takaisin pohjoista kohti. Siunatessaan matkalle oppilaansa igumen Johannes antoi hänelle Herran Äidin pyhän ikonin ja ennusti, että Jumala Arsenij'n kautta on kaukana pohjolassa

antava evankeliumin valon loistaa ihmissielujen pimeyteen. Arsenij'n tie kulki ohi Novgorodin ja hän kuului jonkin aikaa Valamon silloin jo huomattavan luostarin veljestöön. Mutta ei Valamon saarikaan ollut kilvoittelijalle kyllin yksinäinen ja niin hän sai luvan lähteä kaipaamaansa hiljaisuutta hakemaan. Vanha kertomus tietää, että Laatokan myrskyssä Arsenij'n pienoinen alus joutui tuulen armoille, joka kuljetti sen järven luoteisosassa sijaitsevalle Konevitsan saarelle. Kahteen eri kertaan kilvoittelija työnsi venheensä jälleen ulapalle tuon korkean humisevan männikön peittämän saaren hiekkaiselta rannalta, mutta kun venhe kolmannen kerran tuulen kuljetamana ajautui samaan paikkaan, ymmärsi Arsenij, että tuuli oli Jumalan tuuli, eikä enää vastustellut. Athosvuorelainen Herran Äidin ikoni suojanaan ja tukenaan Arsenij aloitti tuolla saarella kilvoittelunsa, ja niin sai alkunsa Konevitsan luostari. Tämä tapahtui v. 1392. Monta kertaa luostarin veljestö on saanut lähteä pakolaisen polulle rakkaasta kotisaa-restaan, kerran jopa yli sadan vuoden pituiseksi jaksoksi. Mutta missä Herran Äidin ikoni on löytänyt itselleen kodin, siellä on ollut myös luostari. Ja niin on tänäkin päivänä. Meidän on myönnettävä, että P. Arsenij'n koruttomassa hengellisessä testamentissaan, josta pyhittäjän akatiston 10. iikossi mainitsee, lausuma profetia: "Jos pysytte Herran laissa, ei tämä luostari ole kärsivä puutetta ja Jumalan Äiti on ole-

va sen suojelija", on läpi vuosisatojen pitänyt paikkansa.

Vaikka P. Arsenij'n luostarilla on jälleen pienet ulkoiset puitteet, tässä suhteessa vain 1600-luvun surullinen luku ortodoksisen Karjalan historiassa luultavasti ylittää olevat olot, vaikka epäilijöillä on aina omat peloittavat aavistelunsa, on niiden, joilla usko on, muistettava, että vanhurskaan Jumalan suuri, suojeleva ajatus on luostarikilvoituksen takana. Iki-vanhan perimätiedon mukaan Jumalan Äiti, joka kävi Athos-vuorilla, teki tuon luostarikilvoittelulle kokonaan pyhitetyn seudun hengelliseksi perintömaakseen. Tämä hänen siunauksensa ja suojeluksensa kulki yli puolituhatta vuotta sitten tänne kauaksi pohjoiseen aivan konkreettisessa muodossa siinä Herran Äidin pyhässä ikonissa, jonka Arsenij toi mukanaan.

Tämä kuutisensataa vuotta vanha tyypillisesti bysanttilainen Neitsyt Marian kuva on ulkonaisissa puitteissaan muuttunut sitten P. Arsenij'n päivien. Kullatussa hopeavaipassaan, johonka helmistä ja ja-lokivistä on sommiteltu ikonissa esiintyvän äiti ja lapsi-aiheen hahmoitus, se ensi vaikutelmaltaan tuntuu jäykän juhlalliselta ja etäiseltä. Tämä n. s. metallinen riiša on noin sadan vuoden takainen ja ikoni sai sen igumen Israelin toimenpiteestä pääasiassa rikkaassa Pietarissa suoritetun keräyksen tuloksena. Sen tarkoituksena on ilmeisesti ollut toisaalta juhlallistaa tuota suureen maineeseen kohon-

nutta, mutta yksinkertaisen uskovaisen silmissä varmaankin verrattain vaatimattomalta näyttävää ihme-kuvaa, toisaalta suojella alkukuvaa ulkoisilta vahingoilta, m.m. kulumiselta, jolle tällaiset aina esilläolevat uskonnolliset kulttiesineet ovat alttiina. Vaikka taidehistoriallinen ja esteettinen arviointi ankarasti hylkääkin tällaiset metallivaipat vanhan ikonin alkuperäisen kauneuden himmentäjinä, jotka ovat kokonaan ulkoapäin tullutta epäaitoa vaikutusta, on kuitenkin myönnettävä, että ne ovat useassa tapauksessa suojelleet monta verratonta taideteosta ajan kuluttavalta hampaalta. Myöskään ei voida kokonaan kieltää näiltä metallitaoksilta taideteollisen työn arvoa. Sitäpaitsi tällaisten huomattavien kulttiesineitten yhteydessä niillä on eetillinen oikeutus olemassaolonsa, koska ne ovat silloin kiitollisten uskovaisten uhrilahja ikonin jumalalliselle alkukuvalle. Näin on myös konevitsalaisen Herran Äidin ikonin kohdalla. Salaperäisessä himmeydessään hohtavan, helmistä sommitellun pyhän äidin päätä kiertää kuuden pikku kerubin rajoittama, timanttikoristeisella kruunulla varustettu nimbus. Itse kaiverretulla lehti-ornamentilla koristettua metallivaippaa kiertävään uraan on kiinnitetty seitsemän medaljonkikuvaa, kulmiin neljä evankelistaa, sivuille vasemmalle P. Nikolaos ja oikealle P. Arsenij ja alas leveähkö medaljonki, joka esittää kolmea suurta kirkkoisää, Basileios Kesarealaista, Johannes Krysosthomoa ja Gregorios Nasiansilaista, joille ikivanhoista ajoista alkaen on

omistettu epiteetti "suuret koko maailman opettajat". Tavanmukaisesti metallivaippaan leikatuista aukoista näkyvät alkuikonin kasvo- ja käsiosat.

Kun saranoillaan kääntyvä metallikansi avataan, tuntuu, ikäänkuin erottava välimatka katsojan ja tarkastelun esineen välillä katoaisi. Edessämme on n. 40×50 cm. laajuiselle neutraalille kultapohjalle, tyyppillisin bysanttisin ikonivärein, ruskealla, punaruskealla, vihreällä ja kullalla maalattu herkkä ja hienostunut taideteos: aivan vähän vasemmalle kallistunut yksinkertaiseen liinaan verhoutunut äiti kannattaa käsivarrellaan lasta, joka ikäänkuin huolettomuudessaan pois päin kääntyneenä näyttää leikkivän kahdella valkealla pikku kyyhkysellä, jotka ovat hänen köyhän äitinsä uhrilahja rikkaan Jerusalemin suurelle temppelille. Esityksessä vanhaa bysanttilaista perinnettä seuraava luonnonmukaisuutta välttävä ilmaisu kohottaa katsojan vastustamattomasti konkreettisen olotilan yläpuolelle. Sillä nuo kasvot, jotka ovat edessämme, ylihienostuneessa askeettisuudessaan ovat viesti maailmasta, jossa Jumalan tahto täydellisyydessään toteutuu. Samantapainen määrittelemätön surumielisyys, joka on tunnettu taideteoksena maailmankuulussa Vladimirilaisessa Jumalan Äidin kuvassa, on tässäkin läsnä: aivan kuin kaikki se outo ja ihmeellinen salaisuus, joka liittyi enkeli Gabrielin ilmoitukseen ja Beetlehemien ketojen lammaspaimenten hämmästylyyn, olisi juuri tässä saanut uuden, vielä avautumattoman lisän: vanhurskaan Simeon-van-

huksen profetian "miekasta, joka oli käyvä sydämen läpi". Mutta tämä surun verho, inhimillistä olotilaamme alati varjostava kehä, tekee Jeesuksen äidin kaikkien äitien äidiksi ja Jumalan Äidistä tulee jokaisen ihmisen äiti. Herran Äidin akatistos-hymnin, akatistoista vanhimman ja hengellisistä runoelmista ihanimman, viimeisen kontakin ymmärtää syntyneen tällaisen tunnelman innoittamana:

"Oi, suuresti ylistetty Äiti, kaikkia pyhiä pyhimmän Sanan synnyttäjä! Ota vastaan nyt kantamamme ylistys ja päästä kaikesta hädästä ja tulevista vaaroista meidät, jotka Sinun tähtesi veisaamme: Halleluja!"

Onko konevitsalainen ihmekuva nykyään alkupe-
räisissä väreissään, on vaikea sanoa. Vuosisatojen kuluessa sitä on korjattu ja kerrotaan, että viimeisen korjauksen ovat suorittaneet parhaat pietarilaiset ammattikonservaattorit. Kuitenkin jotkut asiantuntijat ovat lausuneet otaksumanaan, että omavaltaista päälle maalausta olisi tapahtunut. Sädekehässä esiintyvä punainen koristelu tuntuu myöhemmältä lisäykseltä, ainakin se on hyvin harvinaislaatuinen. Eräänä harvoin tavattavana poikkeuksena on vielä mainittava, että ikonin takapinnalla on n. s. Herran käsintekemätön kuva, jumalallisten kasvojen piirteitä säilyttävä liina, jonka Herra vanhan kertomuksen mukaan lähetti mesopotamialaiselle ruhtinaalle. Tämä maalaus, joka kellanruskeissa värisävyissään on harvinaisen kaunis ja työnä korkeata luokkaa, on

myöhempi lisä ikoniin. Ilmeisesti sen on ajateltu omalta osaltaan juhlallistavan tunnelmaa pyhää kuvaa saatoissa kannettaessa. Maalauksessa ruskeasävyiset kasvot esiintyvät kellervällä liinalla, jota ylienkeli Gabriel ja Mikael kannattavat. Tämä ikonin sivu on peitetty vaatimattomammin koristetulla metallivaipalla.

Kirkko on ikimuistoisista ajoista tuntenut syvää hengellisen kiitoksen ja ylistyksen aihetta niistä pyhistä ikoneista, joiden välityksellä Jumalan armo on erikoisesti ilmaissut itsensä ihmisille. Oma syvä merkityksensä, tuskin kylläkään tässä mielessä, on jo katakombikauden kristitylle ollut sillä kohotetuin käsin rukoilevaa naista esittävällä kuvalla, jota pidetään kenties vanhimpana Herran Äidin kuvana. Tämä kuva on tullut kaavakuvaksi sille kuuluisalle ikonille, joka P. Blahernan kirkkoon sijoitettuna on läpi aikakausien ollut lohdutuksen lähteenä Konstantinopolin kristityille. Kirkkohistorian kuuluisia ihmekuvia ovat esimerkiksi Vladimirilainen, Kasanilainen, Smolenskilainen ja Potschaevilainen Herran Äidin ikoni ortodoksisilla sekä Lourdesilainen ja Czentohovilainen kuva katolisilla jne.

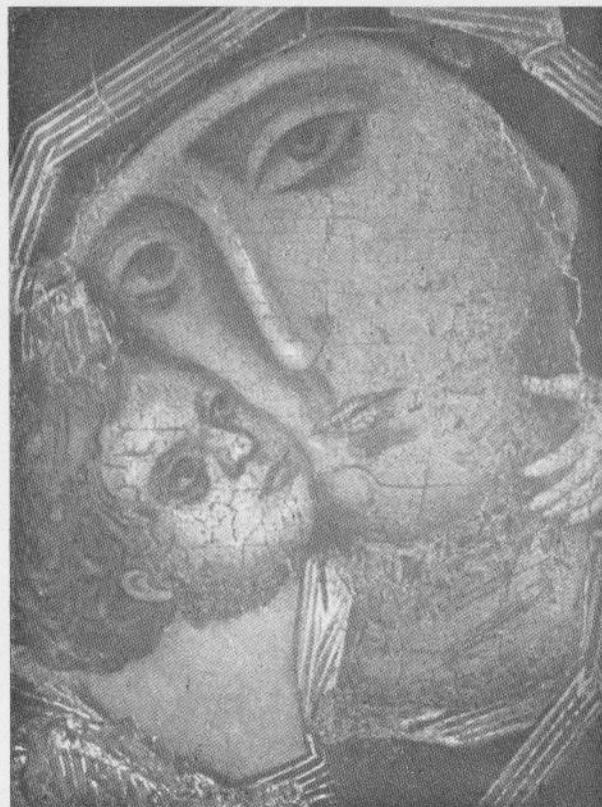
Näihin liittyy konevitsalainen Herran Äidin ikoni, joka Jumalan armosta on meidän hallussamme. Lukemattomat nimeltä tuntemattomat rukoilijat ovat kokeneet sen siunauksen elämässään. Sen läheisyydessä ollessaan uskovaiset ovat uudelleen ja uudelleen tunteneet seisovansa "Herran Äidin perin-

tömaalla". Viime vuosien koettelemuksista raskaana ja levottomuuden kyllästäminä aikoina on Konevitsan Bogoroditsha koonnut uudelleen ja uudelleen välittömään läheisyyteensä ja siunauksensa jumalalliseen vaikutuspiiriin arkkipiispakuntamme nuorison. Tämän kasvavan nuorisojoukon nähdessämme olemme kaikesta huolimatta rohjenneet uskoa tulevaisuuteen, jota kohti nuoret kulkevat Herran Äidin armollisessa suojeluksessa.

KUVAT



1. Bysanttilainen mosaiikki (Hosios Lukas) XI v.s.:
Enkelit Kristuksen kasteessa.



2. Bysanttilainen ikoni XI v.s.:
Vladimirilainen Jumalan Äiti.



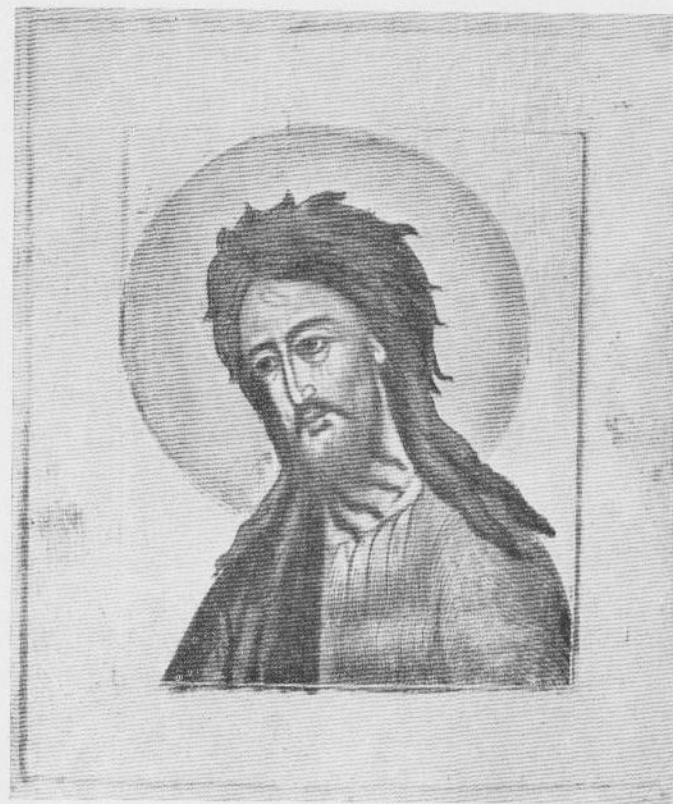
3. Venäläinen ikoni XII v.s.:
N.s. „Kultahiuksinen enkeli”.



4. Andrei Rublev XV v.s.:
Vanhan Testamentin Pyhä Kolminaisuus.



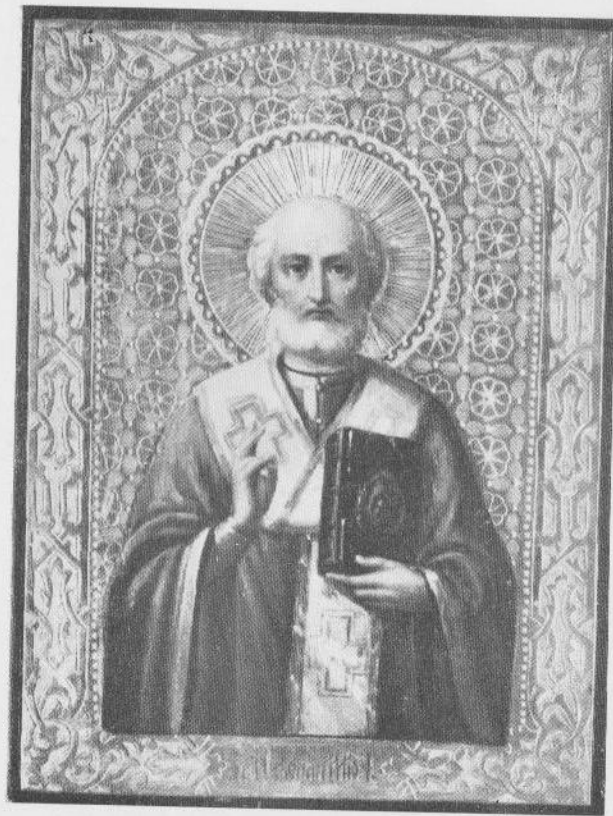
5. Mestari Dionisiijn koulukunta XV tai XVI v.s.:
Ruumiittomat voimat.



6. *Prokopij Tshirin XVII v.s.:*
Johannes Kastaja.



7. Simon Ushakov XVII v.s.:
Pyhä Stejanos, ensimmäinen marttyyri.



8. Pappismunkki Foli, Valamo:
Pyhä Nikolaos, Lyykian Myrran ylipiispa.

HAKEMISTO.

Aabraham, patriarkka 57
 Aaron 66
 Abgar 14, 32
 Abramov, Ivan 59
 Aleksandrian koulu 21
 Aleksej Michailovits 58
 Alimpij, pyhä 49, 50, 56
 Alipij 59
 Andreas Kreettalainen 11
 Antonij, pyhä 49, 50, 51
 apokryfa 14
 Apostolien Teot 13
 Arsenij, Konevitsan luostarin perustaja 71 ss.
 Athos-vuori 71
 Averkijev, Ivan 59
 Aurelius Prudentius 19

Basileios Suuri (Kesarealainen) 8, 74
 Behrsen-Colliander, Ina 62
 Betesdan lammikko 28
 Blahernelainen Herran Äidin ikoni 18, 77
 Bogoroditsha (Jumalansyntytäjä) 78
 Borisovka 53
 Bosio, Antonio 5, 19, 20
 Bulgagov, Sergei 70
 Bulgaria 34, 46
 Bysantti 18, 42 ss.

Callistus, Rooman seurakunnan diakoni 17
 Cimabue, italialainen taidemaalari (k. 1302:n jälk.) 37
 "coemeterium ad catacumbas" 17
 coemeterium maius 18, 30
 Colliander, Tito 62
 Czentohovilainen Herran Äidin ikoni 77

Daniel, profeetta 27
 Danila Tshornij 36, 57
 Demetrioksen kirkko 48
 Diehl, Charles 45, 46, 48
 Diocletianuksen vaino 17
 Dionisij, metropoliitta 20
 Dionisij, mestari 56
 Domitillan katakombi 25
 Dosifei, igumen 59
 Dosifei, munkkidiakoni 59

"eikoon" (kreikk.) 31
 El Greco, kreikkalaissyntynen Epanjassa esiintynyt taidemaalari (k. 1614) 57
 Elia, profeetta 55, 56
 Elviiran kokous 9
 Epifanios, Kypron piispa 9
 Eusebios, Kesarean piispa 8

Feodosij, pyhä 49, 50
 fossori 20, 21
 Fotij, pappismunkki 59
 Fra Angelico, italialainen
 taidemaalari (k. 1455) 57
 Frans I, Ranskan keisari 36
 Gabriel, enkeli 75, 77
 Germanos, Konstantinopoli-
 lin patriarkka 68
 Giotto, ital. taidemaalari ja
 kuvanveistäjä (k. 1337) 37
 glagolitsa-kirjaimisto 47
 gnostilaiset 10
 Gogh, Vincent van, alanko-
 maal. taidemaalari (k.
 1890) 49
 Gregorios Nasiansilainen
 (Teologi) 74
 Gregorius II 11
 Gregorius III 11
 Gregorius Suuri 11, 12, 68
 hautakirjoitus 19, 26
 Herran Ehtoollinen 28
 Hintze 42, 50, 52, 57
 Holui 53
 Hosius, Cordovan piispa 9
 Hyvä Paimen 24, 25
 ihtys (kala) 24
 Iivana Julma 48, 56
 "ikóna" (ven.) 31
 ikonoklasmi 10, 67
 Ilmestyskirja 29, 27
 Ireneos, Lyonin piispa 7
 Israel, igumen 71
 Ivanov, Aleksander 60
 Jaroslav Viisas 48
 Jerusalemin temppeli 66
 Johannes Damaskolainen 11,
 12, 33, 67, 68, 69
 Johannes, igumen 71

Johannes, Jerusalemin
 piispa 9
 Johannes Kastaja 41, 55, 56,
 60
 Johannes Krysostomos 74
 Joona, profeetta 27
 "jumalankuva" 31
 Justinianus, Bysantin keisa-
 ri 8
 Justinus, filosofi ja mart-
 tyri 7, 8

Kaanan häät 28
 Kaarle Suuri 48
 katakombi 14
 katakombikuva 15 ss.
 kerubi 65, 74
 kiliasmi 7
 Kiova 47 ss.
 Kievo-Petsherskin luostari
 49, 61
 Klemens Aleksandrialainen
 21
 Konevitsa 72
 Konevitsalainen Herran Ai-
 din ikoni 71 ss.
 Konstantinos Suuri 5, 45
 Konstantinos V Koprony-
 mos 10
 Konstantinopoli 45, 47, 49
 Kreikka 34
 Kreml 52
 Kristus-monogrammi 22
 Kroatia 46
 Kurskin kuvern. 53
 Kyrillos, slaavilaisten apos-
 toli 46
 "käsitekemätön kuva" 14,
 32, 76

Leo V Armenialainen 10
 Leo III Isaurilainen 10, 67

Leonardo da Vinci 34, 36,
 37, 38
 Logos 8
 Lourdesilainen Herran Ai-
 din kuva 77
 Lucinan hautaholvi 23
 Luukas, evankelista 13, 14,
 30, 33

madonnankuva 30
 Maksimos Homologetos
 (Tunnustaja) 11
 Marucchi, Orazio 20
 Matteus, evankelista 13
 Merezhkovski, Dimitri 34,
 36, 38
 Metodios, slaavilaisten apos-
 toli 46
 Mikael, enkeli 77
 Mikael III, Bysantin keisari
 46
 Moskova 52
 Mooses, profeetta 28, 55, 56
 Mooseksen kirjat 8, 65, 66
 mosaiikkikuva 49
 Mstera 53
 Muratov, P. P. 51

Neiglick-Platonoff, Martha
 62
 Nikean kokous (787) 10, 12,
 69
 Nikolaos, pyhä 74
 Nikolski, V. 43
 Nikon, patriarkka 53, 56
 nimbus 29, 74
 Noa 23, 27
 Noan arkki 28
 Novgorod 50, 51, 71

"obraš" (ven.) 31
 obrasa 31
 Olga, pyhä 47

ONL (Ortodoksisten Nuor-
 ten Liitto) 59

Paavali, apostoli 13, 29, 33,
 41, 70
 Paavien krypta 17
 Paidagogos 21
 Paleh 53
 Peristefanon 19
 Pettersson, Lars 37, 59
 Pietari, apostoli 13, 18, 29,
 33, 41
 Pietarin ja Marcellinuksen
 alue 29
 Pietari Suuri 48
 Pihkova 52
 Piotrovski, N. G. 39, 43, 51,
 58
 Pokrovski, N. V. 56, 58
 Potschaevilainen Herran Ai-
 din ikoni 77
 Potschaevin laura-luostari
 40
 Priscilla, roomal. kristitty
 18
 "Pyhä Pääsiäinen" 59

Ravenna 48
 rigorismi 7
 Rilan luostari 40
 ristikuvio, kreikkalainen, la-
 tinalainen, Konstantinuk-
 sen, Antonioksen, Andre-
 aksen, venäläinen 23
 Romania 34
 Rooma 16 ss.
 Roma sotterranea 5, 16
 Romdahl, Axel E. 45, 49
 Rossi, Giovanni Battista de
 20
 Rublev, Andrei 56, 57
 Saarisalo, Aapeli 66
 sakramentti 28

Sakramenttikappelit 17
 Salomo 65
 Saloniki 48
 San Apollinare Nuovo 48
 San Vitale 49
 Savvatij, pyhä 59
 Schopenhauer 12
 Sebastianus, marttyyri 17, 19
 Serbia 46
 Siinain laki 65
 šnamenie-niminen Herran Aidin ikoni 18
 Sofiankirkko 48
 Solovetsin luostari 53, 59
 Sosima, pyhä 59
 Spaso-Andronievin luostari 56
 staroverilaisuus 53
 "stoglav"-kokous 56
 Stroganov-koulu 52
 symbolikuvat 22 ss.
 Tau-kirjain 23
 Tertullianus 7
 Thaddeuksen teot 14
 Theodoros Studites 10
 Theofanes Kreikkalainen 56
 Troitse-Sergievin luostari 56
 Trubetskoi, Evgenij 12
 Tsargrad 47
 Tshirin, Prokopij 58
 "tsuppu" 63

Valamo 41, 58, 59, 72
 Valentinus, marttyyri 18
 Vasnetsov, Viktor 60, 61
 Velasquez, espanjalainen taidemaalari (k. 1660) 18
 Venäjän taidehistoria (Nikolski) 43
 Vladimir, pyhä 47, 48
 Vladimir-Susdalj 50
 Vladimirilainen Herran Aidin ikoni 39, 74, 77
 Vladimirin katedraali 61
 Vladimirin kuvern. 53
 Volhynia 40
 Vsevolod Jaroslavinpoika 49
 vuorisaarna 13

Wennervirta, L 20
 Wild, Doris 33
 Wilpert, Joseph 20

Uglitshilainen Herran Aidin ikoni 36
 Uikujoen luostari 59
 Unkari 46
 Ushakov, Simon 58
 Uspenskin kirkko (Vladimirissa) 57

Zefyrinus, paavi 17

KIRJALLISUUS.

Esityksessä on käytetty m.m. seuraavia teoksia, tutkielmia ja esseitä:

Diehl, Charles: Bysantti, suom. Lauri Hirvensalo, Helsinki 1929.

Dionisij, metropoliitta: Pamieci wielkiego uczonego, "Elpis" V, Warszawa 1931.

Hintze, Bertel: Esipuhe (Venäläisiä ikonimaalauksia yksityiskokoelmista — Ryska ikonmålningar i privatägo 6. X.—21. X. 1934 Taidehalli — Konsthallen), Helsinki 1934.

Malitskij, P. I.: Kristillisen kirkon historia I—II, Savonlinna 1928.

Okkonen, Onni: Keskiajan taide, Porvoo—Helsinki 1941.

Petterson, Lasse: Itä-Karjalan kirkkotaiteesta II, Itä-Karjala n:o 1, 1944.

Pettersson, Lars: Uikujoen luostarin ikonitaiteesta, "Pyhä Pääsiäinen", eripainos, Helsinki 1945.

Piotrovski, N. G.: Русская икона, Warszawa 1929.

Pokrovski, N. V.: Церковная археология, Petrograd 1916.

Platonov, S. F.: Venäjän historia, suom. P. Toikka, Helsinki 1933.

Rauschen, Gerhard: Zarys patrologji, przelozyl i uzupełnil Josef Nowacki, Poznan 1929.

Romdahl, Axel E.: Taidehistoria, suom. Ilmari Ahma, Helsinki 1923.

Suomennosehdotus: Pyhien kuvien vihkiminen, suom. Paavo Saarikoski, Ortodoksia n:o 7, Kuopio 1945.

Surakka, Aari: Suomen ortodoksisen kirkon historiallisia vaihteita, Sortavala 1936.

„ Pyhän saaren ihmeitätekevä Jumalan Äiti, Kuva n:o 7—8, Helsinki 1945.

„ Viktor Vasnetsov, Kuva n:o 12, Helsinki 1946.

Wennervirta, L.: Rooman katakombien maalaus, Helsinki 1922.

Wild, Doris: Ikonen. Kirchliche Kunst des Ostens, Hallwag—Bern 1946.

KUVAT.

1. Bysanttilainen mosaiikki: Enkelit Kristuksen kasteessa.
2. Bysanttilainen ikoni: Vladimirilainen Jumalan Äiti.
3. Venäläinen ikoni: N. s. "Kultahiuksinen enkeli".
4. Andrei Rublev: Vanhan Testamentin Pyhä Kolminaisuus.
5. Mestari Dionisijn koulukunta: Ruumiittomat voimat.
6. Prokopij Tshirin: Johannes Kastaja.
7. Simon Ushakov: Pyhä Stefanos, ensimmäinen marttyyri.
8. Pappismunkki Fotij: Pyhä Nikolaos, Lyykian Myrran ylippiispa.

Kuvat 1, 3, 4 ja 5 on otettu Lothar Schreyerin teoksesta "Bildnis der Engel" (Freiburg im Breisgau, 1940),

kuva 2 David Talbot Ricen teoksesta "Russian icons" (New York 1947),

kuva 6 näyttelyluettelosta "Venäläisiä ikonimaalauksia yksityiskokoelmista 6. X.—21. X. 1934" (Helsinki 1934),

kuva 7 D. K. Trenevin teoksesta "Иконы царского изюграфа Симона Ушакова" (Moskova 1901), ja

kuva 8 on jäljennös pappismunkki Paavalin omistamasta ikonista.

Kannessa oleva kuva on jäljennös Konevitsalaisesta Herran Äidin ikonista.

SISÄLLYS:

Esipuhe	3
I. Kirkollisen kuvaamataiteen alkuvaiheitten tarkailuun liittyvistä vaikeuksista. Vanhojen kirkon kirjailijain kielteinen ja myönteinen näkökanta. Ikonoklasmi eli kuvainraasto. Kirkon näkökanta VII yleisen kirkolliskokouksen määritelmänä. Pyhä Luukas taidemaalarina. Abgar-kertomus	5
II. Katakombialueet. Kristillisen arkeologian edustajia. Klemens Aleksandrialainen ja muinaiskristilliset symbolikuvat. Rukouksissa ilmenevä varmuus yhteydestä maallisen ja taivaallisen seurakunnan välillä. Raamatulliset kuva-aiheet. Sakramenttikuvat. N. s. tyyppikuvat	16
III. Ikoni-nimityksen johto ja merkitys. "Käsinteke-mätön kuva." Luukas-legendojen luoma perinne. Ikonin yleiskirkollisuus. Merezkovskin antama kuvaus ikonimaalarista ja ikonin valmistuksesta. Vanhan ikonin ilmaisuun kätkeytyvä tarkoituspärisyys. Ikonin taiteellisen arvon ja kulttiarvon välinen suhde. Vaikutelmia vanhan ikonin luomasta tunnelmasta	31
IV. Ymmärtämättömyys vanhaan ikonitaiteeseen ja syyt siihen. Bysantti ja sen merkitys. Kiova, Vladimir ja Jaroslav. Bysanttilainen mosaiikkikuva ikonin alkukuvana. Pyhä Alimpij. N. s. ikonikoulut; kiovalainen, vladimir-susdaljilainen,	

novgorodilainen, pihkovalainen, moskovalainen ja stroganovilainen. Staroverilaisuuden merkitys vanhan ikonin säilyttäjänä. Vanhan ikonitaiteen rappeutuminen	42
V. Vanhan ikonimaalarin ihanne. N. s. "stoglav"-kokouksen merkitys. Andrei Rublev ja hänen Kolminaisuusikoninsa. Prokopij Tshirin. Simon Ushakov. Valamolaiset ikonimaalarit. Itä-karjalainen ikonimaalaus. Aleksander Ivanov. Viktor Vasnetsov. Suomalaisia ikonimaalareita	55
VI. Ikoni karjalaisen kodin kulttiesineenä. Siinain laki ja kristillinen ikoni. Pyhä Johannes Damaskolainen ikonin puolustajana. Ikonin merkitys ortodoksisen kristityn hurskauselämässä	63
VII. Pyhä Arsenij ja hänen perustamansa Konevitsan luostari. Athokselaisen Jumalan Äidin kuvan merkitys luostarille. "Konevitsalainen Jumalan Äiti"-ikoni nykyisessä asussaan ja sen uskonnollisen merkitys. Loppusanat konevitsalaisen ihme-kuvan läheisyydessä	71
Kuvat	79
Hakemisto	97
Kirjallisuus	101
Kuvaluettelo	103