

*Marta Zambrzycka*

Warszawa, Uniwersytet Warszawski

## UKRAIŃSKIE PEJZAŻE PAMIĘCI. MALARSTWO ANATOLIJA ŁYMAREWA I ANATOLIJA KRYWOŁAPA

### Ukrainian Memory Landscapes. Paintings by Anatolii Lymarev and Anatolii Kryvolap

**ABSTRACT:** The article examines the landscape paintings of Anatolii Lymarev (1929-1985) and Anatolii Kryvolap (1946), two artists whose work spans the second half of the 20th century and – in Kryvolap’s case – the 21st century. The former is a representative of post-war Ukrainian nonconformist art (the ‘Thaw’ and ‘post-Thaw’ periods), while the latter began his active career during the political transformation and continued to develop it well into independence. Today, Kryvolap is a highly regarded artist in Ukraine and beyond, while Lymarev remains almost completely forgotten. Both are exceptionally original artists, each creating their own distinctive style, in which the use of intense, contrasting colour plays a key role. At the same time, both remain deeply immersed in modernist aesthetics and the tradition of the Ukrainian landscape and genre painting of the late 19th century.

**KEYWORDS:** Ukrainian landscape, visual memory, tradition, national symbolism

Pejzaż i związana z nim scena rodzajowa to przedstawienia od wieków obecne w sztuce, zazwyczaj stroniące od estetyki szoku i epatowania tematyką tabuizowaną, dające poczucie bezpieczeństwa ontologicznego i apelujące do tych rejestrów psychiki, które związane są z potrzebami estetycznymi i kontemplacyjnymi. Jednocześnie pejzaż – jak każda dziedzina twórczości – ulega zmianom, stanowi głos swojej epoki i może być pretekstem do rozważań o charakterze zdecydowanie pozaestetycznym. W niniejszym artykule podejmuję próbę prześledzenia śladów tożsamości przestrzennej w malarstwie dwóch, mało znanych w Polsce artystów. Przestrzeń w pejzażach Łymarewa i Krywołapa można analizować na kilku poziomach: jako obiekt kontemplacji estetycznej i filozoficznej o wymiarze uniwersalnym, jako obszar związany z przeszłością, zwłaszcza z dzieciństwem artystów, a więc „mapę pamięci indywidualnej”, oraz jako związane z topografią konkretnego regionu archiwum pamięci kulturowej i związanej z nią tożsamości zbiorowej. W pracach obu artystów widoczne są inspiracje tradycją ukraińskiego pejzażu końca XIX i początku XX wieku, gdy po-

wstawiało malarskie imaginarium ukraińskiej tożsamości przestrzennej. Step, obsiane pszenicą pole, wieś lub pojedyncza wiejska chata to ukraińskie „miejsca znaczące”, przestrzenny system semiotyczny, z którego malarstwo – jako jeden z nośników materialnych pamięci kulturowej<sup>1</sup> – czerpie formy symboliczne, dostosowując środki wyrazu do potrzeb konkretnego czasu. Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób obaj artyści wykorzystują arsenał zbiorowych symboli przestrzennych ugruntowanych w ukraińskiej tradycji malarskiej, co pozwala identyfikować ich sztukę również w kategoriach narodowych. Uważam to za szczególnie istotne wobec nikłej wiedzy o sztuce ukraińskiej na zachodzie i częstym włączaniu jej w dyskursach publicznych w nurty twórczości rosyjskiej.

Twórczość obu analizowanych artystów, choć zanurzona głęboko w tradycji ukraińskiego malarstwa, koresponduje z tendencjami obecnymi w sztuce zachodniej, jednak ze względu na uwarunkowania polityczne, ograniczony przepływ informacji i cenzurę nie zawsze zbiega się z nimi w czasie. Jest to szczególnie widoczne w malarstwie Anatolija Łymarewa, tworzącego w okresie, gdy cenzura, dominacja estetyki socrealistycznej i bardzo ograniczona wiedza o sztuce zachodniej determinowały zwrot twórców-nonkonformistów ku początkowi XX stulecia, gdy sztuka ukraińska rozwijała się jeszcze równoległe z nurtami ogólnoeuropejskimi. W latach sześćdziesiątych, pod wpływem chwilowej zmiany polityki kulturalnej nastąpiło częściowe odrodzenie pamięci o ukraińskiej awangardzie i modernizmie, co stało się inspiracją dla ówczesnych poszukiwań twórczych. Zwrot ku awangardzie wpisuje się też częściowo w szerszą tendencję, znamionującą powojenną sztukę europejską i amerykańską<sup>2</sup>, z tym jednak zastrzeżeniem, że o ile neoawangarda zachodnioeuropejska odwoływała się do zjawisk incydentalnych<sup>3</sup>, takich jak ruchy dada czy „przeciwsztuka”, twórcy ukraińscy nawiązywali przede wszystkim do malarstwa abstrakcyjnego, kubofuturyzmu, lub – jak czynił to Łymarew – postimpresjonizmu, ekspresjonizmu a nawet impresjonizmu.

### Łymarew – „...pod donieckim słońcem”

Anatolij Łymarew urodził się we wsi Amwrosijiwka w obwodzie donieckim i chociaż studiował w Kijowie, gdzie w 1957 roku ukończył Kijowski Państwowy Instytut Sztuki (dziś – Narodowa Akademia Sztuki i Architektury Ukrainy), a od 1974 roku mieszkał w tym mieście na stałe. Wschodnia Ukraina pozostała jego małą ojczyzną, przestrzenią, do której całe życie powracał i którą odzwierciedlał w swoich pejzażach i etiudach<sup>4</sup>. Jego twórczość jest mało znana i była nieczęsto eksponowana zarówno za życia artysty, jak i po jego śmierci. Olha Łahunenko we wprowadzeniu do katalogu wystawy „Той, що йде за сонцем” określa twórczość tego artysty mianem *terra incognita* i zauważa, że jego

<sup>1</sup> A. Assman, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2019, s. 55.

<sup>2</sup> R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 9.

<sup>3</sup> A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001, s. 32.

<sup>4</sup> *Анатолію Лимарев.1929-1985*, [B:] <https://uartslib.org/ukrayinski-hudozhniki/lymaryev-anatolij/> (04.08.2025).

droga do odbiorcy rozpoczyna się dopiero w XXI wieku<sup>5</sup>. Pierwsza ekspozycja prac Łymarewa miała miejsce w 1985 roku wspólnie z innymi twórcami undergroundu („Wystawa dziewięciu” [Виставка дев’яти]), kolejna, już pośmiertna – w 1988 roku. W niepodległej Ukrainie odbyły się zaledwie trzy ekspozycje: w 1999 roku wystawa zorganizowana przez Związek Artystów, w 2012 roku w kijowskim Arsenale Sztuki [Mysteckim Arsenale] i w 2015 roku w galerii Dukat wystawa pt. „Idący za słońcem” (“Той, що йде за сонцем”)<sup>6</sup>. Olha Petrowa pisała o tragizmie życia tego artysty, który otoczony w kręgach oficjalnych aurą nieżyczliwości, borykający się z problemami psychicznymi w 1985 roku zakończył życie samobójstwem<sup>7</sup>.

Łymarew to przedstawiciel jednego z wielu ukraińskich pokoleń, które doświadczyły represji i ograniczeń ze strony władzy. Jego życie i twórczość wpisują się w historię nieoficjalnej sztuki ukraińskiej czasów radzieckich, określanej często ogólnym mianem nonkonformizmu. Ten niejednoznaczny i różnie definiowany termin dotyczący bliżej nieokreślonego przedziału czasowego nie odnosi się do żadnego konkretnego nurtu ani stylu, lecz oznacza postawę życiową opartą bądź na aktywnej niezgodzie bądź na wycofaniu się z oficjalnego życia twórczego i działaniu w sferze nieoficjalnej lub półoficjalnej<sup>8</sup>. Jest to więc termin zasadny jedynie w kontekście istnienia dominującego stylu, narzuconego przez opresyjną politykę państwa i egzekwowanego za pomocą cenzury<sup>9</sup>. Poszukując wspólnej platformy estetycznej nonkonformizmu, Hlib Wyszelsawskij wskazuje na szeroko rozumiane kierunki modernistyczne<sup>10</sup>. Nonkonformizm łączony jest najczęściej z okresem powojennym, jednak Łesia Smyrna w książce *Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві* obejmuje tym terminem sztukę od końca lat dwudziestych do 1991 roku i uznaje nonkonformizm ukraiński za synonim twórczości o wymowie zaangażowanej narodowo<sup>11</sup>, realizującej idee wolnościowe Ukraińców<sup>12</sup>. W ten sposób łączy zjawisko nonkonformizmu z zagadnieniami tożsamości narodowej i językowej<sup>13</sup>.

Idea narodowa i językowa rzeczywistość odgrywała ważną rolę zwłaszcza w okresie tak zwanej odwilży lat sześćdziesiątych, gdy częściowo możliwe stało się przywraca-

<sup>5</sup> Katalog wystawy *Анатолій Лимарев. Той, що йде за сонцем*, Київ 2015, s. 3.

<sup>6</sup> А. Олексій, *Майстер світла. Анатолій Лимарев*, [w:] <https://kyivdaily.com.ua/anatoliy-limariev/> (04.08.2025).

<sup>7</sup> О. Петрова, *Третє око, Мистецькі студії*, Київ 2015, s. 248.

<sup>8</sup> Л. Смирна, *Культурно-історична динаміка українського мистецького неконформізму*, „Мистецтвознавство України” 2016, № 16, s. 129.

<sup>9</sup> Д. Зельська-Даревич, *Українські культура і мистецтво крізь віки*, [w:] *Український модернізм 1910-1930*, Київ 2006, s. 16-31.

<sup>10</sup> Г. Вишеславський, *Неконформізм: Андеграунд та 'неофіційне мистецтво'*, «Художня культура. Актуальні проблеми» 2006, № 3, s. 172.

<sup>11</sup> Л. Смирна, *Українські художники-неконформісти: естетичний протест*, «Вісник Книжкової палати» 2013, № 5, s. 40.

<sup>12</sup> Л. Смирна, *Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві*, Київ 2017, s. 35-36.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 36.

nie pamięci o twórcach z początku stulecia<sup>14</sup>. Ukraińscy „sześćdziesiątnicy” sformułowali swój program odwołując się do syntezy nowatorstwa i tradycji rodzimej<sup>15</sup>, jednak w związku z izolacją informacyjną i szybko przywróconą cenzurą, nie mieli dostępu do wiedzy o praktykach pojawiających się wówczas na Zachodzie. Dlatego w Ukrainie dominowało malarstwo, którego głównym punktem odniesienia pozostawała ukraińska sztuka epok poprzednich, folklor oraz modernizm początku XX wieku. Ze względu na różnorodność ówczesnych inspiracji i przeważnie samodzielne poszukiwania artystów własnej drogi, Olha Petrowa określa twórczość lat sześćdziesiątych „sztuką indywidualnych mitologii”<sup>16</sup>.

Uwagi powyższe można odnieść także do malarstwa Anatolija Łymarewa, nieznanego miejsca w radzieckiej przestrzeni oficjalnej i przez ówczesnych decydentów całkowicie zepchniętego na margines, przyjmującego skrajnie zindywidualizowaną postawę twórczą, opartą na prywatnej mitologii miejsca, z widoczną inspiracją nurtami modernistycznymi z początku XX wieku oraz sztuką dawniejszą, w tym XIX-wieczną. Widoczne w jego twórczości jest również nawiązanie do idei oscylujących wokół tematyki zakorzenienia w kulturze rodzimej. Twórczość Łymarewa to przede wszystkim liryczne malarstwo pejzażowe i rodzajowe o tematyce związanej z ludzką codziennością i prywatnością, dlatego warto skonkretyzować jej miejsce wśród wielu nurtów ukraińskiego nonkonformizmu, wykorzystując zaproponowany przez Olhę Petrową termin „ciche malarstwo”. Badaczka odnosi to pojęcie przede wszystkim do twórczości rozwijającej się w okresie po odwilży i będącej kontrpropozycją dla monumentalizmu i patosu dominującego w obiegu oficjalnym, choć niewiele odbiegającej od propagowanej przez władze tematyki pracy i życia „prostych ludzi”. Petrowa łączy „ciche malarstwo” ze strategią „wewnętrznej emigracji”. Pojęcie to opiera się więc nie tyle na wspólnocie estetycznej, ile na postawie życiowej. W planie tematycznym za dominujące badaczka uznaje motywy kameralne, związane z ludzką prywatnością i codziennością, a także tematykę kruchości życia, lęku, samotności i zagubienia, pod względem formalnym zaś – nawiązania do nurtów modernistycznych początku XX wieku. „Ciche malarstwo” funkcjonowało w szarej strefie pomiędzy *undergroundem* a sztuką oficjalną, chociaż wywoływało zaniepokojenie władzy i bywało poddawane cenzurze lub całkowicie spychane poza margines<sup>17</sup>.

Istotny dla charakterystyki „cichego malarstwa” jest również brak epatowania optyzmem i liryzm przedstawięń – twórczość ta bywa określana również „nowym liryzmem”<sup>18</sup>. Kijowskie koło „cichego malarstwa” reprezentowali między innymi: Jakym Lewycz, Zoja Lerman, Jurij Łuckiewicz, Mychajło Wajnsztejn, Hałyna Hryhoriewa,

<sup>14</sup> Г. Склярєнко, *Искусство украинских шестидесятых, другое – свое – разное*, [в:] *Искусство украинских шестидесятников*, ред. О. Балашова, Л. Герман, Киев 2015, с. 29-30.

<sup>15</sup> О. Петрова, *Третє око. Мистецькі студії*, Київ 2015, с. 18.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>17</sup> О. Петрова, *Третє око...*, с. 23-24.

<sup>18</sup> О. Котова, *Мистецький нонконформізм Одеси в контексті світової культури 1960-80-х років*, Одеса 2021, с. 57.

Ołeksandr Dubowyk, Jewhen Petrenko czy Serhij Pustowojt<sup>19</sup>. Część z tych artystów pozostawała w bliskiej przyjaźni z Anatolijem Lymarewem<sup>20</sup>. Alisa Łożkina pisze, że choć pod względem tematyki malarstwo Lymarewa wpisuje się w nurt „cichego malarstwa”, wyraziste gorące barwy jego obrazów zdecydowanie odbiegają od stonowanej stylistyki większości wymienionych twórców<sup>21</sup>. Rzeczywiście, odważne operowanie intensywną, jaskrawą barwą jest cechą charakterystyczną jego malarstwa, o czym w następujący sposób pisała Olha Petrowa:

Колір в творах Анатолія Лимарева – це провідник світла, чи природного, чи штучного. Цікавість до передачі світлових ефектів засобом кольору простежується у творчості художника повсюдно. Це може бути степовий пейзаж, пройнятий ранковим сонцем. Або ж інтенсивний контраст жару багаття на тлі глибокої синької ночі. Безпосередня фіксація кольорових відношень залежно від джерела освітлення та часу доби – це формальне завдання, над вирішенням якого працює художник, створюючи етюди<sup>22</sup>.

W twórczości tego artysty dominują kolory gorące (żółty, czerwony, pomarańczowy), zestawione kontrastowo z intensywnym niebieskim, zielonym, fioletowym oraz czarnym, obecnymi zwłaszcza w pejzażach nocnych.

Chociaż artysta ma na swoim koncie również pejzaże miejskie, martwą naturę, portrety i autoportrety, jego główną „pracownią malarską” pozostał rodzinny Donbas – mała ojczyzna, do której powracał całe życie, aby malować zapamiętane z dzieciństwa i kontemplowane podczas corocznych wizyt pejzaże. Donbas nie został jednak przedstawiony jako ośrodek przemysłowy i napawający optymizmem „raj” klasy pracującej, lecz przede wszystkim w formie pejzażu wiejskiego z dominującą rolą przyrody, która determinuje cykle ludzkiego życia i pracy. Twórczość tę, utrzymaną w manierze krótkich nerwowych i rozedrganych pociągnięć pędzla, którymi artysta nakładał warstwy jaskrawych barw, można uznać za apoteozę donbaskiej przyrody<sup>23</sup>.

Pejzaże donbaskie Lymarewa są przesycone światłem słonecznym. Zainteresowanie efektami świetlnymi i eksperymenty z ukazaniem ich w pejzażu skłaniają badaczy do nazywania Lymarewa „malarzem słońca”, „malarzem podążającym za słońcem”<sup>24</sup>. Słońce nabiera u tego artysty znaczeń symbolicznych, odnoszących się do światopoglądu tradycyjnego, jako aktywna, życiodajna siła stanowi źródło życia, odrodzenia i nowego początku:

<sup>19</sup> А. Ложкіна, *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ-початку ХХІ століття*, Київ 2019, с. 209.

<sup>20</sup> Katalog wystawy *Анатолій Лимарев...*, s. 5.

<sup>21</sup> А. Ложкіна, *Перманентна революція...*, с. 210.

<sup>22</sup> А. Олексій, *Майстер світла...*

<sup>23</sup> О. Петрова, *Третє око. Мистецькі студії*, Київ 2015, с. 247.

<sup>24</sup> Patrz tytuł wystawy i katalogu: *Анатолій Лимарев. Той, що йде за сонцем*, Дукат, Київ 2015.

Анатолій Лимарев любив писати сонце. Воно у нього своє — дієвий образ світла у просторово-часовому середовищі картини, космічне і земне, у різних персоніфікаціях. Сонце митця проте ніколи не буває нейтрально-теплим, пасивним. Як у народному мистецтві солярний знак та інші символи сонця є образами народження нового, пробудження і становлення життя, так і у Лимарева сонце і його світло осмислюються сповненими майже язичницької животворної сили<sup>25</sup>.

Blask słoneczny, a także inne, w tym sztuczne źródła światła artysta oddaje za pomocą gorących jaskrawych kolorów: żółtego, pomarańczowego, czerwonego. Obrazy ożywia intensywna żółć wschodzącego lub czerwień zachodzącego słońca, złoty blask ognisk lub światła rozbłyskującego z wieczornych okien. Jednym z najwspanialszych przykładów operowania przez Łymarewa światłem jest obraz *Słoiki* [Банки] z 1985 roku. Na obrazie dwie postaci, siedzące – jak można sądzić po kącie padania promieni słonecznych – w piwniczce, przeglądają zawekowane przetwory, słońce odbijające się w słoikach sprawia, że prozaiczna scena przygotowywania zapasów na zimę zmienia się w baśniową opowieść o poszukiwaniu podziemnego skarbu. Innym pejzażem, w którym równie dobitnie widać znaczenie światła słonecznego są *Niebieskie gęsi* [Сині гуси] z 1981 roku. Utrzymany w gorącej złocisto-czerwonej gamie kolorystycznej pejzaż zdominowany został przez ogromną płaszczyznę nieba z rozżarzoną kulą słońca w centrum, kontrapunktem której są drobne postaci niebieskich gęsi.

Przestrzeń pejzaży Łymarewa pozostaje skonkretyzowana poprzez wskazanie na topografię Donieccyzny (por. m. in. namalowany w 1969 obraz *W donieckim stepie* [В донецькому степу]) oraz na osobiste wspomnienia i pamięć samego autora (obraz z 1960 roku *Moja wieś* [Моє село]). Obrazy odnoszą się do geografii Ukrainy, która jest równocześnie nacechowanym emocjonalnie miejscem zakorzenienia i katalizatorem pamięci indywidualnej. Silny związek uczuciowy z przestrzenią podkreśla tytuł namalowanego w latach 1967-1969 tryptyku *Życie ziemi ojczystej. Ranek. Dzień. Wieczór* [Життя рідної землі. Ранок. День. Вечір]. Na pierwszym obrazie zatytułowanym *Ranek*, widzimy parę leżącą w ogromnym, złocistym i mającym jednoznacznie falliczny kształt stogu siana. Stóg ów, przez jego świetlistość i półokrągły kształt, można powiązać z aktywną siłą wschodzącego słońca. Pejzaż *Dzień* to obraz ziemi – dominuje na nim szeroka, spalona słońcem płaszczyzna ugoru, *Wieczór* ukazuje natomiast zatopiony w gorących barwach zachodzącego słońca, spokojny krajobraz z wracającymi do domu zwierzętami. Mamu tu wyraźne połączenie ludzkiego życia z uniwersalnym cyklem kosmicznym. Jak pisze Olha Petrowa, ów kosmiczny wymiar refleksji nad światem artysta czerpał z natchnienia gorącym blaskiem donieckiego słońca: „космічність світобачення художника, про відчуття ним першооснови гармонійної світобудови. Її чарівність він пізнав під гарячим сонцем Донеччини”<sup>26</sup>. Konkretna przestrzeń geograficzna jest więc punktem odniesienia dla poczucia

<sup>25</sup> *Анатолій Лимарев.1929-1985*, [в:] <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/lymaryev-anatolij/> (09.08.2025).

<sup>26</sup> О. Петрова, *Третє око...*, с. 250.

tożsamości człowieka, definicji własnego miejsca i roli w świecie. Poczucie to rodzi się w ścisłej korelacji pamięci z przestrzenią.

Relacja między przestrzenią a tożsamością i pamięcią indywidualną jest oczywista, gdyż:

„[p]amięć [...] zakorzeniona jest w konkretnej przestrzeni. [...] Pamięć wchodzi w sojusz z tożsamością, gdyż tylko stabilna wizja przeszłości jest w stanie zapewnić ludziom stałe podstawy, na których w teraźniejszości budują oni swoją tożsamość, partycypując jednocześnie w przyszłość”<sup>27</sup>.

Konceptualizacja przestrzeni w obrazach Łymarewa opiera się na pamięci indywidualnej artysty, w tym na jego wspomnieniach z dzieciństwa, lecz równocześnie odwołuje się do archetypowych figur przestrzennych ukraińskiego malarstwa, takich jak żyzne pole z dojrzewającym zbożem, step czy wieś. Artysta wykracza tym samym poza sferę indywidualną w obszar wyobrażeń kolektywnych, kształtujących tożsamość zbiorową i poczucie więzi kulturowej z określonym terytorium, nawiązując do tradycji zapoczątkowanej jeszcze w okresie romantyzmu, a rozwiniętej przez malarzy realistów, którzy przyczynili się do wypracowania symboliki ukraińskiego pejzażu narodowego.

Pejzaż wiejski i stepowy, a także malarstwo rodzajowe przedstawiające tradycyjny cykl pracy i świętowania kojarzy się przede wszystkim z kołem artystów związanych z Towarzystwem Wystaw Przenośnych, w tym z kijowianami Serhijem Switosałwskim, Wołodymyrem Orłowskim oraz jego zięciem Mykołą Pymonenką, a także z koryfeuszami charkowskiej szkoły pejzażu, czyli Serhijem Wasylkiwskim, Mychajłą Tkaczenką, Mychajłą Berkosem i Petrem Lewczenką. Ich twórczość odegrała ogromną rolę we wcieleniu w język malarstwa powstającej wówczas idei narodowej. Za pomocą obrazów inspirowanych etnografią, folklorystyką, archeologią, architekturą wiejską z jej specyfiką regionalną, a także rodzimymi krajobrazami i życiem codziennym wsi, artyści zbudowali system symboli przestrzennych, wyrażających w języku malarstwa krystalizujące się wówczas idee odrębności kulturowej i narodowej Ukraińców, które jednocześnie stały się podłożem ideologicznym ich twórczości<sup>28</sup>.

Jak pisze Walentyna Nemcowa, malarstwo pejzażowe końca XIX i początku XX wieku koncentruje się na poszukiwaniu nowego języka, który mógłby w pełni oddać emocjonalny ładunek pejzażu narodowego. Artyści zaczynają eksperymentować z efektami kolorystycznymi i świetlnymi, ogromnego znaczenia nabiera liryczne ujęcie przestrzeni, podkreślające osobisty stosunek i związek z malowanym krajobrazem<sup>29</sup>. Rów-

<sup>27</sup> J. Szczyrkowski, *Żywioł przestrzeni czy ład pamięci? Przestrzeń jako źródło pamiętania i tożsamości społecznej – uwagi na temat procesu badawczego*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2015, t. 15, s. 27.

<sup>28</sup> O tych inspiracjach pisze Walentyna Nemcowa w słowie wstępnym do albumu *Харківська пейзажна школа. Остання чверть XIX – початок XX століття*, Київ 2009, s. 13.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 15.

niez Lubow Otroszko twierdzi, że malarstwo pejzażowe przełomu XIX i XX wieku charakteryzowało się liryzmem i dużym ładunkiem emocjonalnym, będąc jednocześnie wizualną odpowiedzią na podstawowe pytania dotyczące ukraińskiej tożsamości i odrębności kulturowej:

Характерною особливістю українського пейзажного живопису було [...] лірично-поетичне оспівування природного краєвиду. Художньо-образне осмислення [...] важливості ролі природного ландшафту в емоційно-чуттєвих творах вітчизняних [...] художників-пейзажистів узагальнювались у символічний образ України XIX ст. Митці зображали довкілля України не лише з точки зору категорії «краси», а передовсім намагалися пізнати глибинні сенси філософсько-естетичного значення «себе», «світу», «природи» та «людей», створюючи на основі критичного підходу особливий національний стиль<sup>30</sup>.

Subiektywizm przedstawień, szeroki wachlarz emocji a także liryzm i fragmentaryczność pejzaży wiejskich Łymarewa przywodzi na myśl przede wszystkim malarstwo Petra Lewczenki, malarza, w którego twórczości widać już odejście od realizmu i wyraźne wpływy impresjonizmu<sup>31</sup>. Choć diametralnie inne, pod względem estetyki pejzaże Łymarewa wskazują na podobne, jak w twórczości Lewczenki emocjonalne przywiązanie do wiejskiego spokojnego życia z jego tradycją i powtarzalnością cykli pracy i odpoczynku. W malarstwie obu artystów widoczne jest również połączenie bardzo prostej sceny rodzajowej z ogromnym ładunkiem uczuć i osobistym stosunkiem do przedstawionego pejzażu. Według słów Walentyny Nemcowej, Petro Lewczenko:

не надаючи великого значення подієвій стороні реальності, [...] був надзвичайно чуйним до передачі складної, часом дисонансної гами емоційних станів людини, всією душею прив'язаної до спокійного, патріархального укладу сільського життя, до скромного затишку власного будинку<sup>32</sup>.

Również w twórczości Łymarewa widoczny jest zachwyt nad spokojem i powtarzalnością życia na wsi. Sceny rodzajowe tego artysty często oscylują wokół tematyki związanej z pracą w polu – niewielkie postaci giną w złotym morzu łanów zboża i stogów siana, przywodząc znów na myśl realia ukazywane przez klasyków ukraińskiego malarstwa rodzajowego przede wszystkim przez Mykołę Pymonenkę (*Żniwa na Ukrainie* [Жнива на Україні] z 1896, *Żniwiarka* [Жниця] 1889). Pole stanowi jeden z topograficznych archetypów Ukrainy, w malarstwie schyłku XIX wieku wiązało się

<sup>30</sup> Л. Отрощко, *Символічний образ України у пейзажному живописі XIX століття*, «Україна у світовій історії» 2014, № 4, с. 229-230.

<sup>31</sup> В. Немцова, *Пейзажний живопис Петра Левченка*, «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» 2007, № 2, с. 104.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 102.

z motywami kultury tradycyjnej, ściśle związanej z ideami narodowymi i koncepcjami odrodzenia tożsamościowego<sup>33</sup>. W twórczości Łymarewa praca w polu i wiejska codzienność ukazane zostały w mitycznym bezczasie. Również inne figury przestrzenne, takie jak wieś czy step rzadko zawierają sugestie zmian, które zachodzą w świecie współczesnym artyście. Przestrzeń jego obrazów staje się tym samym „instrukcją dla pamięci, nastawioną na wskazywanie poprzez miejsca w przestrzeni miejsc w pamięci [...] natomiast czas, do którego odwołują się wspomnienia, jest czasem mitycznym, nie jak w przypadku historii linearnym”<sup>34</sup>.

Podobnie zanurzona w mistycznym odczuciu bezczasu, kontemplacyjna a zarazem skonkretyzowana geograficznie i odwołująca się do symboliki przestrzennej ukraińskiej kultury jest twórczość Anatolija Krywołapa.

### Krywołap ... mistyka ukraińskiej przestrzeni

Zdaniem ukraińskich historyków sztuki, szeroko rozumiany nonkonformizm jest tą tradycją, bez której rozwój wolnej twórczości w po 1991 roku nie byłby możliwy<sup>35</sup>. Przełom lat 80-90 to okres ogromnej różnorodności stylistycznej, stojącej w wyraźnej sprzeczności ze zunifikowaną, ocenianą i zideologizowaną sztuką realizmu socjalistycznego<sup>36</sup>. Część pojawiających się wówczas tendencji stanowiła *novum* w przestrzeni ukraińskiej, inne były kontynuacją linii wyznaczonej przez tradycję nonkonformizmu, a korzeniami sięgającej początków XX wieku. Do tych ostatnich należy malarstwo abstrakcyjne<sup>37</sup>, które inspirowało między innymi Anatolija Krywołapa<sup>38</sup>.

Malarz ten, w 2013 roku uznany za „najdroższego artystę ukraińskiego”, gdyż jego obraz *Koń. Wieczór* został sprzedany na aukcji Phillips za £122 500<sup>39</sup>, wiele lat poszukiwał własnego stylu. W 1976 ukończył studia w Kijowskim Państwowym Instytucie Sztuki. Rozczarowany przekazywaną tam wiedzą rozpoczął własne eksperymenty z malarstwem. Ołesia Awramenko w doskonałej monografii *Криволап. Метафізика чистого кольору* wspomina, że artysta eksperymentował ze wszystkimi znanymi sobie stylami, ale nigdzie nie znajdował dla siebie miejsca. Okres poszukiwań trwał około 15 lat i nieuchronnie zmierzał w stronę malarstwa abstrakcyjnego, które w odczuciu Krywołapa w największym stopniu odzwierciedla duchowy wymiar sztuki<sup>40</sup>. Własną

<sup>33</sup> I. Огієвська, *Микола Пимоненко*, Київ 2013, s. 20.

<sup>34</sup> J. Szczyrbowski, *Żywiol przestrzeni czy ład pamięci? ...*, s. 28.

<sup>35</sup> O. Петрова, *Третє око...*, s. 34.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>37</sup> [IN]FORMAL. *Українське абстрактне мистецтво 1960-1980-х рр. Каталог виставки*, Київ 2018, s. 5.

<sup>38</sup> O tradycji malarstwa abstrakcyjnego w Ukrainie a także o jego przedstawicielach patrz więcej: M. Юр, *Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції*, «Сучасне мистецтво» 2009, № 6, s. 90-104.

<sup>39</sup> Д. Белькевич, *Аналіз інвестиційної привабливості твору сучасного українського мистецтва на прикладі роботи «Кінь. Ніч» Анатолія Криволапа*, «Сучасне мистецтво» 2014, т. X, с. 24-25.

<sup>40</sup> O. Авраменко, *Криволап. Метафізика чистого кольору*, Київ 2018, s. 30-31.

technikę znalazł około 1986 roku, o czym ma świadczyć zachowana notatka<sup>41</sup>. Ważnym wydarzeniem w jego życiu było spotkanie w 1978 roku z polskim lekarzem i kolekcjonerem sztuki Ryszardem Wróblewskim, dziś posiadaczem największego zbioru obrazów, dzięki któremu możliwe jest odtworzenie procesu twórczego Krywołapa, trwającego do połowy lat dziewięćdziesiątych<sup>42</sup>. Pod koniec lat osiemdziesiątych Krywołap wstąpił do Związku Artystów Ukrainy i zawarł kolejną kluczową w swoim życiu znajomość z Ołeksandrem Żywotkowem oraz Tyberijem Sylwaszi. Razem powołali do życia jedną z ważniejszych w historii ukraińskiego abstrakcjonizmu lat dziewięćdziesiątych grupę, o nazwie Żywopysnyj Zapowidnyk (1991-1995). Poza Krywołapem, Żywotkowem i Silwaszi w skład grupy weszli: Ołeksandr Babak, Mykoła Krywenko, Marko Hejko, Serhij Semernin, Pawło Kerestej. W 1992 roku odbyła się pierwsza wystawa Zapowidnyka. Kolejne wystawy miały miejsce w latach 1993 i 1995, a w 2002 roku, z okazji 10-lecia powstania grupy w Muzeum Narodowym, odbyła się duża wystawa podsumowująca jej działalność<sup>43</sup>.

Ukraińskie malarstwo abstrakcyjne lat dziewięćdziesiątych inspirowało się zarówno tradycją rodzimą, sięgającą początku wieku XX, jak i amerykańską sztuką powojenną, zwłaszcza ekspresjonizmem abstrakcyjnym, abstrakcją geometryczną i „malarstwem barwnych płaszczyzn”<sup>44</sup>. Hałyna Skljarenko wskazuje na widoczne w różnych okresach działalności Tiberija Silwaszi inspiracje twórczością Yvesa Kleina, Marka Rothko czy Nicolasa de Staëla<sup>45</sup>, zaś w malarstwie Anatolija Krywołapa dostrzega zarówno wpływy tradycji fowizmu, Jeana Bazaine’a, Serge Poliakoffa, jak i ludowe motywy ukraińskiego tkactwa<sup>46</sup>. Dla przedstawicieli grupy charakterystyczna była awangardowa koncepcja sztuki autonomicznej, niezależnej od zewnętrznych uwarunkowań<sup>47</sup>. Hanna Rudyk określa ją jako krytyczno-konserwatywną, zwracającą się ku modernistycznej koncepcji „czystej sztuki” i kultowi profesjonalizmu artysty<sup>48</sup>. Podstawą była analiza języka malarskiego, zwłaszcza poszukiwania w sferze koloru, stąd określenie „neoplastycy”, którego zaczęto używać zarówno w odniesieniu do grupy<sup>49</sup>, jak i do poszczególnych jej członków. Ołesia Awramenko podkreśla, że w ugrupowaniu połączyli swoje siły twórcy o bardzo silnych indywidualnościach, ich celem było udzielanie sobie wzajemnego wsparcia materialnego i intelektualnego w trudnym okresie przemian politycznych<sup>50</sup>, nie powstał jednak żaden wspólny „manifest” programowy, a pra-

<sup>41</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>44</sup> O inspiracjach patrz: Г. Рудик, *Основні напрями розвитку абстрактного живопису: історичний огляд*, «Наукові записки. Теорія та історія культури» 1999, т. 13, с. 74.

<sup>45</sup> Г. Склярєнко, *Современное...*, с. 29.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 40, 44, 47.

<sup>47</sup> О. Авраменко, *Криволап...*, с. 49.

<sup>48</sup> Г. Рудик, *Живопис – незавершений проект*, [в:] *Landschaft живописного заповідника, Національний художній музей України*, Київ 2002, с. 18-19.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 49.

ca każdego z artystów pozostawała w najwyższym stopniu zindywidualizowana. W twórczości Krywołapa był to bardzo istotny etap, który pozwolił mu pogłębić wiedzę i techniki pracy z malarstwem abstrakcyjnym.

Po 2000 roku w twórczości Krywołapa zaczyna przeważać „medytacyjne malarstwo pejzażowe, balansujące na granicy abstrakcji”<sup>51</sup>. Zwrot ku pejzażowi rozpoczyna się w okresie, gdy malarz przeprowadził się do podkijowskiej wsi, gdzie urzeczony okolicznym krajobrazem zdecydował się na rozpoczęcie swojego wielkiego projektu stworzenia nowoczesnego, choć ugruntowanego w tradycji, ukraińskiego pejzażu. Wówczas powstają cykle „ukraińskich motywów”, zaprezentowane po raz pierwszy w galerii „Karaś” na wystawach „Wieczne motywy” (2002), „Ukraiński motyw” (2004), „Pejzaż” (2005), „Struktury” (2006). Ukraińskie cykle doczekały się kilku wydań: w 2006 roku pojawił się album prac Krywołapa pt. *Ukraiński motyw. Nostalgia. 2000-2005*. W 2008 roku wychodzi następny album *Ukraiński motyw. Cisza. 2005-2008*. Ten pejzażowo-ukraiński okres twórczości trwa do dziś<sup>52</sup> i poza obrazami inspirowanymi krajobrazem rodzimej Kijowszczyzny obejmuje także cykle krymskie i karpackie, którymi to regionami artysta zainteresował się po 2010 roku. Obrazy z cyklu *Ukraiński pejzaż* artysta eksponował przede wszystkim w prywatnej galerii „ARTEAST”, której właścicielką jest Amerykanka ukraińskiego pochodzenia Konstancja Uzwaszyn. Cieszą się one zainteresowaniem przede wszystkim zagranicznych nabywców<sup>53</sup>.

Pejzaż Krywołapa jest oparty na założeniach abstrakcjonizmu<sup>54</sup>, podstawową zasadą estetyczną jest redukcja i minimalizacja przedstawień oraz oparcie kompozycji na ogromnych płaszczyznach czystej barwy przełamanych pojedynczym, pozornie nieistotnym detalem (postać ludzka, przedmiot, księżyc, słońce, zwierzę), które abstrakcyjną kompozycję zmieniają w oryginalne ujęcie natury. Krywołap jest „malarzem koloru”, a Ołesia Awramenko ujmuje jego twórczość w metaforę barwnej iniekcji, wstrzykniętej prosto w serce odbiorcy<sup>55</sup>. Łączenie jaskrawych, kontrastowych barw jest charakterystyczne dla ukraińskiej sztuki ludowej, która – jak artysta podkreśla w wywiadzie z Alisą Łożkiną – jest jednym ze źródeł jego natchnienia<sup>56</sup>. Wielkoformatowe obrazy Krywołapa stanowią feerię gorących, czystych kolorów, układających się w linie organizujące płaszczyznę obrazu. Jest to próba przedstawienia krajobrazu wyłącznie za pomocą struktur kolorystyczno-przestrzennych, które bez zbędnych szczegółów odzwierciedliłyby napięcie emocjonalne i mistykę przyrody<sup>57</sup>. Nasycone

<sup>51</sup> А. Ложкіна, *Анатолій Криволап: «Художника мають знати за роботами, а не в обличчя»*, [В:] ARTUkraine 25.10.2011, [В:] <https://artukraine.com.ua/ukr/a/anatolij-krivolap-hudozhnika-dolzhy-znat-po-rabotam-a-ne-v-lico/> (08.08.2025).

<sup>52</sup> Г. Склярєнко, *Современное...*, с. 48.

<sup>53</sup> О. Авраменко, *Криволап...*, с. 87.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>56</sup> Аліса Ложкіна, *Анатолій Криволап...*

<sup>57</sup> О. Авраменко, *Криволап...*, с. 138.

barwy nakładane wielkimi płaszczyznami z przewagą linii horyzontalnych odtwarzają przede wszystkim momenty przełomowe: świty, zmierzchy, poranne i wieczorne łuny, ogniste zachody słońca i rześką atmosferę poranków.

Anatolija Krywołapa pochłonęła idea stworzenia nowego pejzażu ukraińskiego, w którym archetypowy obraz Ukrainy, wypracowany przez XIX wieczną szkołę realistyczną, zostałyby połączone z nowoczesnym językiem malarstwa<sup>58</sup>. Mamy więc, podobnie jak w malarstwie Anatolija Łymarewa, do czynienia z przestrzenną reprezentacją pamięci kulturowej, opartą na wykorzystaniu arsenału czytelnych figur topograficznych, wykorzystywanych już w malarstwie przełomu XIX i XX wieku, z tym, że Anatolij Krywołap rezygnuje ze scen rodzajowych, tworząc wyłącznie pejzaże. Ołesia Awramenko pisze także o inspiracjach gogolowskich, które realizują się w specyficznym dla malarza, mistycznym odczuciu przyrody<sup>59</sup>. Rzeczywiście, jego obrazy przenika mroczna magia, która przestrzeni ukraińskiej wsi została przypisana przez niektórych pisarzy, zwłaszcza przez Gogola w jego opowiadaniach<sup>60</sup>. O „czymś gogolowskim” w ukraińskim pejzażu mówi zresztą także sam artysta, który wskazując na źródła swojego „wielkiego projektu” odrodzenia ukraińskiego pejzażu wspomina, że po przeprowadzce na wieś odczuł potrzebę malowania motywów rodzimych, „prawdziwie ukraińskich”. Zaznacza, że malarstwo pejzażowe było mu bliskie od zawsze:

пишу пейзажі все життя. Коли робив абстракції, то паралельно робив і пейзажі, навіть у 90-ті роки. Потім побачив, що вище хати, українського мотиву я планку не підніму, тому пішов до абстракції, яка відкрила зовсім інші горизонти, нові відчуття. Та коли я переїхав жити сюди, до Засупоївки, мені захотілося чогось справді українського, може, навіть гоголівського. І я осмислено повернувся до пейзажного живопису.<sup>61</sup>

Bohaterem tego malarstwa jest przyroda, jej ogrom, wieczność, bezruch. Kontemplacja stanowi podstawę pracy twórczej Krywołapa<sup>62</sup>, a siła doznań i emocji uwidacznia się w potrzebie pracy z coraz większą powierzchnią. Przestrzeń – druga po barwie składowa kompozycji jego pejzaży – rozrasta się w ostatnich latach, Krywołap potrzebuje jej coraz więcej, aby wcielić w życie całe napięcie emocjonalne, które wzbudza w nim obcowanie z naturą. Słowo „emocja” staje się kluczowe w odbiorze tego malarstwa, a artysta zaznacza, że w swojej twórczości chce stworzyć „przestrzeń emocjonalną”<sup>63</sup>, a nie analityczną, apeluje nie do intelektu, lecz do odczuć, co zresztą

<sup>58</sup> Ibidem, s. 142.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>60</sup> O twórczości Gogola i jego recepcji Ukrainy patrz: W. Ahejewa, *W cieniu imperium*, Kraków 2023, s. 79-119.

<sup>61</sup> А. Ложкіна, *Анатолій Криволап...*,

<sup>62</sup> О. Авраменко, *Криволап...*, с. 137-138.

<sup>63</sup> Р. Рублевська, *Анатолій Криволап: «Я свідомо уникаю сюжетності, мої коні – лише міражі»*, [w:] <https://anatolykryvolap.com/media/view/21> (08.08.2025).

stanowi kolejną nić łączącą jego twórczość z XIX-wiecznymi źródłami narodowego pejzażu ukraińskiego. Emocje ukazane w jego monumentalnych pejzażach są skrajnie różne: od niepokoju i wzburzenia po medytacyjny spokój, wyciszenie. Chociaż kompozycje są przeważnie statyczne i zachęcające do medytacji nad niezmiennością i wiecznością świata<sup>64</sup>, nasycenie barw i ich kontrastowe zestawienia apelują do całej gamy odczuć, również tych, związanych z lękiem i poczuciem kruchości ludzkiego życia, znikomości codziennych spraw.

Він один з найуспішніших українських художників, в нього величезна кількість прихильників і колекціонерів, які збирають митця «вглиб». Роботи Криволапа продаються за рекордними цінами на провідних світових аукціонах та арт-ярмарках, виставляються у всіх найпрестижніших українських музеях<sup>65</sup>.

Ta kruchość życia stała się szczególnie odczuwalna po 24 lutego 2022 roku i chociaż tematyka społeczno-polityczna nigdy nie interesowała Krywołapa, tragedia wojny nie mogła pozostawić go obojętnym. W październiku 2022 roku w Akademii Sztuki Ukrainy w Kijowie otwarta została ekspozycja prac artysty, której centralnym motywem był tryptyk z czarnym jeziorem, na tle którego rozbłyskuje łuna wybuchów nocnej walki. Jest to to samo jezioro w Zasupojwce, które Krywołap maluje od lat w swoich medytacyjnych, barwnych pejzażach. Nigdy wcześniej nie zostało ono ukazane w tak mrocznych barwach. W ogóle, koloru czarnego artysta używa skrajnie rzadko. Jako malarz, który barwę wykorzystuje dla odzwierciedlenia emocji, poczuł się tym razem zmuszony do zastosowania takiej właśnie mrocznej gamy. Krywołap mówi kolorem i kolorem reaguje na wydarzenia:

Рідко застосовую чорний (окрім картини «Кінь»). Це сильний колір, глибокий. І ніколи до цього не використовував його, коли писав ніч. Але того вечора було якесь передчуття. Переді мною лежало темне озеро, а над ним наче білий шар піднявся спалахнув червоним і згас вибух. Видовище мене вразило дуже гостро. Не маю засобів для передачі трагедії, а передавати аби як – це не моє. На цьому полотні чи не перший мій досвід роботи з темними кольорами. Миттєва реакція на подію.<sup>66</sup>

W maju 2022 roku artysta opuścił swoją pracownię malarską, przeniósł się na Zakarpacie, a środki ze swoich obrazów przeznacza na wsparcie Ukraińskich Sił Zbrojnych.

<sup>64</sup> О. Авраменко, *Криволап...*, с. 143, 144.

<sup>65</sup> А. Ложкіна, *Анатолій Криволап...*

<sup>66</sup> І. Столярчук, *Анатолій Криволап, художник: Не маю засобів для передачі трагедії, а передавати аби як – це не моє*, [в:] <https://rozmova.wordpress.com/2022/10/25/anatoliy-kryvolap-3/> 25.10.2022 (08.08.2025)

Malarstwo pejzażowe Anatolija Krywołapa i Anatolija Łymarewa – choć bardzo różne, ma cechy wspólne. Ukraińska historyk sztuki Olha Petrova twierdzi, że u Anatolija Krywołapa odnajdujemy kontynuację charakterystycznego dla Łymarewa sposobu operowania czystą, intensywną barwą<sup>67</sup>. Łączy ich również zainteresowanie pejzażem rodzimym, mocno zakorzenionym w ukraińskiej tradycji malarskiej i ukazaniem przez pryzmat indywidualnych rozwiązań estetycznych, odczuć i emocji. Jest to twórczość łącząca kategorie pamięci (indywidualnej i zbiorowej), przestrzeni oraz tożsamości, będąca dowodem na to, że wypracowana przez kilka wieków ukraińska tradycja kulturowa stanowi inspirujące źródło, z którego czerpać mogą twórcy współcześni.

### References

- Ahejewa W., *W cieniu imperium*, Kraków 2023.
- [IN]FORMAL. *Ukrainske abstraktne mystetstvo 1960-1980-kh rr, Katalog vystavky*, Kyiv 2018.
- Assman A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2019.
- Avramenko O., *Kryvolap. Metafizyka chystoho koloru*, Kyiv 2018.
- Anatolii Lymarev. *Toi, shcho yde za sontsem*, Kyiv 2015.
- Belkevych D., *Analiz investytsiinoi pryvablyvosti tvoriv suchasnoho ukrainskoho mystetstva na prykladi roboty «Kin. Nich» Anatolii Kryvolapa*, «Suchasne mystetstvo» 2014 № 10.
- Vysheslavskiyi H., *Nonkonformizm: Andegraund ta „neofitsiine mystetstvo”*, «Khudozhnia kultura. Aktualni problemy» 2006 № 3.
- Zelska-Darevych D., *Ukrainski kultura i mystetstvo kriz viky*, [v:] *Ukrainskyi modernizm 1910-1930*, Kyiv 2006.
- Kluszczyński R.W., *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
- Kotova O., *Mystetskyi nonkonformizm Odesy v konteksti svitovoi kultury 1960-80-kh rokov*, Odesa 2021.
- Książek A., *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001.
- Lozhkina A., *Anatolii Kryvolap: «Khudozhnyka maiut znaty za robotamy, a ne v oblychchia»*, “ARTUkraine” 25.10.2011, [v:] <https://artukraine.com.ua/ukr/a/anatolii-krivolap-hudozhnika-dolzhny-znat-po-rabotam-a-ne-v-lico>.
- Lozhkina A., *Permanentna revoliutsiia, Mystetstvo Ukrainy XX-pochatku XXI stolittia*, Kyiv 2019.
- Nemtsova V., *Peizazhnyi zhyvopys Petra Levchenka*, «Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv» 2007, № 2.
- Nemtsova B., *Kharkivska peizazhna shkola. Ostannia chvert XIX – pochatok XX stolittia*, Kyiv 2009.
- Ohiievska I., *Mykola Pymonenko*, Kyiv 2013.
- Oleksii A., *Maister svitla. Anatolii Lymarev*, [v:] <https://kyivdaily.com.ua/anatolii-lymariev/>.
- Otroshko L., *Symvolichnyi obraz Ukrainy u peizazhnomu zhyvopysi XIX stolittia*, «Ukraina u svitovii istorii» 2014, № 4.
- Petrova O., *Tretie oko. Mystetski studii*, Kyiv 2015.

<sup>67</sup> O. Петрова, *Третье око...* с. 249.

- Rublevska R., *Anatolii Kryvolap: «Ja svidomo unykaiu siuzhetnosti, moi koni – lyshe mirazhi»*, [v:] <https://anatolykryvolap.com/media/view/21>.
- Rudyk H., *Zhyvopys – nezavershenyi proekt*, [in:] *Landschaft zhyvopysnoho zapovidnyka*, Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy, Kyiv 2002.
- Rudyk H., *Osnovni napriamy rozvytku abstraktnoho zhyvopysu: istorychnyi ohliad*, «Naukovi zapysky. Teoriia ta istoriia kultury» 1999, № 13.
- Skliarenko H., *Yskusstvo ukraïnskykh shestydesiatykh, drugoe-svoe-raznoe*, [v:] *Yskusstvo ukraïnskykh shestydesiatnykov*, ed. O. Balashova, L. Herman, Kyev 2015.
- Smyrna L., *Kulturno-istorychna dynamika ukraïnskoho mystetskoho nonkonformizmu*, «Mystetstvoznavstvo Ukrainy» 2016, № 16.
- Smyrna L., *Stolittia nonkonformizmu v ukraïnskomu vizualnomu mystetstvi*, Kyiv 2017.
- Smyrna L., *Ukraiïnski khudozhnyky-nonkonformisty: estetychnyi protest*, «Visnyk Knyzhkovoï palaty» 2013, № 5.
- Stoliarchuk I., *Anatolii Kryvolap, khudozhnyk: Ne maiu zasobiv dlia peredachi trahedii, a peredavaty aby yak – tse ne moie*, [v:] <https://rozmova.wordpress.com/2022/10/25/anatolii-kryvolap-3/>.
- Szczyrbowski J., *Żywioł przestrzeni czy ład pamięci? Przestrzeń jako źródło pamiętania i tożsamości społecznej – uwagi na temat procesu badawczego*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2015, nr 15.
- Yur M., *Abstraktnyi zhyvopys Ukrainy: svitovi tendentsii ta natsionalni tradytsii*, «Suchasne mystetstvo» 2009, № 6.
- Anatolii Lymariiev. 1929-1985*, [v:] <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/lymaryev-anatolij/>.

#### NOTA O AUTORCE:

**Marta Zambrzycka** – dr hab., prof. UW, Instytut Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego.  
**Najważniejsze publikacje: monografie:** *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, seria monograficzna KU „W kręgu języka, literatury i kultury”, Warszawa – Iwano-Frankiwnsk 2015; *Narracje maladyczne w ukraińskiej literaturze popularnej*, Warszawa 2022; *Pamięć o ukraińskiej tradycji intelektualnej w prozie Walerija Szewczuka. Szkice*, Warszawa 2025. **Ważniejsze artykuły naukowe:** *Tendencje postmodernistyczne w ukraińskiej sztuce okresu transformacji i pierwszego dziesięciolecia niepodległości*, „Slavia Orientalis”, t. LXXIII nr 1/2024, s. 71-87; *Wirus separatyzmu i epidemia dezinformacji Metafora chorobowa wojny w Donbasie 2014 roku w ukraińskiej prozie popularnej na przykładzie powieści „Ozoleniui nep” Switlany Talan*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia” CLXXX, Wrocław 2024, s. 67-79; *Powieść Ilariona Pawluka „Я бачу, вас цікавуть нітьма” jako thriller neo-noir*, „Studia Ucrainica Varsoviensia” 2025, nr 13, s. 207-221.

ORCID: 0000-0002-2123-8531

Email: m.e.zambrzycka@uw.edu.pl