

TOŻSAMOŚĆ i PAMIĘĆ

Konteksty
kulturowe
i społeczne

pod redakcją
Denysa Pilipowicza
Rafała Kęsa

S T U D I A
UKRAINOZNAWCZE

TOŻSAMOŚĆ I PAMIĘĆ
KONTEKSTY KULTUROWE I SPOŁECZNE
STUDIA UKRAINOZNAWCZE

TOŻSAMOŚĆ I PAMIĘĆ
KONTEKSTY KULTUROWE I SPOŁECZNE
STUDIA UKRAINOZNAWCZE

pod redakcją
Denysa Pilipowicza
Rafała Kęska



Kraków 2020

© Copyright by individual authors, 2020

© Copyright by Denys Pilipowicz, Rafał Kęsek, 2020

Recenzenci

dr hab. Anna Horniatko, prof. UAM (Polska)

prof. dr hab. Bohdan Hud', LUN (Ukraina)

Opracowanie redakcyjne

Justyna Ostafin

Skład i łamanie

Anna Basista

Projekt okładki

Marta Jaszczuk

ISBN 978-83-8138-333-2 (druk)

ISBN 978-83-8138-334-9 (on-line, pdf)

<https://doi.org/10.12797/9788381383349>

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych
i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

✉ publishing@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
-------------	---

CZEŚĆ I KONTEKSTY KULTUROWE

abp Ihor Isichenko „Prawosławny sarmata” przeciwko mitowi Bohdana Chmielnickiego	11
Agnieszka Gronek Ikony anonimowego malarza z zachodniej Łemkowszczyzny z lat 80. XVII wieku. Charakterystyka stylu.....	29
Alicja Z. Nowak Katolicko-prawosławne spory o celibat w XVI-wiecznej Rzeczypospolitej.....	53
Denys Pilipowicz Tożsamość filozofa. Przyczynek do tematu Skoworoda i Ukraina	75
Anna Michalko Rola <i>Trebnika</i> św. Piotra Mohyły w zachowaniu tożsamości religijnej rodzin ukraińskich	93
Agnieszka Matusiak Rana – tożsamość – podmiot. Zmagania kultury i literatury ukraińskiej z traumą postkomunistyczną. Od postkolonialności do dekolonialności (zarys projektu badawczego)	115
Olga Kich-Maslej Trudne dziedzictwo. Problem cmentarzy ukraińskich na terenach postmigracyjnych Polski Południowo-Wschodniej	133

CZĘŚĆ II

KONTEKSTY SPOŁECZNE

Oleksandr Kornijewskij, Artem Fylypenko

Retrospektywna refleksja nad „porażką” w świadomości społecznej narodów Europy Środkowo-Wschodniej 165

Joanna Bobula

Konfederacja pamięci. Ukraińskie postsowieckie narracje narodowe między akceptacją a odrzuceniem (zarys problemu) 183

Paweł Sekuła

Wpływ katastrofy czarnobylskiej na proces kształtowania ukraińskiej opozycji antykomunistycznej w Związku Sowieckim 207

Michał Urban

Współczesny Lwów: między tożsamością narodową a historycznymi zaszłościami 223

Roman Kalytchak, Nataliya Romanyuk

Zakładnicy przeszłości? Lwowska Rada Obwodowa a stosunki ukraińsko-polskie ... 241

Rafał Kęsek

Problem tożsamości i samoidentyfikacji politycznej mieszkańców terenów okupowanych we wschodniej Ukrainie (w latach 2014–2020)..... 263

Noty o autorach 281

Indeks osobowy 285

Agnieszka Gronek

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-4066-2864>

e-mail: a.gronek@uj.edu.pl

Ikony anonimowego malarza z zachodniej Lemkowszczyzny z lat 80. XVII wieku Charakterystyka stylu¹

Icons of an anonymous painter from the western Lemkivshchyna from the 1680s Characteristics of the style

Summary

The main purpose of the article is to characterize the style of the icon painter from Maciejowa and Królowa Ruska in the Regional Museum in Nowy Sącz (southern Poland), and to ascribe other surviving works in western Lemkivshchyna to his workshop. The research was conducted using the method of stylistic and comparative analysis, and, to a lesser degree, iconographic analysis. As a result of research conducted in this manner, it was possible to ascribe to this anonymous painter over 40 icons, exhibited in the Regional Museum in Nowy Sącz, the Parish Museum in Grybów, the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian in Berest and Saint Demetrius in Bogusza. The creator of these icons had an expressive and distinctive style. He painted using a traditional technique; with distemper on a wooden plank, with representations against a neutral painted background, or engraved with a plant pattern and gilded. He placed his icons in architectural and sculptural frames and liked closing his representations with an arch at the top. Despite the traditional distemper technique, his style is innovative and is an inherent part of the painting and three-dimensional trend which coexisted in the 17th century in Lemkivshchyna's painting with the plane-linear trend. This affiliation is corroborated by successful attempts to show the third dimension on a plane, value modelling of solids and the predominance of painting values over graphic ones.

Keywords

Lemkivshchyna, icons, Orthodox church, 17th century

¹ Jest to uzupełniona o dalsze badania, nowe ikony i materiał ilustracyjny polskojęzyczna wersja artykułu: *An anonymous painter in the 1680s in western Lemkivshchyna. Characteristics of his style*, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв” [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald] 2019, № 2, s. 285-289.

Nowożytnie malarstwo ikonowe Łemkowszczyzny do tej pory nie doczekało się systematycznego i pełnego opracowania. I nic dziwnego, nie jest to bowiem zadanie łatwe z kilku powodów. Przede wszystkim zachowało się ono w formie szczątkowej, do czego w dużym stopniu przyczyniły się powojenne losy cerkwi opuszczonych przez użytkowników w wyniku wysiedleńczej akcji „Wisła”. Ponadto gęsta siatka zaludnienia i znaczna liczba wiejskich parafii wymuszała konieczność zatrudniania wielu malarzy, co łączyło się z powstawaniem sporej grupy dzieł różniących się stylowo. Pracowali tu twórcy miejscowi, ale również wędrowni, którzy po wykonaniu jednego czy dwóch zleceń odchodzili. Niektóre z zachowanych dzieł dają się pogrupować w pewne środowiska o wyrazistych i oryginalnych cechach stylowych, jak np. muzyńskie² i rybotyckie³. W podobny sposób można scharakteryzować twórczość pojedynczych malarzy, ale jedynie kilku z nich doczekało się bardziej szczegółowego omówienia⁴. Dopiero dokładna analiza prac każdego warsztatu pracującego na Łemkowszczyźnie pozwoli na odtworzenie szerokiego i pełnego obrazu dziejów malarstwa cerkiewnego na tym terenie. Niniejsza praca ma na celu omówienie twórczości jednego z anonimowych malarzy pracujących w Beskidzie Sądeckim w latach 80. XVII w.

W Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu znajduje się grupa ikon, których podobieństwo stylistyczne nie pozostawia wątpliwości co do wspólnej proveniencji warsztatowej. Są to: ikona *Pokrow Matki Boskiej* z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Ma-

² Z. Szanter, *Muzyńscy malarze ikon XVII w.*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2003, s. 199-221.

³ R. Biskupski, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa” R. 39, 1985, nr 3/4, s. 153-176; J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*, „Polska Sztuka Ludowa” R. 16, 1962, nr 1, s. 26-43; В. Откович, *Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії*, [w:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*, Київ 1983, s. 90-96; idem, *Народна течія в українському живописі XVII-XVIII ст.*, Київ 1990; idem, *Народне малярство Бойківщини*, [w:] *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті М. Драгана: доповіді та повідомлення*, Дрогобич 1997, s. 67-70; idem, *Риботицький осередок ікономалювання*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2: *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2004, s. 295-315; M. Przeździecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, do druku przygot. E. Dwornik-Gutowska, Wrocław 1973; Р. Косів, *Риботицький осередок церковного мистецтва 1670-1760-х років*, Львів 2019.

⁴ J. Giemza, *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, Rzeszów 2017, *passim*; A. Groniek, *Kolejne prace monogramisty C.Z. Ze studiów nad malarstwem ikonowym Łemkowszczyzny*, [w:] *Могилянські читання. Збірник наукових праць*, Київ 2017, т. 22: *Збереження й дослідження культурної спадщини України: люди, ідеї, візії*, s. 206-211; eadem, *Jeszcze o ikonach monogramisty C.Z. Przyczynek do studiów nad malarstwem cerkiewnym polsko-słowackiego pogranicza*, [w:] *Sztuka pograniczy. Studia z historii sztuki*, red. L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur, M. Pastwa, Lublin–Warszawa 2018, s. 241-259; M. Przeździecka, *op. cit.*; Р. Косів, *Творчість ікономалювача Івана Крулицького в контексті діяльності риботицького осередку (1700-ті рр.)*, „Вісник ХДАДМ” 2017, № 5, s. 87-93.

ciejowej⁵, ikony z cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Królowej Ruskiej: *Św. Mikołaj*⁶ (il. 1), *Narodziny Bogurodzicy*⁷ (il. 2), *Panny Mądre i Panny Głupie*⁸ (il. 3) oraz kosz i poręcz schodów ambony z tej samej cerkwi z przedstawieniami *Włodzimierza Wielkiego*, *Bazylego Wielkiego*, *Grzegorza z Nazjanzu*, *Jana Chryzostoma*⁹ (il. 4) oraz *Wniebowzięcia Eliasza*¹⁰. Ponadto w cerkwi z Czarnego w Sądeckim Parku Etnograficznym znajduje się ikona *Matki Boskiej Śnieżnej* z cerkwi pw. św. Dymitra w Boguszy¹¹ (il. 5). Do tej pory była ona datowana na wiek XVIII i nikt nie łączył jej z twórcą ikon z Królowej Ruskiej. Ikona *Pokrow Matki Boskiej* z Maciejowej została kupiona od osoby prywatnej w 1966 r., a ikony z Królowej Ruskiej są w Muzeum od początku, tj. od 1950 r. W 1947 r. Hanna Pieńkowska, z polecenia wojewódzkiego konserwatora zabytków w Krakowie, rozpoczęła zabezpieczanie zabytków ruchomych z cerkwi łemkowskich, opustoszałych po akcji „Wisła”. Zebrane obiekty umieszczano najpierw w składnicy muzealnej w Muszynie, a następnie w Muzeum w Nowym Sączu. Wśród 394 eksponatów było: 169 ikon, 12 chorągwi, 2 kiwoty, 3 malowane ambony, krzyże, lichtarze, pulpity, deski po zmytych ikonach, puste ramy, fragmenty snyderki ołtarzowej i ikonostasowej¹². W ten właśnie sposób omawiane prace znalazły się w posiadaniu Muzeum w Nowym Sączu. Większość z nich znajduje się w stałej ekspozycji sztuki cerkiewnej w Domu Gotyckim. Ich podobieństwo stylowe zostało zauważone przez autorów ekspozycji i katalogu – i choć nie zostało to wyrażone wprost, świadczy o tym umieszczenie ich w tej samej sali wystawienniczej i w bezpośrednim sąsiedztwie w katalogu. Na ikonie *Pokrow Matki Boskiej* zachował się napis fundacyjny młodzieńca Andrzeja i jego żony Anastazji z 1684 r., na ikonie św. Mikołaja – sołtysa Andrzeja z żoną Marią z 1686 r., na *Narodzeniu Bogurodzicy* – sługi Bożego Konstantyna Sydoriuka z żoną Hanusią z 1685 r., na poręczy ambony – sołtysa Wasyla, syna Tymofieja i Ireny z 1685 r.¹³

Ich twórca posługiwał się wyrazistym i wyróżniającym się stylem. Malował techniką tradycyjną, temperą na desce, przedstawienia ukazywał na neutralnym, malowanym bądź grawerowanym w roślinny deseń i złożonym tle. Ikony umieszczał w architektonicznych i rzeźbiarskich ramach, a samo przedstawienie chętnie zamykał od góry łukiem. Mimo tradycyjnej techniki temperowej jego styl jest nowatorski i w pełni wpisuje się w tzw. nurt malarsko-plastyczny, który współistniał w XVII w.

⁵ Nr inw. MNS/1347/S, r. 1684; M.T. Maszczak, *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, [przeł. napisy cyrylicie T. Kwoka, przeł. „3A-link” A. Srokosz, D. Marriott, fot. i reprodukcje P. Drożdżik], Nowy Sącz 2010, nr 65.

⁶ Nr inw. MNS/822/S; *ibidem*, nr 66.

⁷ Nr inw. MNS/823/S; *ibidem*, nr 67.

⁸ Nr inw. MNS/824/S; *ibidem*, nr 68.

⁹ Nr inw. MNS/832/S; *ibidem*, nr 186.

¹⁰ Nr inw. MNS/831/S; *ibidem*, nr 187.

¹¹ Nr inw. MNS/855/S; *ibidem*, nr 106.

¹² *Ibidem*, s. 5.

¹³ *Ibidem*, *passim*.

w malarstwie Łemkowszczyzny wraz z płaszczyznowo-linearnym. O takiej przynależności przekonują udane próby ukazania trzeciego wymiaru na płaszczyźnie, walorowe modelowanie bryły oraz przewaga wartości malarskich nad graficznymi.

Jedną z cech wyróżniających indywidualną manierę tego malarza jest sposób ukazywania twarzy, zwłaszcza męskich. Są one pociągłe, z długimi, wąskimi nosami, okrągłymi, szeroko otwartymi oczami i małymi, ale krągłymi i nabrzmiałymi ustami. Kształt oczu z widocznymi pełnymi tęczęwkami, a przede wszystkim falista linia brwi z podniesionymi wewnętrznymi krańcami nadają im wyraz smutku i z troskania. Twarze kobiet, zamknięte w niemal idealny owal, mają cechy podobne, ale drobniejsze, delikatniejsze. Inne są jedynie brwi, które tu przybrały formę łagodnych łuków, oraz czoło – przesadnie wysokie.

Nowatorstwo w oddaniu plastyczności twarzy polega na niemal całkowitym zaniknięciu plam ciemnej podmalówki, którą na ikonach średniowiecznych pozostawiano bez pokrycia warstwami chromatycznymi w miejscach największych zagłębień i głębokich cieniów. Tu ślady oliwkowej podmalówki pomagają jedynie kształtować nos, oddzielić wzgórek brody od ust, podkreślić łuk brwiowy. Rzadziej znaczą skraje twarzy, niekiedy tylko tworzą wąski kontur głowy, uszu, brody. W malarstwie tradycyjnym twarz bywa ukazana, jakby oświetlano ją z lewej strony. Widać to zwłaszcza w sposobie ujęcia nosa, którego głęboki cień pada na lewy policzek. Cechą indywidualną maniery opisywanego malarza jest kształt owego cienia, przypominający trójkąt prostokątny, z wyraźną ostrą krawędzią przeciwprostokątnej. Głębia tonu niekiedy bywa u niego wydobyta rozbieloną czernią. Nowa jest również forma rozświetleń i ich umiejscowienie na powierzchni twarzy. W malarstwie średniowiecznym modelunek uzyskiwano przez nakładanie kolejnych warstw tempery i stopniowe ich rozjaśnianie; miejsca najbardziej wypukłe zaznaczano kreskami czystej bieli, tzw. blikami. Kładziono je zwykle na prawym policzku: pod zewnętrznym kąciem oka, na prawym skraju ust, skrzydełku nosa itp. Na ikonach omawianego malarza rozjaśnienia w formie smug i plam rozmieszczone są na twarzy niemal symetrycznie. Jej oś symetrii podkreślona jest przez rozświetlenie: grzbietu nosa prostą grubą smugą, łuku kupidyna – wyraźnie zaobloną linią, i wzgórka brody – okrągłą plamą. Białe ślady po obu stronach ust pozwoliły wydobyć plastyczność grubej dolnej wargi. Podobnie wypukłość okrągłych oczu została podkreślona przez szerokie jasne smugi na zewnętrznych partiach łuku brwiowego, skroniach i kościach policzkowych. Dół policzków uwydatnił szeroko rozproszony róż, którego mniejsze ilości można dostrzec w niektórych półcieniach, np. na powiekach w kącikach oczu, obok rozświetleń na grzbiecie nosa i na jego skrzydełkach, na wzgórku brody.

Warto również zwrócić uwagę na nowy sposób ukazywania oczu. Szerokie ich otwarcie, z uwidocznieniem całej tęczęwki jest częste w malarstwie średniowiecznym. Tam zwykle tęczęwkę stanowi – ograniczona konturem bądź bielą twardówki – warstwa niezamalowanego sankiru, a źrenicę – regularne koło wykreślone czarną

farbą. Wszystko to ma charakter konwencjonalny: graficzny i płaski. Natomiast na omawianych ikonach oczy oddane są realistycznie. Delikatny, rozmazany kontur pokrywa się z linią rzęs, biel twardówki gaszona jest w półcieniach przez spodni sankir, a ciemne szaro-czarne plamy tęczy i rogówki są ożywiane przez punkty ostrej bieli. Powieki modelowane bielą i różem podkreślają wyjątkową plastyczność tych partii twarzy.

Opisane cechy widać na dużych ikonach, zwłaszcza św. Mikołaja oraz świętych mężów ukazanych na ambonie (il. 1, 4). Na pozostałych, gdzie postacie są małe, ich twarze ukazywane są bez użycia tak wielu środków formalnych, ale główne modelowanie bryły za pomocą plamy barwnej zostało zachowane. Roztarty kontur o barwie oliwkowego brązu okala jedynie owal głowy, kreśli łagodny łuk brwi i niekiedy oddziela wydatne wargi. Modelunek twarzy uzyskany został za pomocą bieli i różu kładzionych wyraźnymi laserunkami.

Staranne i drobiazgowo modelowanie karnacji twarzy i dłoni na pierwszy rzut oka kontrastuje ze sposobem ukazania tkanin, których plastyczność imitowana jest za pomocą szerokich i, wydawać by się mogło, niedbałych pociągnięć pędzla. W wyniku tego tkaniny układają się w fałdy wyraźne i grube albo chaotycznie pomięte. Jedną z cech wyróżniających manierę tego twórcy jest rozkładanie światła dużymi plamami, przez co tkaniny sprawiają wrażenie, jakby w tym właśnie miejscu przyległy do ciała. Światła te mogą być nie tylko białe, lecz także chromatyczne, co zwykle determinuje barwę szaty. Można to zauważyć np. na ikonie *Narodzenia Bogurodzicy*, gdzie rozbielony róż położony został szerokim pędzlem na rękawach kożucha Joachima, a czerwone smugi na płaszczu w partiach głowy i ramienia jednej ze służących (il. 2). Niektóre motywy na tej ikonie, jak obrusy i baldachim, ukazane są w taki sposób, jakby malarz chciał podkreślić, że kolor istnieje tylko w miejscach oświetlonych. Dlatego też skraje obrusów opadające z blatu stołu są ciemne, rozjaśnione chromatycznie tylko na wybrzuszeniach fałd.

Dokładniejsza analiza ikon, zwłaszcza tych z większymi postaciami, ukazuje dualizm manieri tego twórcy: wraz z techniką malowania odważnego i zamasyowanego stosuje on także rysunek precyzyjny i delikatny. Widać to, dla przykładu, na ikonie św. Mikołaja (il. 1), gdzie białe rozświetlenia na fałdach felonionu ukazał jako szrafy. Podobne szrafowanie dynamizuje także jednolitą powierzchnię omoforionu. Tę niespodziewaną cechę skrupulatności malarza zdradzają także inne ozdoby tego elementu ubioru biskupa, przede wszystkim złote krzyże w typie kawalerskich z wydłużonym trzonem, otoczone i cieniowane czarną kreską, oraz perełki na brzegach, z których każdą zamyka kontur. Dodatkowo wokół złotych aplikacji na białej tkaninie został powtórzony kontur krzyży.

Za pomocą szrafowania *ikonopisiec* umieszczał nie tylko rozświetlenia, lecz także roślinny wzór na tkaninach, co wyraźnie widać na sakkosie Jana Złotoustego ukazanego na ambonie z Królowej Ruskiej (il. 4). Ponadto ostry biały kontur zamyka formę omoforionów, dynamiczne linie podkreślają niekiedy grzbiety fałd, zwłaszcza

w szatach modelowanych bielą, imitując siwe włosy świętych biskupów i gronostajową sierść płaszcza księcia Włodzimierza.

Na podstawie zespołu ikon w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu trudno scharakteryzować sposób ukazywania przez wskazanego malarza przestrzeni. Większość ikon ma charakter reprezentacyjny, tj. dewocyjny, i ukazuje jedną postać na neutralnym, płaskim bądź grawerowanym tle. Niewiele motywów krajobrazowych występuje na *Wniebowzięciu Eliasza* i architektonicznych na ikonie *Panny Mądre i Panny Głupie* (il. 3). Kompozycja *Narodzenia Bogurodzicy* (il. 2) była wzorowana na zachodniej rycinie Theodoora Galle'a zamieszczonej w książce *Officium Beatae Mariae Virginis*, wydanej w antwepskiej oficynie Plantiniana w 1609 r.¹⁴ (il. 6). Podobna kompozycja została stworzona przez Jana Stradanusa i Adriana Collaerta, jednak na pierwszym planie ze świecą klęczy nie anioł, tylko kobieta, co wskazuje, że łemkowski malarz korzystał jednak ze wzoru pierwszego¹⁵. Porównanie ikony z rycinami daje wiedzę o jego stosunku do nowożytnych sposobów imitowania trzeciego wymiaru.

Na ikonie głębia przedstawienia zbudowana jest nieporadnie i niekonsekwentnie. Co prawda malarz wprowadził dodatkowe przedmioty (dwa stoły), które mogłyby mu pomóc w kreśleniu siatki geometrycznej, będącej podstawą perspektywy linearnej, ale nie uczynił tego umiejętnie. Proste zawierające krawędzie stołów i baldachim nad łóżem Anny nie zbiegają się w jednym punkcie, tak więc każdy z tych sprzętów sprawia wrażenie trójwymiarowego, lecz przestrzeni wokół siebie nie buduje. W imitacji rzeczywistości przeszkadza także tradycyjne złote i grawerowane tło, znacznie spływające głębię kompozycji. Choć postacie na dalszym planie są nieco mniejsze od tych umieszczonych bliżej, to malarz tę regułę nowożytnego oddawania przestrzeni na płaszczyźnie połączył z charakterystyczną dla średniowiecza tzw. perspektywą hierarchiczną, gdyż służąca stojąca obok Anny jest od niej dużo mniejsza. Nie przestrzegał on także zasad tzw. perspektywy powietrznej, bo kolor motywów na wszystkich planach ma taką samą intensywność.

Na wskazanej rycinie dużą rolę w budowaniu przestrzeni odgrywa światło. Dodatkowo pomaga ono właściwie odczytać treść przedstawienia, bo wydobywa z kompozycji motywy najważniejsze. W tradycyjnym malarstwie ikonowym nie ma rzeczywistego źródła światła, lecz konwencjonalne, z lewej strony. Jest ono pomocne zwłaszcza w modelowaniu twarzy. Przedmioty na ikonach nigdy nie rzucają cienia

¹⁴ *Officium Beatae Mariae Virginis*, Antwerpia 1609 jest dostępne on-line: https://books.google.pl/books/ucm?vid=UCM5322471354&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false – 10 II 2020; o wpływie ilustracji antwepskiego *Officium...* na sztukę w Polsce por.: B. Frey-Stecowa, *Ryciny w Officium Beatae Mariae Virginis z antwepskiej oficyny wydawniczej „Officina Plantiniana” i ich recepcja w sztuce polskiej w XVII wieku*, [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Warszawa 2010, s. 79-99.

¹⁵ *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. The Collaert Dynasty*, Amsterdam 2005, no 550.I; *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Johannes Stradanus*, Amsterdam 2008, no 189.I.

poza własną formę. Na przedstawieniu z Królowej Ruskiej widać próby wprowadzenia cienia położonego na zewnątrz. Choć płomienie świec w rękach aniołów – inaczej niż na rycinie – nie są źródłem światła, to przedmioty w ich pobliżu rzucają cień. Oczywiście zabieg ten przeniesiony został z graficznego pierwowzoru. Tak więc podłoga na pierwszym planie jest częściowo zacieniona, podobnie jak blat stołu, przy którym siedzi Joachim, oraz woda, nad którą podtrzymują małą Marię. Jest to nowożytny rys, przejęty, choć niezbyt konsekwentnie, z konkretnego wzoru graficznego.

W zbiorze ikon w Muzeum Parafialnym w Grybowie znajdują się trzy, stanowiące część rzędu apostołskiego z przedstawieniami Tomasza, Jana i Piotra oraz Andrzeja, Jakuba i Bartłomieja, a także Chrystusa na tronie (il. 7, 8). Nie wiadomo, z jakiej cerkwi zostały przeniesione do Muzeum. Stało się to zapewne dzięki ks. Janowi Solakowi, proboszczowi kościoła pw. św. Katarzyny w Grybowie w latach 1921-1961, który zabezpieczał ikony z pobliskich cerkwi po akcji „Wisła”¹⁶. Analiza stylistyczna wskazuje, że wyszły one spod pędzla tego samego malarza. Najlepiej zachowana jest ikona Chrystusa, odrestaurowana w ostatnich latach.

Chrystus jako arcykapłan ubrany w kwiecisty sakkos, biskupi omoforion, z charakterystyczną, jakby za małą mitrą na głowie, w kształcie zamkniętej korony, siedzi na potężnym kamiennym tronie. Prawą dłoń lekko unosi w geście *benedictio graeca*, w drugiej trzyma księgę Ewangelii otwartą na cytacie z Mt 25,34 i nast. Po jego bokach stoją dwaj uskrzydleni aniołowie.

Sposób malowania odkrytych partii ciała wykazuje te same cechy, które charakteryzują ikony z Królowej Ruskiej: oliwkowe cienie podmałówki, różę kładzione w dolnych partiach policzków i białe plamy na kościach policzkowych, łuku kupidy-na, po bokach dolnej wargi i na wzgórku brody. Twarze znaczą okrągłe oczy o smutnym wyrazie, małe, grube usta i wysokie czoło. Tak samo jak na wyżej opisanych ikonach w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu malowane są szaty: kwieciste wzory na felonionie zaznaczone są szrafowaniem, a omoforion zdobią graficznie opracowane krzyże z rozszerzającymi się ramionami (w typie kawalerskich?) i krawędzie obszyte szarymi perełkami. Postacie ukazane są na złotym grawerowanym tle, ale tron opracowany jest zgodnie z regułami perspektywy geometrycznej, podobnie jak podłoga ułożona z prostokątnych płytek. Analogiczny motyw znajduje się na ikonach apostołów (il. 8). Tu stosunkowo płytka przestrzeń została zbudowana w głąb właśnie za pomocą naprzemiennie ułożonych jasnych i ciemnych prostokątnych płytek, których krawędzie pokrywają się z siatką perspektywy linearnej. Zamyka ją ścianka czarnej balustrady, zwieńczona plastycznie profilowanym parapetem. Ponad nimi umieszczono złote tło, grawerowane w roślinny deseń. Tak więc sposób opracowania tła ikony łączy cechy tradycyjne z nowożytnymi. Realizm i przekonują-

¹⁶ Relacja z 14 października 2017 roku p. Marii Filipowicz-Solarz, kustosz Muzeum Parafialnego w Grybowie, której bardzo dziękuję za pomoc i pozwolenie na sfotografowanie ikon.

co zbudowana iluzja przestrzeni w dolnej partii zestawione zostały z abstrakcyjnym, ornamentalnym tłem powyżej. Nie próbowano tu nawet ukazać tapiserii czy panneau, ale świadomie nawiązano do rozwiązań średniowiecznych, ideały nowożytnego piękna wyrażając jedynie w kształcie ornamentów.

Postacie apostołów ukazane są konwencjonalnie, statycznie, w jednakich pozach: na wprost, w lekko zaznaczonym kontrapoście (il. 8). Okrągłe oczy, małe, grube usta, oliwkowe trójkątne cienie na boku nosa zdradzają manierę wskazanego *ikonopisca*. Szaty, malowane zamaszystymi pociągnięciami pędzla, układają się w grube i nieregularne fałdy. Te partie sprawiają wrażenie zniszczonych bądź malowanych z mniejszą precyzją. Jednak zachowane w niektórych miejscach jasne kontury, poprowadzone dynamicznie i z pewną fantazją, zdradzają pewną i odważną rękę. Warto tu zauważyć także, opisane już na ikonie *Narodzin Bogurodzicy*, eksperymenty z wprowadzeniem cienia zewnętrznego. Na posadzce w okolicach stóp apostołów zaznaczono ciemne plamy. Nie jest to motyw realistyczny, gdyż stopy postawione na ziemi nie mogą rzucać takiego cienia, ale podpatrzony na jakiejś rycinie.

W identyfikacji uczniów Chrystusa pomagają napisy, choć te są niewątpliwie wtórne – pierwotne zapewne umieszczone były na ramie ikonostasu. Zachodnią cechą ikonograficzną są narzędzia męki jako atrybuty świętych. Oddane realistycznie i plastycznie, zdradzają również korzystanie ze wzorów graficznych.

Kolejne prace tego malarza znajdują się w cerkwi pw. św Kosmy i Damiana w Bereście, w ikonostasie złożonym z obrazów pochodzących z różnych warsztatów. Cerkiew została wybudowana w 1842 r.¹⁷, ale ze źródeł archiwalnych wiadomo, że parafia istniała tu najpóźniej w latach 30. XVII w., gdyż w 1636 r. notowany jest paroch z Berestu, Tymoteusz¹⁸, w 1647 prezbiter „Ojciec Gabriel”, a w 1662 paroch Stefan¹⁹. Kiedy powstał pierwszy ikonostas w cerkwi, nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że większość ikon wiązana z tą cerkwią pochodzi z II połowy XVII w. Najwcześniejsza jest ikona *Narodzenia Bogurodzicy* w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu, na której zapisano datę 1653²⁰, a którą należy wiązać z warsztatem monografisty C.Z.²¹ Dzięki inskrypcjom zamieszczonym na ikonach z Maciejowej i Królowej Ruskiej wiadomo, że malarz, którego twórczość jest tu charakteryzowana, pracował w latach 80. XVII w. W ikonostasie w Bereście można mu przypisać ikony rzędu prorockiego, apostoelskiego (il. 9) oraz namiestnego (il. 10, 11), z wyjątkiem

¹⁷ *Шематизм греко-католического духовенства Апостольской Администрации Лемковщины 1936*, Львів 1936, s. 34. W tym miejscu bardzo dziękuję księdzu proboszczowi Stanisławowi Kądziołce za pozwolenie na sfotografowanie ikon.

¹⁸ *Księga sądowa kresu klimkowskiego 1600-1762*, red. L. Łysiak, Wrocław 1965, s. 130, poz. 398, [w:] R. Biskupski, *Berest*, Archiwum Cerkiewne, zespół archiwalny: Archiwum Romualda Biskupskiego, [on-line] www.archiwum-cerkiewne-online.pl.

¹⁹ *Схиматисъ всего клира руско-католического [...] Епархию Перемышльской, Перемышль 1879*, s. 262.

²⁰ Nr inw. MNS/798/S0; T. Maszczak, *op. cit.*, nr 54.

²¹ A. Groniek, *Kolejne prace...*, s. 206-211; eadem, *Jeszcze o ikonach monogramisty...*, s. 241-259.

chramowej, św. Kosmy i Damiana, oraz wizerunek Chrystusa Eucharystycznego na drzwiczkach kiwotu²². Przekonują o tym przede wszystkim cechy stylistyczne, ale także ikonograficzne, niemal identyczne jak w Muzeum w Grybowie. Już na pierwszy rzut oka widać podobieństwo ikon *Chrystusa na tronie* (il. 7, 9). Oczywiście poza Chrystusa, który prawicą błogosławi, a lewicą podtrzymuje otwarty kodeks Ewangelii, jest konwencjonalna, ale już jednakowe ułożenie palców wzniesionej dłoni, podobnie zapisany cytat z Mateusza (25,34) i koniec omoforionu spoczywający na księdze dają pewność, że to podobieństwo nie wynika tylko z wierności tradycji, ale przede wszystkim z tej samej proveniencji warsztatowej. Na obu ikonach jest wiele oryginalnych rozwiązań, charakteryzujących indywidualną manierę tego twórcy. Dla przykładu forma mitry, jakby trochę niedopasowanej do głowy arcykapłana, długie kręcone włosy spoczywające na jego barkach, złote krzyże o rozszerzających się ramionach na omoforionie, szare perełki przyszyte do lamówek ornatu i jego kwiatowy deseń znaczony szrafowaniem. Podobny jest także tron: monumentalny, wykreślony perspektywicznie, ozdobiony rautami i balasami. Na ikonach apostołów (il. 9), a także Marii i Chrystusa w rzędzie namiestnym ikonostasu w Bereście (il. 10, 11) widać specyficzne dla tego malarza modelowanie tkaniny za pomocą plam barwnych, a nie waloru; nie stosuje on jednak tej techniki konsekwentnie. Niekiedy więc szaty w partiach zacienionych maluje innym kolorem niż w rozjaśnieniach: na czerwieni kładzie farbę szarą, na błękitcie żółtą, na szarości – białą i różową, na brązie – błękitną. Te swobodne i niespotykane w malarstwie cerkiewnym tego terenu eksperymenty barwne przypominają włoskie *cangiantismo*. Niestety na tym etapie badań nie można jednoznacznie stwierdzić, gdzie zapoznał się on z tą techniką malarską. Odpowiedź na to pytanie może okazać się kluczowa w rozpoznaniu jego pochodzenia, a być może również w pełnej identyfikacji.

Ikony tego malarza znajdują się także w cerkwi pw. św. Dymitra w Boguszy²³. Jak już zostało wyżej wspomniane, w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu przechowywana jest ikona *Matki Boskiej Śnieżnej* pochodząca z tej cerkwi (il. 5). Ponadto temu malarzowi przypisać można rząd *Deesis* oraz przedstawienia na ambonie. Choć ta drewniana cerkiew wzniesiona została dopiero w 1858 r., to dzieje Boguszy sięgają co najmniej XV w. Należała ona do starostwa niegrodowego grybowickiego, a w 1544 r. Stanisław Pieniążek z Iwanowic nadał jej prawo wołoskie, sprzedając sołectwo Iwanowi Radzowi²⁴. Wiadomo również, że w 1627 r. we wsi był pop Wasyl, który wykupił ziemię od Jana Kostyszaka na plebanie²⁵. Cerkiew w Boguszy była przez jakiś czas filialną w Królowej Ruskiej, nic zatem dziwnego, że w obu znajdują się ikony malowane przez tego samego twórcę. Niemal identyczne są ambony, z tym samym doborem świętych na koszu, a na poręczy z rzadkim w malarstwie

²² J. Giemza, *Cerkwie i ikony...*, s. 492.

²³ http://korona3d.pl/panoramy/g_84#.XkLhbJFKjt9 – 11 II 2020.

²⁴ A. Stadnicki, *O wsiach tak zwanych wołoskich na północnym stoku Karpat*, Lwów 1848.

²⁵ *Схематисъ всего...*, s. 275.

cerkiewnym na terenie Beskidów przedstawieniem *Wniebowzięcia Eliasza*. Inny jest natomiast rząd apostołski ikonostasu. Tu uczniowie nie są umieszczeni pojedynczo pod arkadą, co jest częstsze, ale w parach w polu prostokątnym, w środku zaś rzędu znajduje się ikona *Deesis* (il. 12)²⁶, co jest zgodne z tradycją, a nie tylko *Chrystus na tronie*. Oczywiście i tu Chrystusa-arcykapłana charakteryzują opisane wyżej elementy stroju, zasiada na niemal identycznym ciężkim tronie, za którym stoją nie tylko aniołowie, jak na ikonie w Muzeum w Grybowie, lecz także Matka Boska i Jan Chrzciciel. Cechy stylistyczne tych przedstawień, rysy twarzy i sposób malowania tkanin z szerokimi plamami rozświetleń nie pozostawiają wątpliwości co do wspólnoty warsztatowej ze wskazanymi ikonami z Królowej Ruskiej i Berestu.

Na podstawie analizy stylistycznej i porównawczej została scharakteryzowana indywidualna maniera anonimowego malarza działającego na zachodniej Łemkowszczyźnie w latach 80. XVII w. Ponadto mimo braku źródeł archiwalnych udało się ustalić, że z jego warsztatu wyszły nie tylko ikony z Maciejowej i Królowej Ruskiej w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu, lecz również fragmenty ikonostasów w Muzeum Parafialnym w Grybowie, w cerkwiach pw. św. Kosmy i Damiana w Bereście i św. Dymitra w Boguszy. Choć malował on średniowieczną techniką, tj. temperą na desce, to umiejętnie wydobywał plastyczność postaci i, nieco mniej udanie, ukazywał głębię kompozycji zgodnie z nowożytną modą. Zabiegi te, zwłaszcza modelowanie kolorem i eksperymenty światłocieniowe, podobnie jak niektóre motywy ikonograficzne, przejmował ze sztuki zachodniej, te ostatnie za pośrednictwem grafiki. Jego twórczość stanowi reprezentatywny przykład okcydentalizacji malarstwa cerkiewnego w środowiskach prowincjonalnych dawnej Rzeczypospolitej.

Bibliografia

Monografie

Giemza J., *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, Rzeszów 2017.

Janocha M., *Ikony w Polsce*, [zdj. Z. Dubiel et al.], Warszawa 2008.

Kosiw R., *Rybotyckij osередok cerkownoho mystectwa 1670-1760-ch rokiw*, Lwiv 2019.

Maszczyk M.T., *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, [przeł. napisy cyryliczne T. Kwoka, przeł. „3A-link” A. Srokosz, D. Marriott, fot. i reprodukcje P. Drożdżik], Nowy Sącz 2010.

The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. The Collaert Dynasty, Amsterdam 2005, no. 550.I.

²⁶ Bardzo dziękuję księdzu rektorowi Józefowi Nowakowi za udostępnienie ikon.

The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Johannes Stradanus, Amsterdam 2008, no. 189.I.

Otkowycz W., *Narodna teczija w ukrajinskomu żywopysi XVII st.*, Kyjiw 1990.

Przeździecka M., *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, do druku przygot. E. Dwornik-Gutowska, Wrocław 1973.

Schymatism wseho kłyra rusko-katolyčeskoho [...] Eparchiy Peremyszskoj, Peremyszl 1879.

Stadnicki A., *O wsiach tak zwanych wołoskich na północnym stoku Karpat*, Lwów 1848.

Szematyzm hreko-katolyčkoho duchowenstwa Apostolskoji Administraciji Łemkowszczyzny 1936, Lwiw 1936.

Kośiv P., *Риботицький осередок церковного мистецтва 1670-1760-х років*, Львів 2019.

Otkowicz W., *Narodna teczija w ukraińskomu żywopisci XVII-XVIII st.*, Kyjiw 1990.
Схиматисмъ всего клира руско-католического [...] Епархіи Перемышльської, Перемышль 1879.

Шематизм греко-католицького духовенства Апостольської Адміністрації Лемковщини 1936, Львів 1936.

Artykuły naukowe

Biskupski R., *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa” R. 39, 1985, nr 3/4, s. 153-176.

Frey-Stecowa B., *Ryciny w Officium Beatae Mariae Virginis z antwerpskiej oficyny wydawniczej „Officina Plantiniana” i ich recepcja w sztuce polskiej w XVII wieku*, [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska, Warszawa 2010, s. 79-99.

Gronek A., *Jeszcze o ikonach monogramisty C.Z. Przyczynek do studiów nad malarstwem cerkiewnym polsko-słowackiego pogranicza*, [w:] *Sztuka pogranicza. Studia z historii sztuki*, red. L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur, M. Pastwa, Lublin–Warszawa 2018, s. 241-259.

Gronek A., *Kolejne prace monogramisty C.Z. Ze studiów nad malarstwem ikonowym Łemkowszczyzny*, [w:] *Mohylanski czytannia. Zbirnyk naukowych prac*, Kyjiw 2017, t. 22: *Zbereżennia j doslidžennia kulturnoji spadščyny Ukrajiny: ludy, ideji, wiziji*, s. 206-211.

Kosiw R., *Tworcist' ikonomalara Iwana Krułyckoho w konteksti dijalnosti rybotyčkoho oseredku (1700-ti rr.)*, „Wisnyk CHDADM” 2017, No 5, s. 87-93.

Nowacka J., *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*, „Polska Sztuka Ludowa” R. 16, 1962, nr 1, s. 26-43.

- Otkowycz W., *Kollekcyja ykon rybotyckych masterowy yz Lwowskoho muzeja Ukraynskoho yskusstwa*, „Pamiatnyky Kultury. Nowye Otkrytyja” 1985, s. 323-333.
- Otkowycz W., *Narodne malarstwo Bojkiwszczyny*, [w:] *Sakralne mystectwo Bojkiwszczyny. Naukowi czytannia pamiaty M. Dragana: dopowidi ta powidomlennia*, Drohobycz 1997, s. 67-70.
- Otkowycz W., *Rybotyckyj osередok ikonomaluwannia*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna, cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2004, s. 295-315.
- Otkowycz W., *Twory rybotyckoji narodnoji szkoły malarstwa na Ukraini, u Slowaczyni ta Rumuniji*, [w:] *Ukrajinske mystectwo u mižnarodnych zwiiazkach*, Kyjiw 1983, s. 90-96.
- Szanter Z., *Muszyńscy malarze ikon XVII w.*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2003, s. 199-221.
- Косів Р., *Творчість ікономалювача Івана Крулицького в контексті діяльності риботицького осередку (1700-ті рр.)*, „Вісник ХДАДМ” 2017, № 5, s. 87-93.
- Откович В., *Коллекция икон рыботыцких мастеров из Львовского музея Украинского искусства*, „Памятники Культуры. Новые Открытия” 1985, s. 323-333.
- Откович В., *Народне малярство Бойківщини*, [w:] *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті М. Драгана: доповіді та повідомлення*, Дрогобич 1997, s. 67-70.
- Откович В., *Риботицький осередок ікономалювання*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna, cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2004, s. 295-315.
- Откович В., *Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії*, [w:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*, Київ 1983, s. 90-96.

Netografia

- Księga sądowa kresu klimkowskiego 1600-1762*, red. L. Łysiak, Wrocław 1965, s. 130, poz. 398, [w:] R. Biskupski, *Berest*, Archiwum Cerkiewne, zespół archiwalny: Archiwum Romualda Biskupskiego, [on-line] www.archiwum-cerkiewne-online.pl.
- Officium Beatae Mariae Virginis*, Antwerpia 1609, [on-line] https://books.google.pl/books/ucm?vid=UCM5322471354&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.
- Panoramy 3D. Bogusza – kościół pw. św. Antoniego Padewskiego, wirtualna wycieczka, [on-line] http://korona3d.pl/panoramy/g_84#.XkLhbJFKjt9.



Il. 1. Św. Mikołaj, 1686 r., ikona z cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Królowej Ruskiej, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu (fot. P. Krawiec)



Il. 2. *Narodziny Bogurodzicy*, 1685 r., ikona z cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Królowej Ruskiej, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu (fot. P. Krawiec)



Il. 3. *Panny Mądre i Panny Głupie* na predelli ikonostasu z cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Królowej Ruskiej, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu (fot. P. Krawiec)



Il. 4. Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu, Jan Chryzostom na koszu ambony, 1685 r.,
z cerkwi pw. Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Królowej Ruskiej,
Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu (fot. P. Krawiec)



Il. 5. *Matka Boska Śnieżna*, ikona z cerkwi pw. św. Dymitra w Boguszy, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu (fot. P. Krawiec)



Il. 6. Theodoor Galle, *Narodzenie Bogurodzicy*, rycina w *Officium Beatae Mariae Virginis*, Antwerpia 1609. Źródło: https://books.google.pl/books/ucm?vid=UCM5322471354&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false



Il. 7. *Chrystus na tronie*, ikona, pochodzenie nieznane, Muzeum Parafialne w Grybowie (fot. P. Krawiec)



Il. 8. *Apostołowie Andrzej i Jakub*, fragment rzędu apostołskiego ikonostasu, pochodzenie nieznane, Muzeum Parafialne w Grybowie (fot. P. Krawiec)



Il. 9. Fragment rzędu apostołskiego w cerkwi pw. św. Kosmy i Damiana w Bereście (fot. P. Krawiec)



Il. 10. *Matka Boska Eleuza* w ikonostasie w cerkwi pw. św. Kosmy i Damiana w Bereście
(fot. P. Krawiec)



Il. 11. *Chrystus Pantokrator* w ikonostasie w cerkwi pw. św. Kosmy i Damiana w Bereście
(fot. P. Krawiec)



Il. 12. *Deesis* w ikonostasie w cerkwi pw. św. Dymitra w Boguszy (fot. P. Krawiec)

Monografia zawiera istotne spostrzeżenia z zakresu ukrainoznawstwa, szczególnie aktualne i potrzebne dziś, w dobie walki Ukrainy, niepodległej przecież od 1991 r., o integralność terytorialną i zachowanie tożsamości narodowej, pielęgnowanie pamięci historycznej i dalsze budowanie nowoczesnego społeczeństwa europejskiego. Monografia z pewnością zainteresuje kulturoznawców, literaturoznawców, historyków i socjologów, a także wszystkich tych, którym nieobce są zagadnienia z zakresu ukrainoznawstwa oraz wschodoznawstwa.

z recenzji

dr hab. Anny Horniatko, prof. UAM



ISBN 978-83-8138-333-2



9 788381 383332

<https://akademicka.pl>