

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

(Varia 28)

Михайло Мороз

(Впровідне слово на відкритті виставки Ікон)

15 квітня 1983

ЕСЕЙ ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Mychajlo Moroz

(Einleitungswort zur Ikonenausstellung)

15. April 1983

ESSAY VON WOLODYMYR JANIW



Мюнхен

1985

München

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT

(Varia 28)

Михайло Мороз

(Вповідне слово на відкритті виставки Ікон)

15 квітня 1983

ЕСЕЙ ВОЛОДИМИРА ЯНЕВА

Mychajlo Moroz

(Einleitungswort zur Ikonenausstellung)

15. April 1983

ESSAY VON WOLODYMYR JANIW



Мюнхен

1985

München

Der Originaltext des Einleitungswortes erscheint als Sonderdruck aus:
Jahrbuch der Ukrainekunde 1984. Die ukrainische Fassung des Verfassers
ist zunächst in der Wochenzeitschrift „Chrystyjanskyj Holos“ (München)
vom 8. und 22. Mai 1983 erschienen.

З М І С Т

Впровідне слово на відкритті виставки Михайла Мороза (На започаткування підготовчих праць Наукового Конгресу у Тисячеліття Хрищення України)	
Есей Володимира Янева	5
Einleitungswort zur Ikonenausstellung von Mychajlo Moroz zum Beginn der Vorbereitung eines Wissenschaftlichen Kongresses zum Millennium des Christentums in der Ukraine (988-1988)	
Essay von Wolodymyr Janiw	12
Таблиці з репродукціями	1-13

I N H A L T

<i>W. Janiw</i> : Ukrainische Fassung des Eröffnungswortes zur Ausstellung am 15. April 1983	5
<i>W. Janiw</i> : Einleitungswort zur Ikonenausstellung von Mychajlo Moroz zum Beginn der Vorbereitung eines Wissenschaftlichen Kongresses zum Millennium des Christentums in der Ukraine (988-1988)	12
Bildtafeln mit Reproduktionen	1-13

СПИСОК РЕПРОДУКЦІЙ

- 1 «Нерукотворний» Христос
- 2 Ігорівська Божа Матір
- 3 Милосердна Божа Матір (Елевза)
- 4 Репродукція оригіналу (загубленого) Ігорівської Божої Матері)
- 5 Народження Христа
- 6 Іван Христитель
- 7 Хрищення у Йордані
- 8 Христос-Вседержитель
- 9 Св. Петро
- 10 Св. Павло
- 11 Три Святителі Сходу
- 12 Св. Ольга
- 13 Св. Володимир

ABBILDUNGEN

- Christuskopf („nicht von Menschenhand gemalt“)
- Fürst-Ihor Gottesmutter
- Mutter des Erbarmens (Eleusa)
- Reproduktion des (verlorengegangenen) Originals der Fürst-Ihor Gottesmutter
- Geburt Christi
- Johannes der Täufer
- Taufe Christi
- Pantokrator
- Apostel Petrus
- Apostel Paulus
- Drei Kirchenväter des Ostens
- Olha die Heilige
- Wolodymyr der Heilige

ВПРОВІДНЕ СЛОВО НА ВІДКРИТТІ ВИСТАВКИ ІКОН МИХАЙЛА МОРОЗА

В приміщенні УВУ — 15 квітня 1983 — на започаткування підготовчих праць до відзначення Тисячоліття Християнської України

За п'ять років українська громадськість у діяспорі побожно відзначатиме велике Тисячоліття християнства в Україні; святкування будуть тим більш урочисті, що навряд чи вони зможуть відбутися на Батьківщині, під советським режимом. Український Вільний Університет отримав від Владик обидвох наших традиційних Церков — як католицьких, так і православних — почесне доручення: підготувати до Ювілею в екуменічному дусі спільний науковий конгрес за участю всіх діючих на чужині наукових установ та вищих учбових закладів. Доручення не прийшло несподівано чи незаслужено. УВУ здавен вже підготовляв із власної ініціативи наукові сесії чи конференції із релігійною проблематикою чи з доповідями з історичної ділянки про актуальне становище наших Церков. У висліді з'явився десяток томів із матеріалами конференцій. Делегатура Університету у Франції заініціювала — у співдії з Французьким Католицьким Університетом у Парижі — «екumenічні діалоги» за участю українських та французьких теологів (в тому числі і протестантських зі спеціального Екуменічного Дослідного Інституту при Католицькому Університеті в Парижі). З цієї нагоди варто нагадати, що й тут — у залі, в якій відкриваємо нашу сьогоднішню виставку ікон — мали ми кілька років тому виставку релігійного мистецтва двоконфесійної німецько-української родини, як своєрідний живий причинок до екуменічних розмов. Ба, що більше: півтора роки тому видали ми німецьку версію мистецької монографії С. Гординського про «Українську Ікону XII-XVIII сторіччя»; вона з'явилася в якомога кращому оформленні саме як предлюдія до Тисячоріччя, — із теплою передмовою Віденського Архієпископа кард. Франца Кеніґа і, частково, за допомогою австрійського федерального міністерства наук і дослідів.

Але ж довірене завдання винятково відповідальне, — воно просто нездійсненне без окремої допомоги у нашій еміграційній дійсності. Таку допомогу можна випросити, а чи на неї заслужити. Своєрідним

проханням є в певній мірі наша сьогоднішня виставка ікон, якою ми починаємо наші вступні праці, як це зазначено у самому запрошенні. Ікона сама по собі є в своїй суті молитвою. Ніякий середньовічний майстер не зважувався приступати до писання ікони без довшої підготовки — постом, молитвою, аскезою. Існує переказ, що Преподобний фра Анджеліко малював свої святі картини тільки навколішки. Вже навіть підготовка матеріялу — як, напр., сам вибір дерева та його консервація — вимагали окремої сумлінності. Ікони поставали в тиші й самотності чернечих келій, які запевнювали повне зосередження й викликали візії, що тільки повільно переливалися у свою форму — у безтілесні, одуховлені постаті в досконалій гармонії кольорів. А втім, ікони це взагалі не є, власне кажучи, твори людської руки, — це радше наслідування, а то й копії раніших «оригіналів» давніх «портретів» святих, змальованих сучасниками. Тільки спеціально вибрані вірили, що це св. Дух керував їх пензлем. В той спосіб поставали «ахейро-пойетичні» — не людською рукою творені — ікони, які щойно згодом були старанно копійовані, здебільша як зображення Ісусового обличчя із хустки св. Вероніки, просякклої потом та кров'ю Спасителя (чи легендарного відбиття з листів до царя Абгара з Едесси). Таким чином впродовж століть витворився окремий закон із «канонами» писання ікон, які в рівній мірі нормували готування матеріялу і сам творчий процес. Канони не допускали відхилень. Це дуже важлива констатація для розвитку іконописання, яке — освячене молитвою — переходило само у молитву, що іконам давало силу молитви.

Природно, такою молитвою повинна бути також наша виставка, і ми зі справжньою радістю хочемо представити нашим гостям твори майстра, який іконопису вчився юнаком в найдавнішій українській майстерні Печерської Лаври в Києві, що її початки сягають середини XI сторіччя — часів першого київського митрополита українського походження, відомого Іларіона, який один із перших викопав собі келію в гірській печері. Звичайно, школа мала свої вершини й часи занепаду. Все таки вона створила певний стиль і залишила зобов'язуючу традицію, що перетривала сторіччя. Цій школі завдячує свою майстерність Михайло Мороз, рівною мірою в підготовці матеріялу і в техніці малюнку. У цій школі пробув він, однак, не так довго, — бо саму школу закрито, а ченців і учнів советський режим розіслав по всіх усюдах. Дальшу науку довелося продовжувати самотужки, але Мороз, захоплений іконописом із дитинства, надолужував своє знання пильністю і послідовністю, які спливали як ласка Господня, що віяла з давніх оригіналів у церквах рідного міста.

Перед тим, як перейдемо до точнішої аналізи творчости мистця, хочу лише згадати, що й Мороз на нинішню виставку дав також одну «нерукотворну» ікону (1) — один із найулюбленіших та найчастіших

мотивів Христового обличчя. Тому, що в таких «копіях» віддавна перехрещувалися різні впливи, — дуже важко говорити без окремих глибоких студій про оригінальність. Все таки, вже й ця ікона дає підставу говорити про незаперечні впливи київської школи іконопису на Мих. Мороза. Насамперед, звернім увагу на обрамування хустки з досить рідкісним декоративним мотивом, що нагадує народну творчість, але без фолклористичних перебільшень: взір доволі дискретний, але вказує на схильність українського мистця іти за традицією ніжної вишивки. В обличчі «людське» відступає на задній план, — за винятком краси: нема тут і сліду реалістичних зображень терпіння, а тільки підкреслена божественна рішучість іти своєю хресною дорогою до хреста, якого зарисовано в авреолі. Глибоко посаджені очі глядять у далечінь, повні добра й любови, але також і турботи про тих, кому його хрест стане їхнім власним хрестом, що його вони — тисячі — мужньо понесуть на своїх плечах... Характерні для ікон вузькі губи — рішуче затиснені у незламній постанові витривати, — а проте нижня ніби виявляє легкий сумнів, чи Чоловічий Син виявиться гідним Божого післанництва. Проте ж усе обличчя доводить таки, що гідність Він збереже, як найвищу чесноту, яка також людину підносить до Бога — для звершення добра завдяки безконечній любові.

Але ж звернімося ще до школи, багатої традиціями сторіч, і до її талановитого учня. Після урядового рішення закрити школу, Мороз зміг ще деякий час працювати завдяки набутим знанням і вправі (4 роки) при реставрації фресок перетвореного на музей собору св. Софії, але згодом переходить до світського мистецтва, навчаючися в Київському Художньому Інституті (1952-56) у відділі скульптури; там він отримує диплом скульптора. Згодом він бере участь у різних виставках, здобуває нагороди, займається будовою пам'ятників, а проте залишається завжди в полоні ідейно-мистецького спрямування першої школи і таки не пориває з іконописом. Манастирі й монастирські школи можна знищити, але внутрішньої настанови людини ніколи: ідеї живуть у людині, захопленій вписаними засадами. До таких людей належить також Мороз.

Школа іконопису Печерської Лаври отримала своє виразне обличчя вже в XII сторіччі завдяки геніальному іконописцеві та майстрові укладання мозаїк — Преподобному Олімпієві († 1114). Це він — на думку найвидатніших дослідників — був творцем того окремого українського стилю в іконописі, що відрізняє українську ікону від церковного малярства сусідніх країн. Про його життя й чуда є чимало вісток у «Киево-печерському патерику».

Справа в тому, що українська школа перша розбиває штивні, задеревілі канони, але тільки нюансами, не віддаляючися від цілого ідейного спрямування під час зображування одуховлених, ідеалізова-

них постатей, що в загальній схемі таки нагадують одна одну. Не віддаляється школа також від символіки. Але копія, якою ікона в принципі мала б бути, ніколи (чи майже ніколи) не тотожня з оригіналом. І ці малі можливості деяких відхилень використовує українська школа для внесення дискретного руху у штивні досі постаті, надаючи поставі більшої гармонійності. І в цьому напрямі йде також Мороз, хоч він і не цілком і не завжди дотримується київських первозорів.

Для нас на виставці чи не найцікавіша з погляду «школи» т. зв. Ігорівська Божа Матір. Поперше, тому, що її оригінал приписують згаданому Преподобному Алімпієві (на жаль, цей оригінал, що належить до найвартісніших пам'яток нашого малярства княжої доби, безслідно зник під час другої світової війни, і тепер ікону можна досліджувати тільки на підставі копій). Саме у зближенні Матери до Дитини спостерігаємо згадані ознаки ніжності, — не тільки у виразі обличчя, але й дотику тіла. Але що для нас цікавіше, це копія Мороза (2) у порівнянні її з першозразком (4). У Мороза ще більше любови й ніжності, зокрема у виразі облич, а найбільше у дещо зміненій анатомії голови Христа. Порівнюючи поставлені поруч ікони, можна також легко спостерігати, як мінімальні зміни в «копії» відрізняють її від оригіналу чи первотвору. Вже у виборі Ігорівської Богоматери видно бажання Мороза йти по лінії традицій школи, але ще більше видно те бажання у впровадженні нюансів, котрі мають дати більше гармонії, але також більше естетичної насолоди, при чому він в основному залишається вірний традиційним естетичним принципам, без експериментування.

В цьому самому стилі виконано ікону «Народження Христа» (5) — властиво у традиційній формі: з лежачою Матір'ю, Дитиною в пелюшках і яслах, з худібкою, що віддихом ogrіває Дитину, янгольськими хорами, поклоном пастушків, затурбованим Йосифом. Але малий деталь: звичайно Матір лежить поруч із Дитиною, від Неї відділена, іноді навіть повернена до Дитини плечима. У Мороза навпаки: Матір наближається до Ісуса, чутливо схиляючи голову до голови Дитяти, з рівночасним простягненням руки для пестоців. Вола й осла відсунено на другий плян. Ікона має гарну композицію, симетричний поділ інших постатей (янголів і пастушків), при чому центральна частина (Мати й Дитя) є в овалі, а він, у свою чергу, вписаний у більший овал, вертикальний до першого. Фантастично-нереальні скелі, це радше дискретне обрамування, декорація, а не наївне наслідування природи. Благодатть спливає згори на Христа через Матір. Обличчя всіх постатей на іконі — виразно стурбовані, але аж ніяк не скривлені і не zdeформовані. Тільки первісна радісна благовість янголів перемінилася в них і в пастушків на співчуття у передчуванні близької загрози.

Подібна замкнена композиція в Хрищенні у Йордані (7), — також із дискретно декоративними скелястими урвищами замість комічно поскладаних камінців (дитячих «клециків») буцімто екзотичного пейзажу... Йордан перетворюється на водоспад, а його спливаючі хвилі мають доповнити святу дію Івана Предтечі. Зрештою, подібно доповнює акт хрищення на вище доручення світляний промінь всюди-присутнього св. Духа, втіленого у формі голуба. Св. Іванові најжачуються на голові клубки волосся, начебто піднесені внутрішньою енергією до небес, щоб виблагати в Бога Отця благословіння для Сина і для Його післанництва на землі... І, послідовно, ті самі вузлики волосся на окремій іконі св. Івана (6), що з непохитною суворістю хоче спрямувати сучасників на Господні дороги.

Більше близькості до людини також на обидвох іконах верховних Апостолів; це наслідок виразного індивідуалізування особовостей, з психологічним заглибленням у виразі облич та у поставі, зумовлений переживанням і життєвим досвідом. В постатях однаково відбилися тріумфи, та й повсякденні слабості. Як далеко віддалений замріяно-задуманий Петро (9) від того імпульсивного рибалки (що легко хався за меч чи гірко докоряв Учителеві, який Сам виставляв себе на небезпеку) у іконі Глави Апостольської громади з його великою відповідальністю Батька. Чи не читаємо в його очах закиди сумління, що він заснув на Оливній горі, коли Учитель, облитий смертельним потом, молився, або що він, поки півень заспівав, тричі відрікся Спасителя? З другого боку — різьблене обличчя задуманого інтелектуаліста Павла (10), що глядить у майбутнє; виразний перехід до майстрів Заходу, проте без надто помітного віддалення від східних праджерел, таких яскравих у трьох Святителях Сходу (11) із докладним затриманням традицій. Зокрема постава у поруч зображених постатях трьох Отців Церкви — клясична, хоча в обличчях вже виявляється схильність до підкреслення індивідуальностей.

Звичайно, протягом століть впливи київської школи поширилися поза вузькі кола Києва чи України, хоч і не без спротиву дуже догматичної московської школи, і Мороз, копіюючи іноді також ікони північного сходу, користує з тих відхилень. Так, напр., виразні впливи були в школі московського іконописця А. Рубльова (у XIV-XV ст.), і це вірну копію його св. Трійці («старозавітньої») дає на виставку М. Мороз. Не без впливу Рубльова є й ікони верховних Апостолів, але це можна пояснити бажанням підійти якнайближче до якогось згаданого первісного портрету. Проте — навіть за збереження подібності у положенні тіла — у Мороза виразніша саме індивідуалізація у царині психологічного заглиблення. У Рубльова також менше одержимості рішучості в Івана Христителю, ніж у Мороза. Натомість помітний вплив у «Благовіщенні», де Мороз надає вольову поставу Архангелю

Гавриїлові, докладно, як є у Рубльова (зокрема на іконі Благовіщенського собору в Москві). Це, начебто, Архангел заздалегідь хотів виключити спротив Діви несподіваній благовісті, яка насамперед мала внести багато комплікацій у її мирне життя благодатної Діви. Обличчя Марії виявляє більше покори («Я раба Господня»), ніж неспокою, — у Мороза ще більше, ніж у Рубльова; може, в Мороза є й тїнь тихої й сумовитої резигнації. До речі, Рубльов у пізнішій версії «Благовіщення» з іконостасу Успенського собору у Володимирі з 1408 р. (попередня з 1405 р.) надає Архангелові вже не такі енергійні риси і ще більше підкреслює покору у Діви, що точніше відповідає біблійному описові.

Говорячи про київську школу з її впливом навіть на московську північ, що найдовше спротивлялася інноваціям, на підставі сучасних тенденцій у Мороза (щодо самих традицій злагіднення штивних канонів) можна запитати, чи зауважена «психологізація» постатей не впливає з глибокого коріння — тієї ролі України, яку вона відігравала впродовж століть на перехресті шляхів між Заходом і Сходом. Чи саме те повільне віддалявання від джерел «візантинізму» з рівночасним впровадженням елементів західних шкіл (хоч завжди з пошаною до власних традицій) не є характеристичне для духової постави українця взагалі? Справа в тому, що саме в Україні найсильніше виявилися тенденції до єдності Церков, зокрема на Ферраро-фльорентійському Соборі, як і згодом у Бересті (чи в паралельній «Ісповіді віри» Петра Могили). Треба нагадати, що великий подвижник Унії — київський митрополит Ісидор — був заарештований у Москві, коли він хотів поширити там ідеї Фльорентійських постанов. Доля Берестейської Унії, на жаль, надто добре відома, якщо мова про нищення Української Католицької Помісної Церкви, не тільки самим режимом, але й імперіалістично наставленою Московською Патріархією. Саме тому була Українська Церква приречена на криваві переслідування, стимульовані московською закостенілою ортодоксією. Бож при тому треба пам'ятати, що внутрішній діалог між Українськими Церквами постійно поглиблюється і що українська автокефальна Церква так само скришавлена, як і католицька. Чи саме ці проблеми не повинні стати предметом ширшого розгляду на запланованім конгресі, чи навіть дороговказом для нього у Велике Тисячоліття, яке хочемо відзначити спільно й в екуменічному дусі? Тому то так дорогі нам виставлені ікони таки наших рідних українських святих — першої нашої княгині-християнки, св. Ольги (12), рівноапостольного св. Володимира (13), що йому Україна завдячує хрищення. Зрештою, треба й тут підкреслити, що ікона св. Ольги нагадує нам два зображення іншої нашої княгині, Ярославни, як вона оплакує недолю свого «Лада» — кн. Ігоря Святославича у полоні: у шляхетно стилізованих лініях малярки (Я. Му-

зикової) та графіка (Я. Гніздовського). Це ще один доказ, наскільки наш іконопис з одного боку впливав на світське мистецтво, а з другого, навпаки, відмолоджувався його свіжими соками, злагіднюючи контрасти, подібно, як і роля мирян у нашій традиційній Церкві була далеко більша, ніж на Заході чи на Півночі. Зрештою, саме зі Східної Церкви пішли сучасні реформи у Латинській Церкві, коли — зокрема після 2-го Ватиканського Собору — вплив мирян у Церкві зріс.

При певній «секуляризації» ікон, але завжди без порушення основних засад, які так різко помітні в релігійному малярстві Заходу, чи точніше, у церковному мистецтві взагалі, треба зауважити, наскільки одуховлюється в певному сенсі світське мистецтво, зокрема у зображенні історичних подій чи в історичних портретах. Звичайно, грає тут певну роль і одяг, але не тільки він, — також і самі постаті з їхніми стилізованими лініями, які нагадують давню схематизацію. В тому напрямку пішла, напр., школа «Бойчукістів» (чи, неособово, монументалістів) 20-тих років — буйного відродження української культури з виразною тенденцією «до джерел», тобто до традицій у зразках, але й до власної духовости у зовнішніх традиційних виявах. Це також важлива тема для нашої конференції Тисячоліття. І мені при відкритті виставки доводиться тільки радіти, коли саме виставка породжує проблеми, як і тепер: проблему нерозривного сплетіння світського й духового, однаково в українському мистецтві, як і в усьому житті, та й в усій життєвій настанові. Усе це, незаперечно, дуже промовисте.

Чи можна, отже, дивуватися, що Христос-Вседержитель (8) у Мороза має радше риси «Христа-Учителя», ніж «Пантократора», і то на обох виставлених іконах, хоч саме вони мають чи не найтрадиційніший — канонізований — вигляд, навіть зі строгим дотриманням приписаних барв одягу. Хай же ж Його до благословення зложені пальці й Милосердна Матір Божа — Елевза (3) — так переконливо зображена у своїй любові й ніжності, благословлять наш почин і супроводять мистця на його дальшому творчому шляху.

EINLEITUNGSWORT ZUR IKONENAUSSTELLUNG
VON MYCHAJLO MOROZ

(UFU, München, 15. 4. 1983)

In fünf Jahren wird die ukrainische Öffentlichkeit in der Diaspora das Millennium des Christentums in der Ukraine pietätvoll begehen. Dies wiegt um so mehr, als Gedenkfeiern solcher Art unter dem kommunistischen Regime in der Heimat nicht geduldet werden. Die Ukrainische Freie Universität hat von den Hierarchen der beiden ukrainischen Kirchen, der katholisch-unierten und der autokephalen orthodoxen, den ehrenvollen Auftrag erhalten, aus diesem Anlaß einen gemeinsamen wissenschaftlichen Kongreß der in der westlichen Hemisphäre tätigen Forschungs- und Lehranstalten vorzubereiten und im ökumenischen Geist zu gestalten und durchzuführen. Diese Verpflichtung kam weder unerwartet noch unbegründet. Die UFU hat bereits im eigenen Bereich Konferenzen und Vorträge zur religiösen bzw. kirchlichen Problematik veranstaltet und mehrere Bücher veröffentlicht, die der Geschichte der ukrainischen Kirche und ihrer augenblicklichen Lage gewidmet sind. Sie hat auch — in Zusammenarbeit mit der Katholischen Universität in Paris bzw. ihrem Ökumenischen Institut — „ökumenische Dialoge“ eingeleitet, und bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß wir auch in diesem Saal vor einigen Jahren, als einen lebendigen Beitrag zu diesem Dialog, eine besondere Ausstellung der religiösen Kunst einer bikonfessionellen Familie organisiert haben. Und vor anderthalb Jahren haben wir gerade aus Anlaß des heranahenden Millenniums die deutsche Fassung einer Kunstmonographie über die ukrainische Ikone im 12. bis 18. Jahrhundert herausgegeben und in der bestmöglichen Ausstattung — dank einer Unterstützung des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung — verlegt.

Die uns anvertraute Aufgabe ist überaus verantwortungsvoll, und ohne einen besonderen Beistand scheint sie in unserer Lage undurchführbar. Einen solchen Beistand muß man erbitten oder verdienen. Eine Art Bitte ist auch unsere heutige Ikonenausstellung, mit der wir unsere Vorbereitungen einleiten. Die Ikone ist schon an sich ein Gebet, und kein Meister im Mittelalter hat es gewagt, eine Ikone ohne längere Vorbereitung durch Fasten und Enthaltensamkeit zu malen. Der Überlieferung zufolge schuf Fra Angelico seine Heiligenbilder nur auf Knien. Schon die Vorbereitung des Materials — der sorgfältig ausgewählten Holzbretter — erfordert eine besondere Gewissenhaftigkeit. Meistens entstanden die Arbeiten in der Einsamkeit und Stille der Mönchszellen, die ein Maximum an Konzentration gewähr-

leisteten und Visionen hervorriefen, die erst allmählich ihre Form, Gestalt und Farbenharmonie erreichten. Übrigens sind sie keine eigentlichen Schöpfungen der Menschenhand, vielmehr lediglich Nachbildungen bzw. Kopien der früheren Originale, der echten Porträts der Heiligen, wie sie durch ihre Zeitgenossen überliefert wurden. Nur besonders Begnadete glaubten, der heilige Geist habe ihren Pinsel geführt. Auf diese Weise entstanden die sogenannten *Acheiropoietia*: Die nicht von Menschenhand geschaffenen Heiligenbilder, die später kopiert wurden, zumeist als Nachbildungen des Antlitzes Christi auf dem mit Blut und Schweiß bedeckten Tuch der heiligen Veronika. So wurde in den Jahrhunderten der Prozeß der Schöpfung — die Vorbereitung und die Ausführung der Aufgabe — durch strenge Vorschriften geregelt, die keine Abweichungen zuließen. Dies ist eine sehr wichtige Feststellung für die weitere Entwicklung der Ikonenmalerei, die, durch das Gebet geheiligt, den gemalten Ikonen die Kraft des Gebets verlieh.

Ein Gebet ist demnach auch eine Ikonenausstellung, und wir haben die große Freude, den hochverehrten Gästen die Werke eines Malers vorzustellen, der seine Kunstfertigkeit an der ältesten ukrainischen Ikonenschule erworben hat, in der berühmten Werkstatt des Höhlenklosters in Kyjiv. Seine Anfänge reichen bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts zurück, und in ihm wirkte der erste Kyjiver Metropolit ukrainischer Herkunft, indem er für sich eine Mönchszelle in der Berghöhle grub. Dieser ehrwürdigen und traditionsreichen Schule verdankt Mychajlo Moroz seine technische Ausbildung in der Vorbereitung des Materials und — dank seiner Begeisterung und seinem Fleiß — die Kunstfertigkeit selbst, die sich auf ihn als eine Gnade aus den altehrwürdigen Ikonen ergoß, die er als Kind in den Kirchen seiner Heimatstadt bewunderte, bevor sie in den apokalyptischen dreißiger Jahren gewaltsam und auf barbarische Weise zerstört wurden.

Bevor wir das Werk des Meisters näher analysieren, möchte ich nur kurz darauf hinweisen, daß auch er uns einen „nicht von Menschenhand gemalten“ Christuskopf vorstellt — selbstverständlich eine „Kopie“, die jedoch eindeutig auf den Stil der genannten Schule verweist (Abb. 1). Zunächst möchte ich ihre Aufmerksamkeit auf die auf ähnlichen Bildern sehr seltenen zarten Verzierungen lenken, die an die Volkskunst anknüpfen — an ihre Vorliebe für zierliche Stickerien. Im Antlitz tritt das Menschliche zurück — außer der Schönheit der Züge. Keine Spur von der realistischen Vorstellung des Leidens, nur die göttliche Entschlossenheit, dem Kreuz, das in der Gottesaureole eingezeichnet ist, entgegenzugehen. Die tief sitzenden Augen blicken in die Ferne voller Güte und Liebe; aber auch die Sorge um diejenigen ist zu erkennen, für die Sein Kreuz zu ihrem Kreuz werden wird, das sie alle — die Abertausende — mutig auf ihrem Rücken tragen werden. Die schmalen Lippen sind willensstark zusammengepreßt, obwohl die untere doch einen leichten Zweifel auszudrücken scheint, ob sich das Menschenkind wohl der Gottesbotschaft als würdig erweisen werde. Aber der Gesamtausdruck beweist, daß er die Würde als die höchste Tugend bewahren wird, jene Würde, die auch die Menschen — mit Güte und durch Liebe — zu Gott erhebt.

Nun kehren wir noch für einen Augenblick zu jener traditionsreichen Schule

und zu ihrem begabten Schüler zurück, der nach der Auflösung dieser Schule durch einen behördlichen Beschluß und nach der Verstreuung der Mönche noch vier Jahre lang — dank seiner Erfahrung und den erworbenen Kenntnissen — in derselben Richtung an den Restaurationsarbeiten der Fresken der in ein Museum verwandelten Sophienkathedrale in Kyjiv mitwirken durfte. Von 1952 an studierte er am Institut für bildende Künste in Kyjiv, das er mit einem Bildhauerdiplom abschloß. Er nahm auch an verschiedenen Ausstellungen teil und erhielt verschiedene Preise, blieb aber immer im Banne seiner ersten Schule und widmete sich unentwegt der Ikonenmalerei. Klöster und Klosterschulen kann man zerstören, doch niemals den Geist: Er lebt in den Menschen fort, die durch diese Klöster und Schulen begeistert wurden. Zu ihnen gehört auch Moroz.

Die Höhlenklosterschule hat sich bereits im 12. Jahrhundert dank ihres genialen Meisters, des Ikonenmalers und Mosaizisten Olimprij, deutlich profiliert. Er war, nach Meinung der bedeutendsten Forscher, der Schöpfer jenes eigenartigen ukrainischen Stils in der Ikonenmalerei, der die ukrainische Ikone von der Ikone der Nachbarländer unterscheidet. Die ukrainische Ikone überwand das Kanonisierte, Schematische, obwohl sie die alten Proportionen und die in den Farben ausgedrückte Symbolik beibehalten hat. Zwar bleibt die Ikone im Prinzip weiterhin eine Kopie, aber keine Kopie kann dem Original hundertprozentig gleichen, und gerade diese kleinen Veränderungen sind für die ukrainische Ikone charakteristisch. Wir werden sie auch bei Moroz entdecken können. Es kommt mehr Bewegung in das Bild, die eine gewisse Harmonie schafft. Auch in den Gesichtern kommt ein stärkerer Ausdruck zum Vorschein. Die Ikonen werden mehr lebensnah, obwohl sie sich nicht endgültig von den Kanons loslösen. Die erstarrten Linien werden durch einen Hauch von Zärtlichkeit belebt.

In dieser Hinsicht spielt ein Bild unserer Ausstellung (Abb. 2) eine Schlüsselrolle: die Fürst-Ihor-Gottesmutter, deren „Kopie“ von Moroz wir näher betrachten wollen. Dieses Werk, eines der wertvollsten der Fürstenzeit, das leider während des Krieges verloren ging, besitzt die Merkmale einer engen Verbundenheit der Mutter mit dem Kinde, nicht nur im Gesichtsausdruck, sondern auch in der Leibesnähe. Was uns aber am wichtigsten erscheint, ist der Vergleich der Kopie von Moroz mit dem Original bzw. den Kopien jenes Originals, nach denen Moroz seine Ikone gemalt hat (Abb. 4). Bei Moroz erblicken wir nämlich noch viel mehr Liebe und Zärtlichkeit, insbesondere in der Gestaltung der Gesichter und auch ihrer Anatomie. Bei diesem Vergleich kann man übrigens feststellen, wie sehr sich eine „Kopie“, auch eine ziemlich getreue, von dem jeweiligen Original bzw. Muster unterscheiden mag. Moroz schlägt also die festgesetzte Richtung seiner Schule ein, die immer mehr Harmonie, auch mehr Schönheit erwirken will. Dabei wird dem klassisch-ästhetischen Prinzip große Aufmerksamkeit gewidmet.

In der gleichen Richtung bewegt sich auch die „Geburt Christi“ mit ihrer nahezu kanonisierten Form — der liegenden Mutter, dem Kind in Windeln in der Krippe, den Tieren, die mit ihrem Atem das Kind wärmen, den Engelschören, der Anbetung der Hirten, dem sorgenvollen Joseph (Abb. 5). Aber die Mutter

liegt in der herkömmlichen Darstellung völlig getrennt vom Kinde und neben ihm, häufig sogar dem Kind den Rücken zuwendend, manchmal selbst auf der entgegengesetzten Seite der Ikone. Bei Moroz nähert sich aber die Mutter deutlich dem Kinde und ihre zarte Hand streichelt das Kind, wobei die Tiere in den Hintergrund treten. Die Ikone besitzt eine ausgezeichnete symmetrische Komposition, wobei die zentrale Partie mit der Mutter und dem Kinde in ein geschlossenes Oval eingebettet ist, das seinerseits von einem größeren umschlossen wird. Die oftmals grotesk wirkenden Bergfelsen verlieren bei Moroz ihre starre Kälte und bilden eigentlich eher eine dekorative Umrahmung der Darstellung als eine naive Nachahmung der Natur. Der himmlische Lichtstrahl ergießt sich über die Mutter auf das Kind. Die Gesichter aller Gestalten sind kummervoll, aber keineswegs verzerrt oder verzogen. Die Frohe Botschaft der Engel verwandelt sich auch im Mitgefühl in die Vorahnung einer nahenden Gefahr.

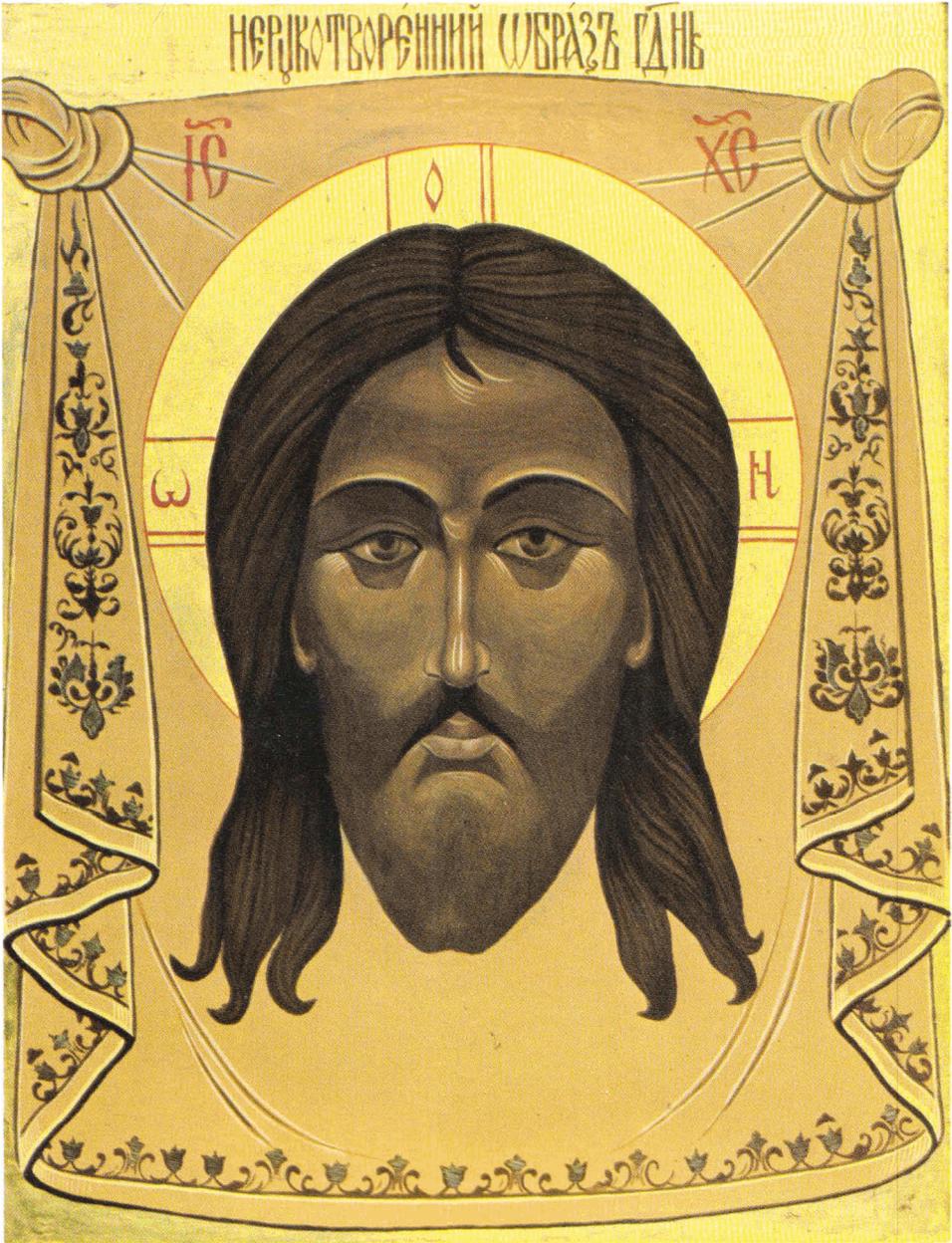
Dieselbe geschlossene Komposition sehen wir in der „Taufe Christi“ (Abb. 7) mit ihren diskret-dekorativen Felsen anstelle der meist etwas bizarr wirkenden zusammengewürfelten Kastensteine einer pseudoexotischen Landschaft. Der Jordan strömt wie ein Wasserfall auf Christus zu und ergänzt durch seine Wogen die heilige Handlung des Täufers; desgleichen der auf einen höheren Befehl in eine Taube verwandelte Lichtstrahl des allgegenwärtigen Heiligen Geistes. Keine überflüssigen Banalitäten in Gestalt von schwimmenden Fischen oder gar Tieren in den Wassern des Jordans. Auf dem Haupte Johannes' sträuben sich die Haarbüschel wie durch eine innere Energie dem Himmel entgegen, um die Gnade Gottes für Seinen Sohn und für die ihm erteilte Mission auf Erden zu erleben. Und, konsequent, dieselben Energiestrahlen auf der gesonderten Ikone des Täufers (Abb. 6), der mit unentwegter Strenge seine Zeitgenossen in Gottes Bahnen lenken will.

Den beiden Apostelikonen aber verleiht Moroz eine psychologische Vertiefung mittels einer deutlichen Individualisierung zweier verschiedener Persönlichkeiten mit ihren Höhenflügen und Schwächen, mit ihren Erlebnissen und Erfahrungen: Meilenweit entfernt ist der verträumt sinnende Petrus (Abb. 9) von jenem impulsiven Fischer, der leichtfertig zum Schwert greift, oder dem Herrn bittere Vorwürfe macht, weil dieser sich den Gefahren aussetzt, bis hin zum Apostelprinzen mit seiner Verantwortung eines Apostelvaters. Kann man von seinen Augen nicht die Gewissensbisse ablesen, weil er eingeschlafen war, als der Meister auf dem Ölberg schweißüberströmt betete, oder weil er Christus in kürzester Zeit dreimal verleugnet hat? Ihm gegenüber der intellektuelle Paulus (Abb. 10) mit seinem feingeschnittenen Antlitz eines konsequenten, stillen Denkers, der in die Zukunft blickt; ein deutlicher Übergang zu den Künstlern des Westens, ohne sich jedoch von den Urbildern allzusehr zu entfernen. Denn schließlich haben sich die drei großen Kirchenväter der Ostkirche in ihrer ganzen kanonisierten Haltung in der Fassung von Moroz sehr wenig von ihren Vorbildern entfernt (Abb. 11), obwohl auch sie deutlich individualisierte Charakterzüge aufweisen und den beiden Aposteln im Geist der Darstellung zugleich ähneln. War es die vermittelnde Rolle

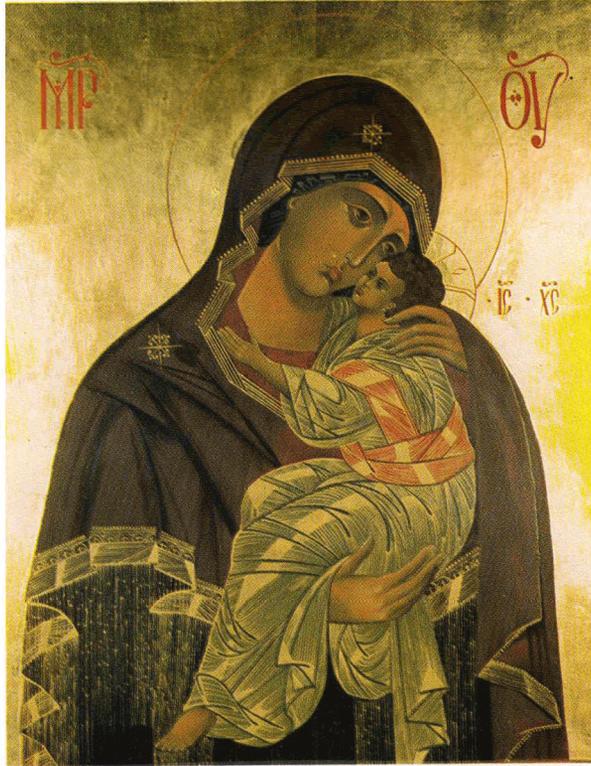
der Ukraine an der Kreuzung zwischen Ost und West, die den Stil der Kyjiver Schule geprägt hat, der sich im Werk von Moroz so deutlich widerspiegelt? Diese vermittelnde Rolle, die in der großen Auseinandersetzung zwischen Byzanz und Rom stets die ökumenischen Bestrebungen unterstützte und auch heute dieselbe Richtung konsequent einhält, was sich in ihrer katholischen Kirche mit byzantinischem Ritus äußert. Gerade deshalb sah sich diese Kirche mehrmals den blutigen Verfolgungen von seiten der russischen, erstarrten und einseitigen Orthodoxie ausgesetzt. Denn schließlich darf man die Tatsache nicht verkennen, daß sich der Dialog zwischen den ukrainischen Kirchen immer mehr aktualisiert und daß die Ukrainische Autokephale Orthodoxe Kirche ebenso wie die katholisch-unierte blutige Wunden davongetragen hat. Sind diese Tatsachen keine Wegweiser für das herannahende Millennium, das wir gemeinsam und im ökumenischen Geiste zu feiern gewillt sind? Deshalb sind uns auch die beiden hier ausgestellten Ikonen der ersten einheimischen ukrainischen Heiligen — der ersten christlichen Fürstin Ol'ha (Abb. 12) und des „apostelgleichen“ Großfürsten Volodymyr (Abb. 13), dem wir die Taufe verdanken — so ansprechend. Übrigens erinnert die edle Gestalt unserer seligen Fürstin mit den stilisierten Linien an zwei künstlerische Darstellungen einer anderen ukrainischen Fürstin, die das Los ihres gefangenen Gemahls beweint, eines anderen Malers und eines anderen Grafikers: ein weiterer Beweis dafür, wie sehr sich bei uns die Grenzen zwischen der Ikone und dem weltlichen Kunstwerk verwischen.

Allerdings muß man dabei vermerken, daß sich nicht nur die Ikonen „weltlichen“, ohne die festgesetzten Grenzen zu überschreiten — wie dies heutzutage so deutlich in der westlichen Kirchenmalerei bzw. in der Kirchenkunst zum Vorschein kommt, sondern auch, daß sich die laizistische Malerei in einem gewissen Sinne „vergeistlicht“, insbesondere in der Darstellung der geschichtlichen Ereignisse bzw. Porträts. Bestimmt wirkt dabei das historische Gewand mit, aber auch die gesamte Gestalt in ihrer Haltung — mit deutlich schematisierten Linien. In dieser Richtung entwickelte sich sogar die ganze Schule der Monumentalisten (oder Bojčukisten) der 20er Jahre im kulturellen Aufschwung des ukrainischen Lebens, selbst unter der Sowjetmacht. Freilich wurde Bojčuk selbst verhaftet und zugrunde gerichtet — irgendwo in einem Konzentrationslager (übrigens auch ein gesondertes Thema für die Konferenz aus Anlaß des Millenniums). Diese Verbindung des Weltlichen und Geistlichen in der ukrainischen Kunst, wie auch im gesamten Leben und in der Lebenshaltung, scheint uns sehr vielsagend zu sein, und ich freue mich sehr, daß sich diese neuen Gesichtspunkte gerade bei der heutigen Ausstellung ergeben.

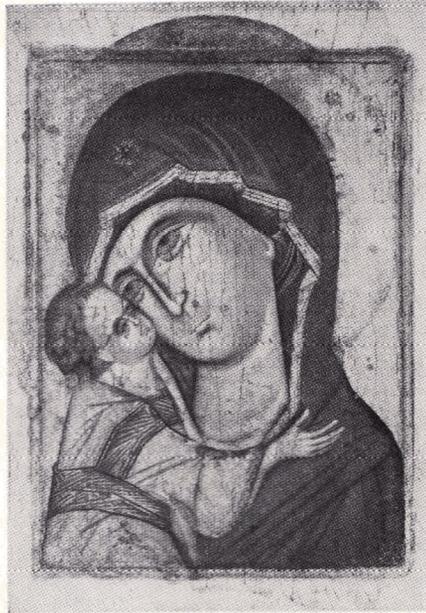
Darf man sich also wundern, daß der Christus (Abb. 8) von Moroz uns eher als ein Lehrer und Meister, also als ein Allwissender, vorkommt, denn als der Allherrscher, und zwar auf den beiden ausgestellten Ikonen dieses Namens in gleicher Weise? Möge nun Er selbst und die barmherzige Mutter des Erbarmens (Abb. 3), in ihrer Liebe und Zärtlichkeit so überzeugend dargestellt, unser Vorhaben segnen und den Künstler auf seinem Weg begleiten!





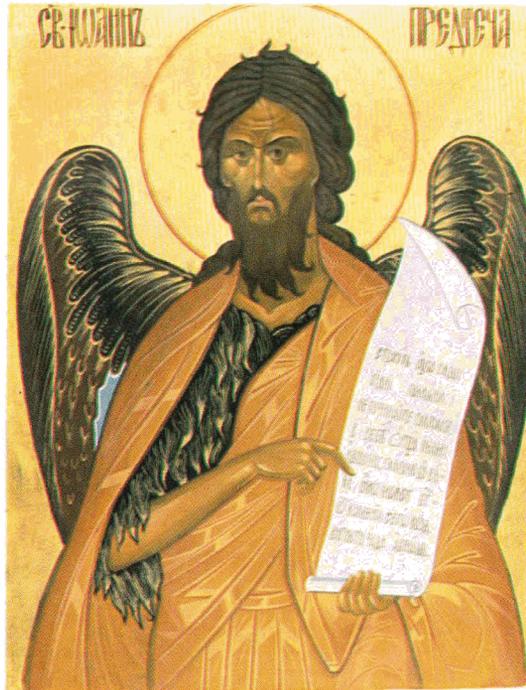


3

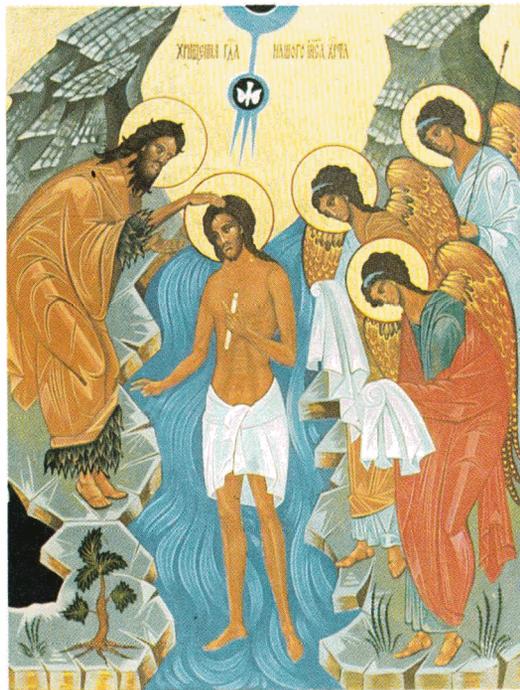


4

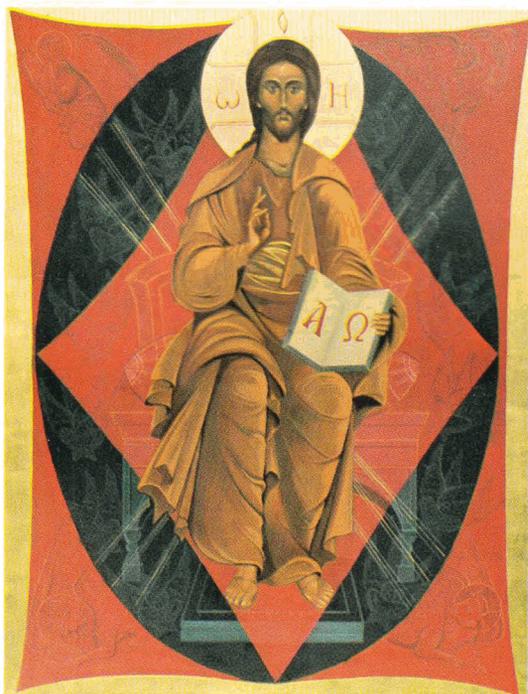




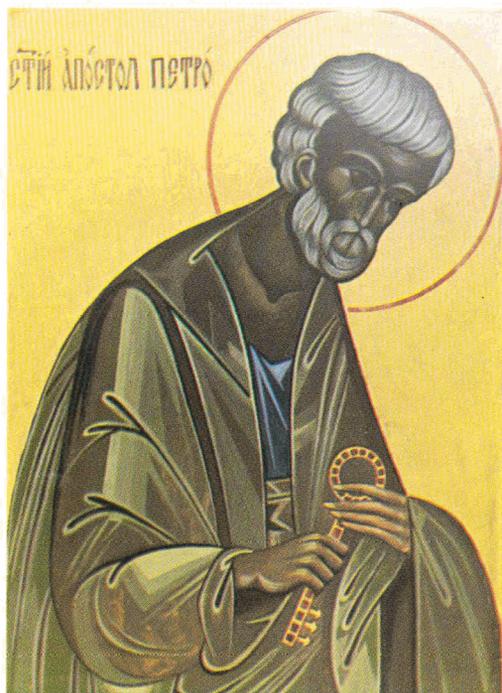
6



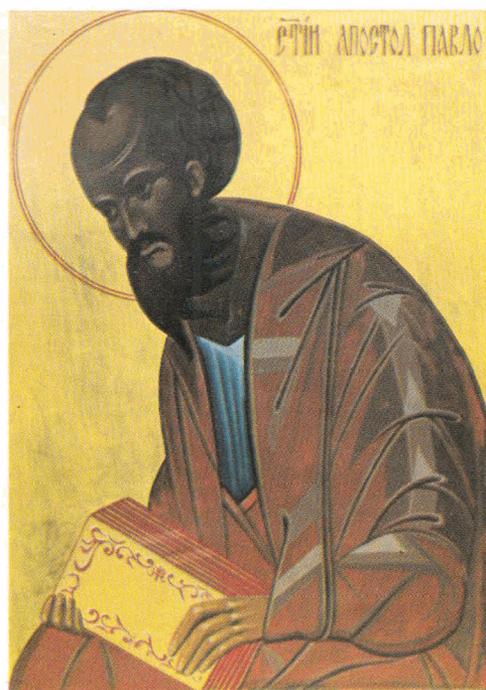
7



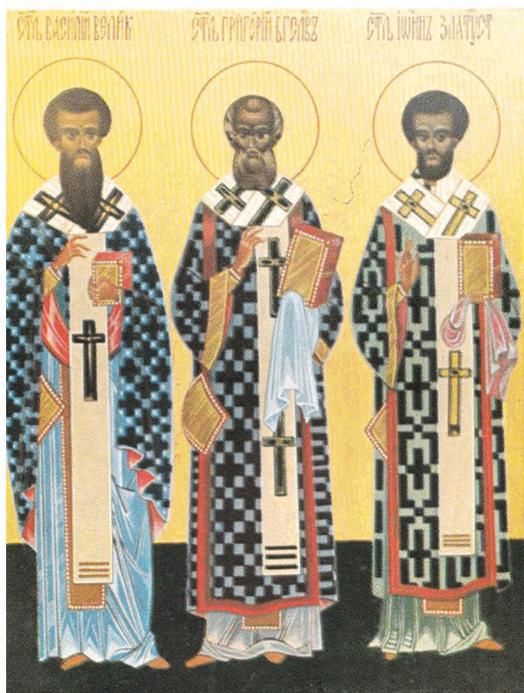
8



9



10



11



12



13

