

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

(Varia Nr. 30)

Омелян Мазурик

(З нагоди виставки в УВУ)

ВПРОВІДНЕ СЛОВО ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Omelian Mazuryk

(Aus Anlaß seiner Ausstellung in den UFU-Räumen)

EINLEITUNGSWORT VON WOLODYMYR JANIW



Мюнхен

1985

München

diasporiana.org.ua

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

(Varia Nr. 30)

Омелян Мазурик

(З нагоди виставки в УВУ)

ВПРОВІДНЕ СЛОВО ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Omelian Mazuryk

(Aus Anlaß seiner Ausstellung in den UFU-Räumen)

EINLEITUNGSWORT VON WOLODYMYR JANIW



Мюнхен

1985

München

Der Originaltext des Einleitungswortes erscheint als Sonderdruck aus:
Jahrbuch der Ukrainekunde 1985. Die ukrainische Fassung des Verfassers
ist zunächst in der Wochenschrift „Chrystyjanskyj Holos“ (München)
vom 28. IV. und 5. V. 1985 erschienen.

АНАЛІТИЧНІ ЗАУВАЖЕННЯ ДО ВИСТАВКИ О. МАЗУРИКА В УВУ ЯК ПРИЧИНОК ДО ПИТАННЯ «МОДЕРНІЗМУ» В ІКОНОПИСІ

В п'ятницю, 15 лютого 1985 р. відкрив В. Янів в приміщеннях УВУ виставку «Модерних ікон та пейзажів» мистця О. Мазурика з Парижу, яка відбулася в рамках підготовки українського наукового світу до Конгресу Тисячоліття. Мистець представив численним запрошеним гостям (бл. 90 осіб) 41 картин (21 ікон, 20 краєвидів). Нижче — впровідне слово до виставки.

Сьогодні втретє відкриваємо в приміщеннях Українського Вільного Університету (УВУ) виставку релігійного мистецтва, якщо не рахувати четвертої — В. Сазонова з його уявними візіями, в яких всетаки віднаходимо серпанково прислонені видива, що загущуються в своїм безперервним змаганні до світлого й незнищеного у сакральні символи. Таким чином знову переміниться наша авля на два тижні в настроєву каплицю із подихом далкої страдальної Батьківщини із її по варварськи знищеними церквами, що їх безрадісні й тоскні руїни — сплюндровані й збезчечені — нещадно скривають хащі й буряни. Чи не відчуваємо цієї тривоги в настрої самотніх краєвидів з убогими хатинами й колибами отчизних Карпат художника, як от на Мазуриковій халявині перед надходячою грозою, навислою у чорних хмарах (мал. 3). Своїх гір із стемнілими пралісами, зеленими полонинами та скаламученими потоками, які він десятки разів із скривавленим серцем промандрував, він ніколи не зможе забути і його незаспокоєну тугу ми побачимо у кожному його краєвиді, як це влучно зауважує один із рецензентів його виставки Р. Клермон в журналі „Revue Moderne — Art et la vie“: «Чи він зображує пейзаж Савої, чи Карпат, витискає завжди свій особистий відбиток». Звичайно, деталі можуть змінятися (як і сама техніка виконання), але основний тон залишиться той самий. Це й є підстава творчої індивідуальності мистця. Так йому, напр., незабутньою залишиться вишня у своєму розкішному розквіті (мал. 2), як віще весняне послання про воскресіння життя й віри, не зважаючи на те, що її мистець створив після 16 літ екзилу (1984). А ці самі згущені, темні й скаламучені кольори укра-

їнської надходячої бурі маємо й на італійських Ганнібальських полях у Рокка ді Папа, в савойському селянському хуторі, чи в савойській церкві, як теж у дивовижних скелястих обривах Тессалонських Метерорів (13). Темні є барви меланхолійного заходу сонця в бойківському селі і темніють барви навіть в уявному українському селі. Тільки раз роз'яснюються краски в каталонських винницях з розквітлим деревом, як спогадом української вишні . . .

В ландшафти часто вплітаються церкви чи каплиці; зарис церкви також в уявному українському селі. Відображення однієї із лемківських церков є теж в одному із «почесних» місць виставки (12). На виставці маємо врешті «уявну» церкву (4), і вона — інтересно — приймає подобу людської постаті; в той спосіб вона наче б то перехід красвиду до ікони, з одночасним хвилюючим настроєм затьмарення сонця й місяця.

Вже в тім пов'язанні з рідною землею чи її настроєм та кольоритом у численних візіях рідних — але й чужих — дійсних чи уявних пейзажів можна добачуватися — поруч із ствердженням (незаперечно цікавого) стилістичного індивідуалізму — «народности» (чи «фольклористичности») мистця, звичайно з певного конкретного аспекту бачення. Але ж «народним» є Мазурик (нар. 2 лютого 1937 р.) також по походженні й вихованні: народними — дуже обдарованими — мистцями були вже його батько Михайло (1903-1956) й стрийко Микола (1906) — перший іконописець, другий — різьбар, що здобули собі завдяки своїм працям визнання. Омелян просто «народився» мистцем і для мистецтва, що йому сталося не професією, але покликанням. Цей внутрішній голос скріпила ще трагічна доля його вужчої Батьківщини — Лемківщини: Омелян Мазурик, народжений напорозі другої світової війни, переживає всі її жорстокості в граничній смузі між двома, а то й трьома народами, за яку йшли гарячі бої з ближчими й дальшими сусідами; вони звершилися у насильнім виселенні сотень тисяч лемків з затишності прадідніх гір в невідому, ворожу країну, при чому тисячі й тисячі знайшли смерть, а святині й урочища збезчещено. В постійному страху й небезпеці минало життя дитини й юнака, що даремно очікував весну воскресіння й ледве у мистецьких снах його передбачував. В цих безнадійних умовах зміг Омелян піти лише в керунку «призначеної» йому «народности», поки по роках не пощастило йому одідичений талант поглибити студіями. Але ця «народність» не блідне навіть і по роках і по різних школах. Відгуки тої народности маємо й на сьогоднішній виставці: насамперед у двох іконах, які — дуже знаменно — присвячені патронам батька й стрийка: Архистратигові Михаїлові та в Україні дуже любленому й почитаному св. Миколі (6 і 8). Обидві ікони нагадують насиченими, живими, сміливими барвами селянські мальовила на склі, — але ж із виразним

нахилом до модерного експресіонізму й з переможенням автодидактичного примітивізму й наївності (завдяки студіям у краківській Академії, згодом поглибленим у Парижі). Вірно характеризує цей перехід один із рецензентів (Ж. Д.) виставки в Галерії Jean Camion в Парижі (1975), мовляв Мазурик «поєднує модернізм із деяким архаїзмом», при чому він ще відзначає бажання стилізації, сміливість кольорів та своєрідний ліризм.

Варта порівняти ті ікони з дальшими двома, посвяченими тим самим патроном (7 і 9), які однак аж ніяк не нагадують мальовил на склі, звертаючися до модернізації традиційної ікони, по лінії сучасних шкіл; так — зокрема — наскрізь експресіоністичний Архистратиг з виразними кубістичними тенденціями в обличчі, із zdeформованим але традиційно вузьким — «візантійським» носом (7). Більше «класичний» св. Миколай в своїм мідянім, орнаментованім окладі, спокійніший у цілій поставі, але з виразистим зарисом рухливого обличчя, що нагадує його легендарну доброту й любов ближнього (9). При протиставленні стилів треба усвідомити, що три із названих чотирьох ікон «патронів» постали в одному році, майже безпосередньо перед виставкою (1984), а і четверта («фолкльорний» Архистратиг 6) також не так давно, щоб можна було говорити про якусь еволюцію стилів (1980). Це виразний доказ, що в Мазурика є свідомий нахил до експериментування, на що, зрештою, вказує й самовизначення виставки «модерних ікон»; таке визначення незаперечно приневолює до поставлення питання, чи ікона може бути «модерною», а якщо так, то в яких розмірах? Але ж це є «вічне» питання іконопису. Бо врешті-решт ікона мала б бути «портретом» — відтворенням живої конкретної людини (святого), але сублімованої, одуховленої й «дематеріалізованої». Тому то напр. портретом мала б бути ікона Божої Матери, яку — за легендою — намалював Євангеліст Лука (що, звичайно, не було виключене). Складніша справа із обличчям Христа, і тут іконографія приймає «нерукотворні» відбитки обличчя, як напр. на платку св. Вероніки, або для едеського царя Абгара, яку мав йому переслати сам Христос. Деякі святі могли мати свої зображення таки за життя. Інші ікони мали бути тільки вірними копіями легендарних чи справжніх портретів. «Копію» «нерукотворної» голови Христа дає і на нашій виставці Мазурик (1). Зрештою, відомі є й інші його «нерукотворні» обличчя.

В цей спосіб «копіювання» «оригіналів» уявляла своє завдання іконографія раннього християнства, після принципового допущення ікони до церков. Але ж, зовсім вірні «копії» належать до винятків; а втім копія це радше твір ремесла, не належить отже до мистецтва. В дійсності розвиваються різні напрямки чи школи іконографії; м. ін. в тому й полягає своєрідність української школи, яка, вправді, пору-

чає дотримуватися «оригіналу», але й допускає незначні відхилення. Я зрадив дуже, «відкривши» в серії ікон нашого мистця постать Преподобного ченця Олімпія († 1114) з Києво-печерської лаври (10), якого наука визнала за творця українського національного стилю в іконописі, що відступив від «канонів» ранніх шкіл і варстатів, допускаючи рух для давніх неповоружених, закріплених постатей, як теж вираз обличчя (що можна б назвати «психологізацією» портрету). Іншими словами, школа не заперечувала «експеримент», і не йшлося про сам принцип, але про його границі. Експеримент не сміє знижуватися до пародії, що знецінює святість. Залишається вимога серйозного старання, зусилля. Зосереджене зусилля відбивається й у зображенні Олімпієвого обличчя у Мазурика. Сам мистець розказав, що він мав до 15 різних студій Преподобного ченця-іконописця, заки дійшов до схоплення двоїстости постійного змагання у майстра — його твердої волі шукати правди й досконалости, але й його постійної лянчности щодо власних людських сил, що могли б його зрадити. Це недаремно Мазурик малює скраю портрету іншу мініятуру із набожно до молитви зложеними руками Преподобного Майстра. Бо ж врешті рішальною є ласка Господа, а не воля людини. І тут доходимо до суті проблеми іконописання, як МОЛИТВИ!

Сам Мазурик віддаляється від свого раннього «лиш-експерименту». Якщо йому — на його власний погляд — ікона не вдається, він вертається до наївної первісної «праформи» власної традиції Батьківщини, як напр. при композиційно сильній «плащаниці» (5), що нагадує західне «оплакування Христа». Мазурик намагається знайти найкращу розв'язку, — так маємо по дві концепції народин Христа, дві вдумливі «Тройці» — за київською версією, із трьома самостійними обличчями, які зливаються в однім замкненім колі Лиця (11), що знаменує безконечність і досконалість; більшу скількість Божих Матерей, при чому одна концепція носить просто назву «материнство». Як Мазурик дає свою нову, незвичну, версію Благовіщення (13), то вставляє подію між Метеори, як сон монаха з Тессальонських гір. Якщо він дальше піде дорогою саме того дозрівання, то я є певний, що він, усвідомлюючи значення ікони, зуміє знайти сам внутрішній спокій, і тоді зможе передати спокій іншим, — тим що бажають молитися до ікони. Бо це й є одна із остаточних цілей ікони: дати людині Певність Віри, що дає молитві силу й містику.

Бо в основі ікони є напевно молитва, але одночасно — і насамперед — є вона молитвою сама в собі, сама як така. Тому ікону сміє і мусить малювати тільки той, хто глибоку віру на свою власність посів, що ту віру скріплює молитвою, постом і повздержливістю... Бо шлях людини до Господа веде безперерійно по через перемагання власних немочей до самодосконалення; життя людини — це тільки доро-

га, адже ж наврод чы хтось із людзей можа серыозна вірыці у власну досконаласць. Саме такоі дарогі — нелегкаі — бажаю нашому Гостеві. Тоді його ікона стане малітвоу.

І пры тому мушу высловіці мою радасць, што мае впрводіне слово до виставкі — другоі виставкі ікон в рамцях падгатоу навуковаго Конгресу Тысячоліття — кінчаю бажанням, якім я зачынаю впрводіне слово до першоі: щоб виставка, як така, сталася нашоу малітвоу в наміренні успішнасці нашых зусіль. Господь був нам маласцівыі: Довкругі нашого діловаго Комітету по падгатоу Конгресу аб'єдналося досі 18 нашых навуковых Установах із 4 рязных кантынентах, — в дусі справжняго екуменізму, на засаді парытэтнасці пры узгяднюванні плянів і метад. Але наш шлях ще далекыі до меты. Хай же ж ця наша другая виставка падасть нам сілы й вытрываласці. І я дякую нашым гостям за увагу, але й за выявлену вірнісць для всіх нашых пачынах.

ANALYTISCHE ANMERKUNGEN ZUR AUSSTELLUNG VON O. MAZURYK IN DER UFU

Ein Beitrag zur Frage der „Modernisierung“ der Ikone

(Einleitungswort zur Vernissage am 15. Februar 1985)

Heute eröffnen wir in den Räumen der Ukrainischen Freien Universität (UFU) zum dritten Mal eine Ausstellung religiöser Kunst, — sofern wir von einer vierten absehen: der von V. Sazonov mit seinen abstrakten Visionen, in denen sich schleierhaft verträumte Elemente — in ihrem ununterbrochenen Streben nach Erhabenem und Unverwüstlichem — doch zu sakralen Symbolen verdichten. So wird sich unsere Aula abermals für zwei Wochen in eine beschauliche Kapelle verwandeln. Sie wird die Stimmung der fernen, leidgeprüften Heimat ausstrahlen mit ihren auf barbarische Weise zerstörten Kirchen, deren trostlose, wehmütige Ruinen, ihrer heiligen Gegenstände und Ikonen beraubt und geschändet, von Gebüsch und Unkraut überwuchert werden. Verspürt man denn nicht dieses Grauen in der Atmosphäre der einsamen Landschaften mit den ärmlichen Hütten und Buden des heimatlichen Karpatengebirges des Künstlers, gleichsam wie vor einem aufkommenden Gewitter? (Abb. 3) Seine Berge mit ihren dunklen Urwäldern, den grünen Almen und trüben Bächern, die er unzählige Male mit blutendem Herzen durchwandert hat, wird er nie vergessen können. Dieses tiefempfundene Heimweh entdecken wir in jeder seiner Landschaften, wie dies übrigens einer seiner Kritiker, R. Clermont, in der „Revue Moderne — Art et la Vie“ treffend formuliert: „Ob er eine Landschaft Savoyens oder der Karpaten darstellt, immer drückt er ihr seinen persönlichen Stempel auf.“ Die Details mögen sich freilich verändern (wie auch die Technik der Ausführung), der Grundton bleibt immer derselbe, und dies ist die Grundlage der schöpferischen Individualität des Künstlers. So ist ihm selbstverständlich der heimatliche Kirschbaum (Abb. 2) unvergessen — in seiner herrlichen Blütenpracht als prophetische Frühlingsbotschaft der Auferstehung des Lebens und des Glaubens, — obwohl er erst 1984 entstanden ist, sechzehn Jahre also, nachdem der Künstler seinen Geburtsort verlassen hat... Aber dieselben dichten und düsteren Farben des ukrainischen Vorgewitters finden wir auf den italienischen Schlachtfeldern, wie auch in dem savoyischen Bauernhof und der savoyischen Kirche, oder in den bizarren Felsenketten der Tessalonischen Meteoras (Abb. 13), oder gar in seiner „Imaginären Landschaft“. Merkwürdigerweise hat auch die italienische

„Primavera“, also der Frühling, dunkle Töne. Nur die katalanischen Weingärten erinnern an den ukrainischen Kirschbaum in Blüte. In die Landschaften wird des öfteren das Motiv der Kirche mit einbezogen, wobei die Nachbildung einer Lemkenkirche in einem der Mittelpunkte der heutigen Ausstellung placiert ist (12). Es gibt auch eine „imaginäre Kirche“ (4) und sie nimmt, interessanterweise, menschliche Gestalt an, somit bildet sie eigentlich einen Übergang zu den Ikonen mit gleichzeitigen symbolischen Stimmungen der Mond- und Sonnenfinsternis.

Bereits in dieser Verbundenheit mit dem Heimatboden in den zahlreichen Visionen seiner — aber auch fremder — Landschaften ist, neben der künstlerischen Stileinheit, die Volkstümlichkeit des Künstlers zu erblicken. Volkstümlich — freilich, nur unter einem bestimmten Aspekt, — ist Mazuryk (am 2. Februar 1937 geboren) von seiner ganzen Abstammung und Erziehung her: Volkstümliche, sehr begabte Künstler waren auch sein Vater Mychajlo (1903-1956) und sein Oheim Mykola (geb. 1906). Ersterer hat sich als Ikonenmaler, der zweite als Holzschnitzer Ansehen erworben. Omelian Mazuryk wurde einfach zur Kunst geboren, die Kunst war für ihn kein Beruf, sondern eine Berufung. Diese innere Stimme wurde zusätzlich durch das tragische Los seiner engeren Heimat, des Lemkenlandes, gefestigt. An der Schwelle des Zweiten Weltkriegs geboren, erlebt er als Kind all die Grausamkeiten eines leidenschaftlich umkämpften Grenzgebietes, die in der Zwangsaussiedlung Hunderttausender von Lemken aus der Geborgenheit des Landes ihrer Ahnen in die unbekannte, feindliche Fremde gipfelten, wobei Tausende einen jähen Tod fanden während ihre Heiligtümer geschändet wurden. In ständiger Gefahr und Angst verlief das Leben dieses Kindes, das den Frühling der Auferstehung vergebens erwartete und nur in seinen künstlerischen Träumen lebte. Unter diesen Umständen konnte Omelian zunächst nur die vorgezeichnete Richtung der Volkstümlichkeit einschlagen. Diese Volkstümlichkeit wird nie erlassen, auch nicht nach der erworbenen Kunstfertigkeit — nach vielen Jahren und verschiedenen Schulen. Merkmale dieser Richtung sind auch in dieser Ausstellung zu finden: zunächst in den beiden Ikonen, die bezeichnenderweise den beiden Schutzpatronen des Vaters und des Oheims gewidmet sind — dem Erzengel Michael und dem in der Ukraine so beliebten und verehrten hl. Nikolaus. Beide Ikonen (6 und 8) erinnern durch ihre vollsaftigen, kühnen Farben an die bäuerliche Hinterglasmalerei, allerdings mit einem deutlichen Hang zum Expressionismus, den Mazuryk an der Krakauer Akademie erworben und später in Paris vertieft hat. Auf diese Weise „versöhnt sich die Moderne mit einem gewissen Archaismus“, wie dies der Kritiker J. D. nach einer Ausstellung in der Galerie Jean Camion in Paris (1975) formuliert hat, wobei er noch den Willen zur Stilisierung, die Kühnheit der Farben und eine Art von Lyrismus hervorhob.

Bemerkenswert ist, daß zwei weitere Ikonen, die denselben Schutzpatronen gewidmet sind (7 und 9), aber keineswegs an die Hinterglasmalerei anknüpfen, die Richtung einer Modernisierung der traditionellen Ikone einschlagen, nämlich die der modernen Schulen; gemeint ist hier vor allem der durchaus expressionisti-

sche Erzengel mit seinen deutlich kubistischen Gesichtszügen und der stark deformierten, doch traditionsgemäß sehr schmalen „byzantinischen“ Nase. Der klassische hl. Nikolaus ist in seiner verzierten kupfernen Einfassung ruhiger, aber mit einem sehr ausgeprägten Gesichtsausdruck, der auf die legendäre Güte und Nächstenliebe des Heiligen verweist. Bei der Gegenüberstellung der Stilarten darf man nicht vergessen, daß drei der vier genannten Ikonen das gleiche Entstehungsdatum tragen: 1984; nur der erste Erzengel (6) entstand 1980, also auch nicht lange vor den neuesten. Dies ist ein deutlicher Beweis für den bewußten Hang zum Experimentieren, worauf auch die Bezeichnung unserer Ausstellung hinweist — „Moderne Ikonen“, eine Bezeichnung, die bestimmt die Frage aufwirft, ob und inwiefern eine Ikone modern sein darf? Es ist dies jedoch die „ewige“ Frage der Ikonenmalerei. Denn schließlich sollte die Ikone ein Porträt sein, etwa das Porträt der Muttergottes, das wir der Legende nach dem Apostel Lukas verdanken. Oder sie sollte ein nicht von Menschenhand geschaffenes Bildnis sein, wie die Abbildung des Antlitzes Christi auf dem Tuch der hl. Veronika, oder das Bildnis, das Christus selbst dem Herrscher von Edessa Abgar übermitteln soll. Alle übrigen Ikonen sollten lediglich getreue Kopien jener „Originale“ darstellen. Eine „Kopie“ des „nicht von Menschenhand geschaffenen“ Christuskopfes bringt auch Mazuryk auf unserer heutigen Ausstellung — eine der vielen, die er gemalt hat (1). In dieser Art des „Kopierens“ von „Originalen“ verstand man die Ikonographie in den ersten Dezennien bzw. Jahrhunderten unserer Ära. Doch ganz getreue Kopien sind eine Seltenheit, und außerdem gehören reine Kopien nicht zur Kunst; sie sind eher dem Bereich des Kunsthandwerks zuzuordnen. Tatsächlich entwickeln sich mit der Zeit verschiedene Schulen, und die Eigenart der ukrainischen Richtung liegt darin, daß sie zwar empfiehlt, sich möglichst an das Original zu halten, jedoch geringe Abweichungen zuläßt. Ich habe mich sehr gefreut, als ich unter den Ikonen unseres heutigen Künstlers die Ikone des hl. Olimpij aus dem Höhlenkloster „entdeckte“ (10), weil er der größte ukrainische Ikonenmaler war und als der Schöpfer der ukrainischen Schule gilt, die die erstarrten Vorschriften der älteren, klassischen Ikonenwerkstätten durchbrochen hat; sie hat die Bewegung und den Gesichtsausdruck eingeführt. Es handelt sich demnach nicht um das Prinzip des Experimentierens, sondern um seine Grenzen. Das Experimentieren darf nicht zur Parodie führen, es sollte sich vielmehr auf ein gewissenhaftes Bemühen stützen. Dieses Bemühen scheint sich in dem von Mazuryk geschaffenen Antlitz des Olimpij widerzuspiegeln. Wie mir unser Künstler erklärte, hat er etwa fünfzehn Versuche unternommen, um den ewigen Zwiespalt im Ringen des Meisters zu betonen: den Willen zur Wahrheit und Vollkommenheit und die Furcht um die menschlichen Kräfte, die dem Versagen ausgesetzt sind. Nicht zufällig malt er am Rande des Porträts eine andere Miniatur des Meisters mit zum Gebet erhobenen Händen. Denn maßgebend ist nur die Gnade Gottes, nicht der Wille des Menschen.

Mazuryk selbst löst sich von dem früheren, jugendlichen „nur-Experimentieren“. Wenn ihm, wie er meint, die Neuerungen nicht gelingen, kehrt er zu den naiven, primitiven Urformen seiner Heimat zurück, wie z. B. in der Grablegung

Christi (5), die die traditionelle „plaščanycja“ vertreten soll und die zugleich an die Pieta erinnert. Mazuryk bemüht sich, die beste Lösung zu finden; so haben wir zwei Geburten Christi, zwei geistreiche Dreifaltigkeiten nach der Kyjiver Version mit ihren drei klar erkennbaren Gesichtern, die zu einer strengen, überzeugenden Einheit zusammengeschlossen sind (11), mehrere Varianten der Muttergottes mit dem Kinde, darunter einen Versuch, der sogar als „Mutter-schaft“ schlechthin bezeichnet wird. Als er eine neue Lösung der Verkündigung vorschlägt (13), ist sie als der Traum eines Mönchs der Meteoras-Klöster konzipiert. Wenn Mazuryk auch weiterhin auf diesem Wege fortschreitet, so bin ich davon überzeugt, daß er selbst zur inneren Ruhe gelangen und diese Ruhe den anderen, den Betenden, vermitteln wird: Denn dies ist das endgültige Ziel der Ikone — sie soll Gewißheit nach außen hin ausstrahlen, die dem Gebet der anderen Kraft verleiht.

Im Grunde genommen ist ja die Ikone zum Gebet bestimmt, aber sie ist zugleich — und zunächst — ein Gebet an sich, bereits in ihrer Konzeption und in ihrem Entstehen. Sie fordert von ihrem Schöpfer den Glauben, mag dieser auch durch inneres Ringen erkämpft sein, oder sich als eine Gnade niederlassen; wie auch immer, eine Ikone muß und darf nur derjenige malen, der einen tiefempfundenen Glauben sein eigen nennt, den er durch das Gebet und die Enthaltsamkeit nährt.

Der Weg des Menschen zum Herrn führt ununterbrochen über die Überwindung seiner eigenen Schwächen zur Vervollkommnung, denn die Vollkommenheit vermag der Mensch kaum zu erreichen. Diesen Weg wünsche ich dem Künstler, und ich freue mich, daß ich die heutige Eröffnung unserer Ausstellung — der zweiten im Rahmen der Vorbereitungen unserer wissenschaftlichen Kreise zum Millennium — in dem gleichen Sinn abschließen darf, in dem ich die erste Eröffnung begonnen hatte: mit dem Wunsch und der Bitte, daß diese Ausstellung zu einem Gebet um das Erreichen unserer Ziele werden möge! Der Herr hat uns erhört: Bislang haben wir um das Zentralkomitee der Vorbereitungsarbeiten 18 ukrainische wissenschaftliche Einrichtungen aus vier Kontinenten im ökumenischen Geist und in interinstitutioneller Zusammenarbeit vereinigen können. Aber zeitlich gemessen befinden wir uns erst auf halbem Wege zum Ziel. Möge uns diese zweite Ikonenausstellung auf unserem weiteren Wege Kraft und Ausdauer verleihen.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit und begrüße alle unsere Gäste, die uns auf unserem Wege treu begleiten.

З М І С Т

Аналитичні зауваження до виставки О. Марузика в УВУ, як причиною до питання «модернізму» в іконописі. Впровідне слово Володимира Янева на відкритті виставки 15 лютого 1985 р.	5
Analytische Anmerkungen zur Ausstellung von O. Mazuryk in der UFU — ein Beitrag zur Frage der „Modernisierung“ der Ikone. Einleitungswort zur Vernissage am 15. Februar 1985 von Wolodymyr Janiw	11
Таблиці з репродукціями	1-13

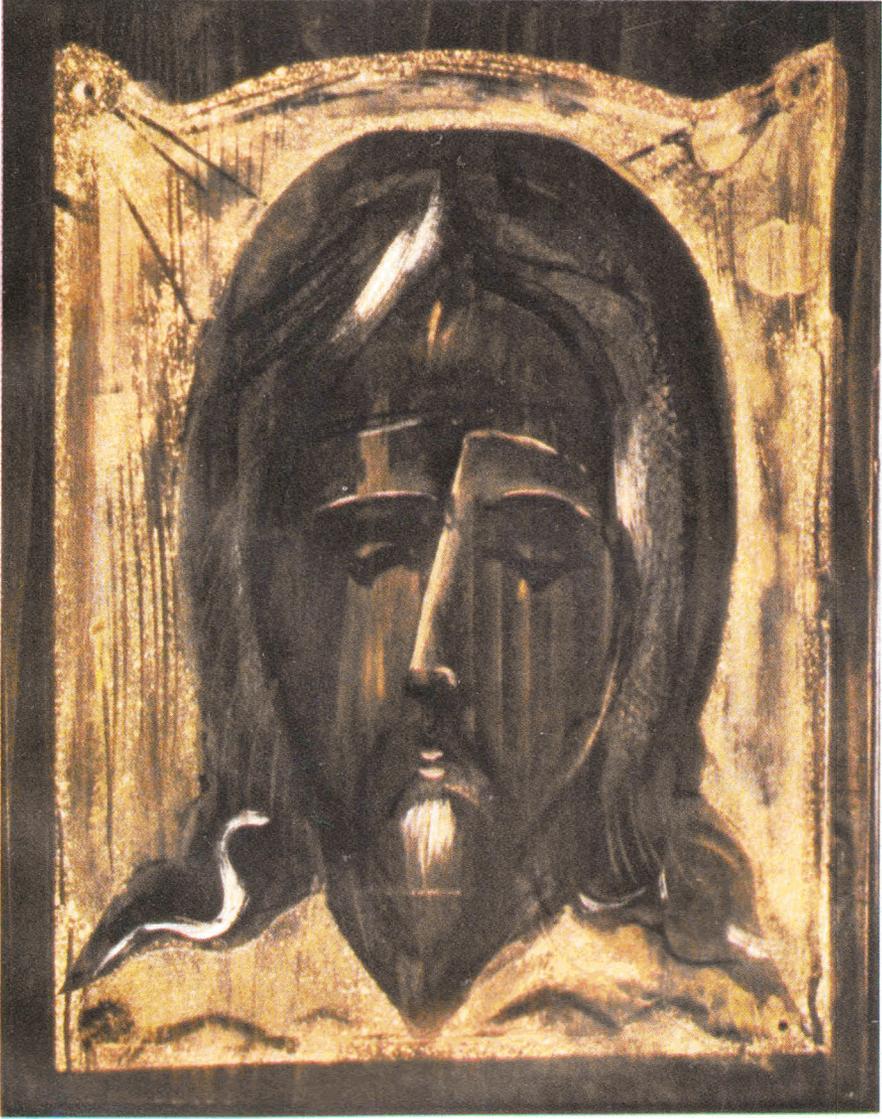
I N H A L T

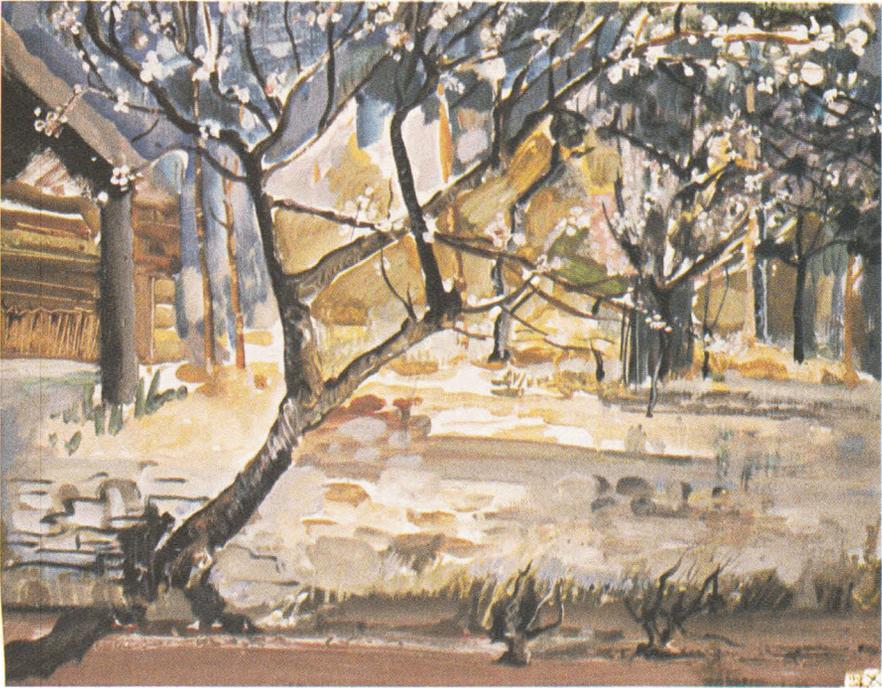
W. Janiw: Ukrainische Fassung des Einleitungswortes zur Ausstellung am 15. Februar 1985	5
W. Janiw: Deutsche Fassung des Einleitungswortes zur Vernissage am 15. Februar 1985	11
Bildtafeln mit Reproduktionen	1-13

СПИСОК РЕПРОДУКЦІЙ

ABBILDUNGEN

1 «Нерукотворний» Христос	1985	Christuskopf („nicht von Menschenhand gemalt“)
2 Вишневий садок	1984	Kirschbaum
3 Буря в Карпатах	1984	Gewitter in den Karpaten
4 Уявна церква	1970	Imaginäre Kirche
5 Плащаниця	1984	Grablegung Christi
6 Архангел Михаїл	1980	Erzengel Michael
7 Архангел Михаїл	1984	Erzengel Michael
8 св. Миколай	1984	hl. Nikolaus
9 св. Миколай	1984	hl. Nikolaus
10 Олімпій Печерський (Монах)	1984	Mönch Olimpij aus dem Höhlenkloster in Kyjiw
11 св. Трійця (Київська)	1984	hl. Dreifaltigkeit
12 Карпатська церква	1985	Kirche in den Karpaten
13 Благовіщення в Метеорах	1984	Verkündigung in Meteoras

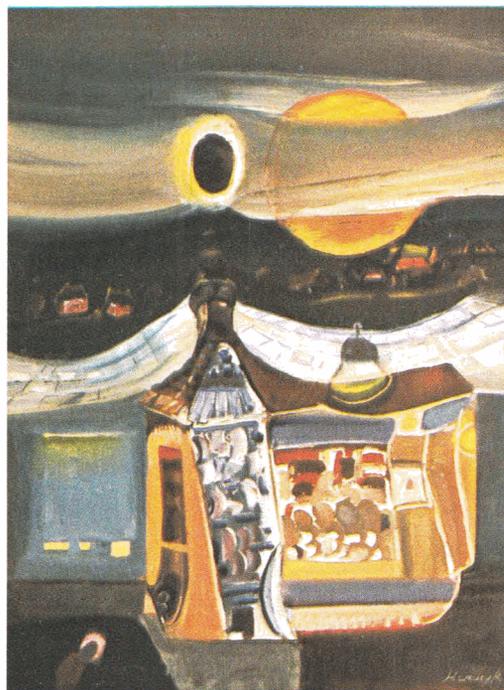




2



3



4



5



6



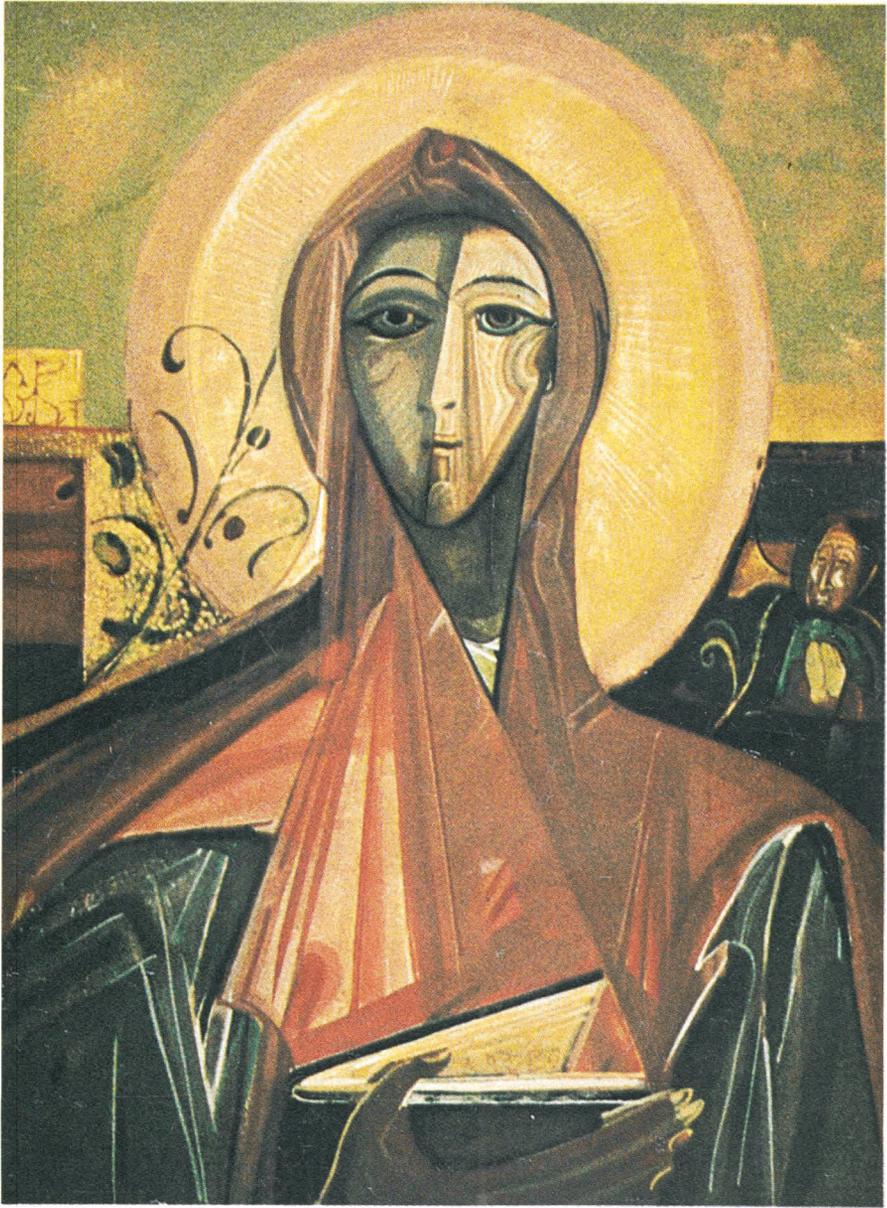
7

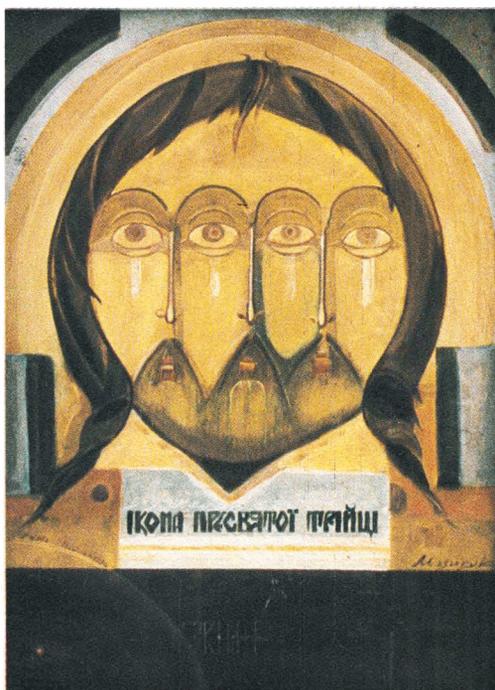


8

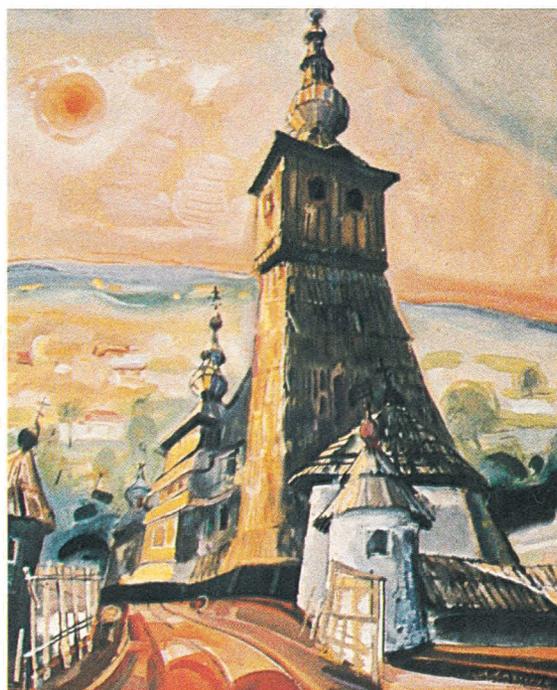


9





11



12



