

Научная статья / Research article
УДК/UDC 792.03
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

Александра Викторовна Попова
Alexandra Viktorovna Popova

магистр, соискатель степени кандидата искусствоведения,
МА, applicant for PhD in art history,
Российский государственный институт сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)
Russian State Institute of Performing Arts (Saint-Petersburg, Russia)
alexandrapopova.online@gmail.com

РОМАНТИЗМ И КОНСТРУКТИВИЗМ В ПОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ 1920-1930-х ГОДОВ ROMANTICISM AND CONSTRUCTIVISM IN THE POLISH THEATRE OF 1920-1930s

В 1920-1930 годы в польском театре происходило переосмысление практики организации сценического пространства – формировалось искусство сценографии, которое пришло на смену практике создания театральных декораций, украшающих спектакль и составляющих фон для действия. Новая сценография выступала как искусство композиции пространства. На её развитие оказало влияние конструктивистское пространственно-ритмическое мировосприятие, которое польские художники оттачивали в тесном взаимодействии с архитекторами-авангардистами. Такой подход характерен в первые десятилетия XX века для всего европейского театра, но своеобразие театрального авангарда в Польше проявилось в особом отношении культуры к своему прошлому и, в частности, к наследию романтиков. Польский театральный авангард, который пришёлся на годы восстановления независимости, формировался на пересечении национального мифа и новой, ещё не исследованной свободы. Художники первой половины XX века не отказались от романтического мифа полностью, вместо того, чтобы отречься от национальных героев и их наследия, они обратились к поиску новых форм для него. В статье польский театр 1920-1930 годов рассматривается в контексте польской романтической традиции с одной стороны, и конструктивизма, который осваивают авангардистские художественные объединения – с другой. В качестве примера объединения двух направлений даётся краткое описание уникального архитектурно-театрального проекта Симультанного театра сценографа Анджея Пронашко и архитектора Шимона Сыркуса.

Ключевые слова: польский театр, театральный авангард, конструктивизм, сценическое пространство, сценография, сцена-пространство, симультантный театр, театральная архитектура, польский романтизм

Для цитирования: Попова А.В. Романтизм и конструктивизм в польском театре 1920-1930-х годов // Артикульт. 2024. №2(54). С. 30-40. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

In the 1920-1930s, Polish theatre was experiencing a turn to new comprehension of the practice of stage space organization – the art of scenography was developing. It replaced the practice of creating theatrical decorations for garnishing the play and constituting the background for the action. The new scenography declared itself to be an art of the stage space composing. The development of new theatrical practice was influenced by constructivist spatial and rhythmical perception of environment, which Polish artists were improving in close cooperation with avant-garde architects. A similar approach to the stage design is common for the whole European theatre in the first decades of XX century, however the distinction of theatrical avant-garde in Poland came out as a special reference of the culture to its past and in particular to the romanticism heritage. Polish theatrical avant-garde, which came at restoration of independence time, was developing on overlap of the national myth and new unexplored freedom. Artists of the first half of XX century managed to disengage from the romantic myth only in some measure, but instead of resetting the national heroes and their heritage from the ship of modernity they turned to search for the new forms to embody that matter. The article reviews Polish theatre of the 1920-1930-s in the context of Polish romantic tradition on the one hand and constructivism, promoted by new avant-garde artist collectives – on the other. As an example of integration of two movements, a brief description of the unique project of Simultaneous theatre, created by stage designer Andrzej Pronaszko and architect Szymon Syrkus is given.

Keywords: polish theatre, theatrical avant-garde, constructivism, stage space, scenography, simultaneous theatre, theatrical architecture, polish romanticism

For citation: Popova A.V. "Romanticism and constructivism in the Polish theatre of 1920-1930s." *Articult.* 2024, no. 2(54), pp. 30-40. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40

Польское авангардное искусство 1920-1930 годов обусловил вопрос самоопределения. До конца Первой мировой войны более ста двадцати лет Польша была разделена между Пруссией (Германской империей), Австро-Венгрией (Австрийской империей, Габсбургской монархией) и Российской империей, а в конце 1918 года страна обрела суверенитет. Следующее двадцатилетие (с 1919 года, когда вступила в силу первая конституция II Польской Республики, и независимость Польши получила мировое признание, до 1939 года и её падения в результате военно-дипломатического взаимодействия СССР и

© Попова А.В., 2024

Дата поступления: 17.08.2023. Дата одобрения после рецензирования: 05.03.2024. Дата публикации: 08.06.2024.

Германского рейха) стало для польского общества временем осмысления национальной идентичности и освоения собственной территории, а для художников – также и временем свободного поиска выразительных форм для неё.

Многообразие художественных приёмов и форм сценического пространства, обогативших польский театр между двумя мировыми войнами, во многом обязано конструктивизму. Однако польский театральный авангард сосредоточился не столько на конструктивистской эстетике, сколько на характерном для конструктивизма пространственно-ритмическом мировосприятии, которое актуализировало категории конструирования, структуры, соотношения, движения. «Движение – истинный облик нашей эпохи. Не бессмысленное кружение, но осознанное, целенаправленное преодоление времени и пространства. Всё, что статично, неизменяемо, негибко – мертво и не интересует нас» [Sytkus, 1930, s. 32] – писал архитектор и сценограф Шимон Сыркус. Его высказывание объясняет и обосновывает использование конструктивистских идей в польском театре: попытки искать в нём примеры спектаклей, представляющих конструктивизм как направление, заведомо бесплодны – не они определили историю польского театрального искусства, а конструктивистское стремление преодолеть в театральном представлении время и пространство, воспроизвести в театре движение жизни.

Понятие «авангардное искусство» во многом условно, пронизано многочисленными оговорками, допущениями и трактовками настолько, что заключение авангарда в строгие терминологические границы всегда оказывается произвольным и спорным – эти границы то и дело сдвигаются, ускользают, распадаются. Термин не может быть устойчивым уже потому, что сама природа его относительна, как и относительна этимология этого слова. Явление, изначально обозначавшееся французским словом *avant-garde* (которое может быть переведено на русский язык как «передовой отряд», «тот, кто впереди»), получает смысл только в связке с чем-то, что не находится впереди, с арьергардом. Это означает, что авангард историчен, он всегда отсылает к творению истории и рассматривает этот процесс как движение вперёд и разрыв с тем, что остаётся позади.

Авангардное искусство первых десятилетий XX века стало одним из проявлений общей для европейской культуры революционной ситуации. После Первой мировой войны европейская культура переживала потрясение, художники становились свидетелями преобразования окружающего пространства под воздействием политических, экономических и социальных изменений, технических открытий, ускоряющегося бега времени, усложняющегося движения. Впечатления от этих преобразований они переносили в свою практику. «Искусство хотело бы с помощью человеческих средств заставить заговорить нечеловеческое» [Адорно, 2001, с. 115] – эти слова Теодора Адорно особенно справедливы для авангардного искусства, формировавшегося после Первой мировой войны. Выражением антивоенной позиции культуры становилась тенденция к отказу от репрезентации бытовой реальности в искусстве, к выходу в нём за границы человеческого разума, который оказался несостоятельным в вопросах поддержания мира и достижения всеобщего благосостояния. «Практически вся фундаментальная культура XX века строится на принципе „отказа от реальности“, отрицания реальности» – пишет Вадим Руднев [Руднев, 2010, с. 60]. Этот эстетический принцип объединял самые разные направления, характерные для первой трети XX века и угасшие в 1930-1940 годы – кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм. Но только ли им определяется «авангардность» новых движений в искусстве? Владимир Фещенко, анализируя проблему революционизации искусства и литературы отмечает, что она всегда направлена на разрыв с ближайшим прошлым во имя возвращения к истокам, что «результатом революционного сознания является всегда поиск начала, собственной истории» [Фещенко, 2018, с. 14]. «Революция» от латинского *revolutio* – значит «переворот», то есть не просто переход от одного состояния к другому, а полный оборот. Творческий импульс художнику-авангардисту сообщало стремление подчинить ход событий определённому порядку, инициируя некое исключительное, новое событие, способное изменить уклад вещей, но результатом революционных практик авангарда должно было стать обретение первоначала.

Польское авангардное искусство 1920-1930 годов стремилось занять активную позицию в поисках своих истоков. Противостояние романтической конвенции, присущее европейскому авангарду,

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

в случае с польским искусством выглядит неоднозначно. Романтический миф – характерное для культуры романтическое понимание истории и романтизация политики – нес высокую идеологическую нагрузку, но он составлял фундамент польской культуры долгие годы разделов Речи Посполитой. О том, что польское искусство и культура должны отвергнуть миф борьбы за независимость и отказаться от мессианской идеи о роли Польши как Спасителя человечества и от связанной с этой идеей парализующей жажды страдания, на рубеже XIX и XX веков говорил Станислав Выспяньский (приводится по: [Schultze, 1999, s. 309]). Этот призыв прозвучал в драме «Освобождение», премьера которой прошла в краковском Городском театре в 1903 году. Однако теоретические рассуждения против романтизма не находили подтверждения в практике польского театра.

Своеобразие театрального авангарда в Польше проявилось в особом отношении культуры к своему прошлому и, в частности, к наследию поэтов-романтиков – Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого, Зыгмунта Красиньского и Циприана Камиля Норвида. То обстоятельство, что развитие театрального авангарда пришлось на годы восстановления Польшей независимости, поставило художников перед задачей создания национального сценического стиля, что было невозможно в условиях утраченного суверенитета. На путь формирования национального театра встал авангард, который ввиду этой задачи не мог вычеркнуть достояние влиятельных романтиков из своей повестки – но он пытался его преодолеть. Польский театральный авангард возник на пересечении национального мифа и новой, ещё не исследованной свободы. Признанные «духовными вождями народа» романтики ещё в первой половине XIX века создали канон драматических произведений, не уместяющихся в конвенции реалистической сцены-коробки и поэтому долгое время считавшихся несценичными. Представители новых театральных течений первых десятилетий XX века доказывали, что форму сцены, подходящую для них, можно создать с помощью экспериментальных концепций, предполагающих радикальный отказ от традиции реалистического театра. Дариуш Косиньски, анализируя специфику авангарда в польском контексте, отмечает: «в Польше, что видно особенно в отношении постановки и сценографии, сопротивление доминирующей в предыдущую эпоху театральной эстетике и практике было связано с обращением к важнейшим традициям национального искусства, прежде всего к романтической драме и театру» [Kosiński, 2020, s. 241]. Художникам первой половины XX века лишь отчасти удалось освободиться от романтического мифа, но вместо того, чтобы сбрасывать национальных героев и их наследие с корабля современности, они обратились к поиску новых форм, в которые его можно облечь. Разработки авангардистов в Польше сплелись с глубоко укоренённой романтической театральной традицией. Создавая свои проекты, художники-авангардисты использовали новые подходы и учитывали современные технологии, но идеи черпали у польских романтиков.

Пример интеграции романтизма и авангарда ярко выражен в лозунге Леона Шиллера «Мицкевич конструктивист» (1937), с которым он защищал авангардистские идеи от обвинений консервативно настроенных критиков в слепом следовании польского театра советскому искусству: «Трепещите от возмущения, фанатики старой сцены-коробки: Мицкевич конструктивист! Мицкевич ревнитель театра-арены! Могло ли здесь быть нездоровое влияние Востока? Мог ли он почувствовать пророческим духом большевистский театр? Страшное дело: национальный пророк, страдающий мейерхольдизмом!» [Schiller, 1961, s. 213]. Впервые же Шиллер связал Мицкевича с конструктивизмом ещё раньше, в 1928 г., в манифесте «Театр завтрашнего дня»: «Я думаю, что принципиальная концепция славянского театра будущего, созданная Мицкевичем под влиянием Олимпийского Цирка в Париже и средневековой симультанной сцены, содержит в себе что-то совершенно сегодняшнее. Почти конструктивизм... Я думаю, что структура некоторых драм Красиньского, Выспяньского и Мичиньского может вдохновить на ещё более смелые и ещё более прогрессивные идеи будущего» [Schiller, 1961, s. 44-45]. С точки зрения Шиллера, как и его комментаторов, польский театр, начиная от идей романтиков, полагал своей важнейшей задачей работу с пространством, которое окружает человека. Однако только в 1920-е годы значимое место в польском театре обрела сценография, понимаемая не как синоним сценической декорации, а как искусство создания условий для возникновения сценического пространства. Это искусство заключалось в проектировании и распределении на сцене элементов, определяющих действия актёров

и обуславливающих восприятие зрителей [Kosiński, 2020, s. 247].

Польский театр межвоенного периода учился работать со сценическим пространством у архитектуры, у неё же заимствовал конструктивистские идеи. Для решения театральных вопросов он обратился к её силам воздействия на воображение зрителя – к объёмно-пространственной композиции, к ритмической игре чередования горизонталей и вертикалей, к контрастам объёмов и плоскостей, к изменению форм с помощью света и теней (см., например, [Ястребова, 1974, с. 220]). Ещё в 1912 году Шиллер писал: «Архитектура – эта мать и воспитательница всех искусств во все эпохи – является неотъемлемой частью и в театре. Она <во все времена> составляла основу, на которой мог развиваться важнейший элемент театрального мастерства – искусство движения. Без неё это искусство существовало бы как явление изолированное, родственное военному ремеслу, борьбе или танцу. Она, укротив менадические пляски и инстинктивные жесты, начала использовать для них законы своей строгой теории. <...> С упадком архитектуры начинается декадентство театрального искусства. Последним актом этого двойственного, а всё-таки единого искусства является расцвет ренессансного строительства: Театро Олимпико Палладио в Виченце» [Schiller, 1978, s. 142-143]. Ориентируясь на этот тезис, Шиллер будет создавать спектакли, которые станут первыми блестящими примерами монументального театра, работая со сценографами Анджеем и Збигневом Пронашко и Винценты Драбиком в Театре имени Войчеха Богуславского (1924-1926). Здесь появятся первые в Польше попытки конструктивистской работы со сценическим пространством.

В творчестве Анджея Пронашко, который много работал и с Леоном Шиллером, и с Шимоном Сыркусом и другими архитекторами, оригинальным образом отразился характерный для польского и всего европейского театра первой половины XX века процесс переосмысления проблемы организации сценического пространства, в результате которого произошёл переход от декораций, представляющих фон для действия, к пространству, возникающему в динамике становления спектакля в присутствии зрителей, во взаимодействии друг с другом его участников (людей, элементов декорации, предметов, света и звука) и в переживании этого взаимодействия здесь и сейчас. В европейском театре первых десятилетий XX века художники (Эдвард Гордон Крэг, Адольф Аппиа, Фредерик Кислер, Александра Экстер, Александр Веснин и др.) активно исследовали перцептивный потенциал сцены. Как и его зарубежные коллеги, своими сценографическими проектами и теоретическими разработками, подчас расцениваемыми сообществом как слишком эксцентричные, чтобы быть реализованными на практике, Пронашко пытался формировать пространственные условия, расширяющие возможности сцены в актуализации нового зрительского опыта. На рубеже 1920-х и 1930-х годов Пронашко, вооружившись художественными средствами конструктивизма, пытался построить «театр будущего» с эластичной (податливой к трансформациям) сценой, театр, конструкция которого позволила бы сделать движение сцены – аналог движения жизни – самостоятельным элементом зрелища [Pronaszko, 1976]. Мысль о таком театре он нашёл в наследии Мицкевича, которое в начале XX века популяризировал для театра Выспяньски. Самые смелые проекты Пронашко такого рода (Симультанный театр, разработанный совместно с Сыркусом [Sykus, Sykusowa, 1973], и Подвижный театр – совместно со Стефаном Брылой [Broncel, 1976; W.M., 1935]), как и многие другие европейские и советские архитектурные замыслы межвоенного периода, не были реализованы и остались только на бумаге.

Развитию конструктивистской мысли в театре в 1920-1930 годов способствовали тесные связи с другими видами искусств, поддерживаемые благодаря авангардистским объединениям. Они не только консолидировали опыт театра, живописи, скульптуры, графики, архитектуры, музыки и поэзии, но также вписывали польское искусство в мировой культурный контекст через участие в выставках и непрерывную коммуникацию с художниками зарубежных стран.

Первое авангардистское объединение в Польше – «польские экспрессионисты» – появилось в 1917 году в Кракове. Его основатели – братья Пронашко и Титус Чижевски – ещё перед Первой мировой войной обсуждали проблему соотношения модернистской младопольской традиции с новыми направлениями в европейском искусстве – футуризмом, кубизмом и экспрессионизмом. Словосочетание «польские экспрессионисты» не означало принадлежности к экспрессионизму как таковому – группа

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

скорее ориентировалась на эксперимент в широком смысле слова, и неудачное название очень скоро было заменено обобщающим термином «формизм», который объединял все новые формы. С «формистов» принято отсчитывать начало польского авангарда, хотя этого термина польские художники того времени не употребляли. Более того, на рубеже 1910-х и 1920-х годов названия направлений – экспрессионизм, футуризм, кубизм, конструктивизм, футуризм, сюрреализм – существовали здесь в некотором терминологическом беспорядке, часто они использовались произвольно и небрежно. Хотя сколько-нибудь определённые очертания авангард приобрёл в мышлении польских художников не сразу, пройдя фазы «от формизма через эстетику конструктивизма, проблемы международного стиля и функционализма в архитектуре, до широко понимаемой абстракции» [Strożek, 2011, s. 21].

Формисты нашли площадку для высказываний на страницах журнала «Звротница» (1922-1923 и 1926-1927). Титус Чижевски издавал формистские «однодневки» – журналы, выходившие sporadически, в произвольное время по одному разу, но имевшие большое значение для польского искусства. Благодаря публикациям в прессе и, как следствие, активному обсуждению вопросов авангардного искусства в профессиональном сообществе, формизм из живописи и поэзии стал проникать в театр. Леон Хвистек опубликовал в «Звротнице» формистский манифест «Театр Будущего» [Chwistek, 1922(a); Chwistek, 1922(b)], а Станислав Игнацы Виткевич стал соучредителем Театра Формистов в Закопане. Анджей Пронашко – активный член сообщества – выступал связующим звеном между нетеатральными авангардистами и театром.

В начале 1920-х годов группа формистов и «Звротница» приостановили свою деятельность, а центр авангарда переместился из Кракова в Варшаву, где появилась конструктивистская группа «Блок» (1923-1926), в которую вошли художники Владислав Стшеминьски, Тереса Жарноверувна, Катажина Кобро, Хенрик Стажевски, Мечислав Щука, Мария Нич-Боровякова, Александр Рафаловски. Фокус программы «Блока» смещался с проблемы формы к вопросу конструкции и отношения её с пространством, взаимодействия с ней человека. Художник становился «инженером души», который через искусство высказывался о социальных проблемах и обращал на них внимание публики. Важными принципами художественной практики были конструирование, сотворчество, экономичность, технологичность и механизация. Группа «Блок» выпускала одноимённый журнал, где в 1924-1926 годы публиковались работы не только польских, но и зарубежных художников, например Казимира Малевича, Филиппо Томмазо Маринетти, Тео ван Дусбурга, Курта Швиттерса, Герварта Вальдена. Так «Блок» способствовал установлению контактов между польскими и зарубежными прогрессивными художниками.

В апреле 1925 года «Блок» посвятил свой предпоследний (десятый) номер архитектуре и театру [Blok, 1925]. Этот номер зафиксировал архитектурно-пластический подход современных художников к театру. В нём были опубликованы иллюстрации проектов сценического пространства Жарноверувны, Нич-Боровяковой, Стажевского, Яна Голуса, Станислава Залевского и Виктора Сервранкса. Эти разработки не были реализованы на сцене и, по мнению Эвы Гудериан-Чаплиньской, вообще не адресовались какому бы то ни было драматургическому тексту, постановке или театру [Guderian-Czaplińska, 2020, s. 299], но они ярко заявляли о новом способе мыслить театральное пространство. Театральные работы, представленные в десятом номере «Блока» – это рассуждение художников на тему сценографии, которая может воздействовать на зрителя визуальными образами и создавать драматургию пространства, вкладывая в него смысл, содержащийся в драме, объединяя его с категориями времени, движения, ритма.

После распада группы «Блок» Стшеминьски, Кобро и Стажевски присоединились к группе архитекторов, которые создали объединение «Презенс» (“Praesens”, 1926-1930). Инициатором новой группы выступил Шимон Сыркус. Группа также учредила одноимённый журнал, где Сыркус стал редактором раздела архитектуры, а Стажевски – редактором раздела живописи. Статьи, опубликованные в первом номере журнала, обозначали программу группы [Praesens, 1926]. Она во многом пересекалась с немецким Баухаусом, голландской конструктивистской художественно-архитектурной группой Де Стейл и российским ВХУТЕМАСом. Программа выдвигала идею слияния искусства с жизнью –

через объединение посредством архитектуры всех художественных дисциплин.

В 1929 году художники «Блока» организовали новую группу а.р. (а.г., 1929-1936), которая, как и «Презенс», ставила своей целью связать воедино всё авангардистское сообщество, активное в области пластических искусств, архитектуры и поэзии. Программа новой группы строилась вокруг экспериментирования с пространственной композицией, развивала абстракционистские тенденции в искусстве, подчёркивала важность социальных функций искусства. В 1931 году Кобро и Стшеминьски опубликовали совместный текст «Композиция пространства. Расчёт пространственно-временного ритма» [Kobro, Strzemiński, 1993], в котором, обращаясь к скульптуре, рассматривали проблему выстраивания социальной коммуникации через организацию пространства. Так деятельность группы затрагивала вопросы искусства в целом, часто не разделяя рубрик, и была значима как для станкового живописца, так и для художника театра.

В 1928 году Стшеминьски писал об ориентированности мышления современного художника на конструктивизм: «Произведение искусства должно воссоздавать монолитное целое, быть самодостаточным организмом. Отсюда следует вопрос *строения*. Построить произведение искусства – это значит количество и качество визуальных элементов связать друг с другом с помощью системы соподчинения. <...>. Структурное мышление является самой сущностной чертой современного искусства. В связи с этим происходит изменение в самом понятии красоты. Красота – это *система, связывающая и соподчиняющая все части строения*. <...> Мы заявляем *план, систему, организацию* как выражение красоты более совершенной, чем красота сентиментально-романтической анархии и деструкции» [Strzemiński, 1928, s. 2]. Подобными выводами руководствовались художники театра, когда постулировали отказ от понятий «декорация» и «декоратор» в театре, объявляя своей деятельностью не декорирование (оформление, украшение) спектакля, а создание его визуального выражения.

Сценография взяла от конструктивизма принцип функционализма. Этот принцип, связывая искусство художника со сценой и обуславливая пространство, в котором происходит действие, содержанием и структурой этого действия, стал «основой основ искусства действенной сценографии» [Берёзкин, 1997, с. 202] или, другими словами, обусловил возникновение «перформативного пространства» в театре (см., например, [Świątkowska 2020, s. 159-164]).

Теоретик театра и критик Тымон Терлецки видел источник движения польского конструктивизма в советском искусстве, где первые манифесты конструктивизма появились в 1922 году. Для русских художников театра «...конструктивизм стал аналитическим методом, позволившим „разобрать“ существующую театральную структуру, проанализировать природу и законы её отдельных слагаемых, чтобы затем заново синтезировать их, как того и требует искусство театра, но на принципиально новом уровне» [Титова, 1995, с. 89]. Сцена трактовалась как структура, как пространство для игры, в ходе которой все его элементы взаимодействуют друг с другом. Несмотря на то, что в межвоенное двадцатилетие советские спектакли в Польше не показывались, сохранялся огромный интерес к творчеству Всеволода Мейерхольда. Катажина Осиньска пишет о польских сценографах этого времени (о братьях Пронашко, Винценты Драбике, Иво Галле, Феликсе Крассовском, Владиславе Дашевском), сопоставляя их творчество со спектаклями русского режиссёра: «их всех объединяло с Мейерхольдом и соавторами его спектаклей стремление к архитектурному построению театрального пространства, к функционализму, тенденция к монументальности, наконец» [Осиньская, 2012, с. 262]. Восприятие творчества Мейерхольда в Польше, однако, часто было неточным, построенным на интерпретациях, поскольку польские художники, читавшие о нём в прессе, смотрели на него «сквозь призму собственных увлечений, интересов, видения театра, сформированного в ином культурном контексте» [Осиньская, 2012, с. 259-260]. В печати появлялись публикации о его спектаклях, переводы его текстов и интервью: например, в январе 1923 года вышла статья Анри Гильбо в переводе Виляма Хожицы о спектакле «Великодушный рогоносец» [Horzusa, 1923], где описывалась единая конструктивистская установка, выполненная для спектакля Любовью Поповой. Но в статьях нередко повторялись штампы и стереотипные мнения о спектаклях Мейерхольда, заимствованные, в том числе из советских публикаций. Они формировали представление о конструктивистском театре как о радикально абстракционистском

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

и механизированном (приводится по: [Kosiński, 2020, s. 326]) – таким был в действительности недостижимый идеал «театра будущего» Анджея Пронашко.

В текстах 1920-х годов всё чаще появлялось понятие «пространственная сцена», то есть сконструированная сложная сценическая композиция, организованная таким образом, чтобы актёры могли вступать во взаимодействие с отдельными элементами её пространства. Этот термин употреблялся в противовес «сцене-образу», предполагающей создание изображения – плоского или рельефного – и рамки для него [Mściwujewski, 1938]. На обособление двух понятий повлияли международные выставки. Одна из них – Выставка театральной техники в Вене, которая прошла осенью 1924 года и была широко освещена в польской прессе. На выставке Фридрих Кислер показал свою «сцену-пространство». Адам Загурски на страницах журнала «Жыче театру» публиковал заметки о выставке, а через несколько лет эти заметки были изданы в авторском сборнике «Борьба за театр» [Zagórski, 1931]. Все тексты сборника выражали одновременно очарованность и беспокойство перед революционными переменами, предложенными Кислером, Оскаром Штрандом, Эль Лиссицким, Энрико Прампolini, Куртом Швиттерсом и другими первооткрывателями авангардной «сценотехники». Термин «сценотехника» популяризировал Энрико Прампolini. Он предложил его вместо устаревших, по его мнению, понятий «театральная декорация» и «сценография». Сегодня термин используется в отношении футуристских и конструктивистских сценографических проектов первой половины XX века, выполненных с использованием новых для того времени технических достижений.

На Международную театральную выставку 1926 года в Нью-Йорке польские художники привезли свои работы. Главной темой выставки стало будущее театра, растущие перспективы, открывающиеся для него с развитием технологий, механизация сцены, отражающая механизацию жизни и работы человека. Были представлены архитектурно-сценографические решения, предполагающие использование металлических конструкций, лестниц и лесов, механизмов машин, новейшего светотехнического оборудования. Выставка собрала все современные достижения в области театральной архитектуры и сценографии, польским художникам, сценографам и архитекторам на выставке был отведён отдельный павильон (подробнее см. [International Theatre Exposition..., 1926]).

Международный обмен опытом с художниками соседних стран активно продолжался и в 1930-е годы. Архитекторы «Презенса» – Шимон Сыркус, Станислав Брукальски, Юзеф Шанайца, Богдан Лахерт – выставляли свои проекты на Триеннале в Милане в 1933 и 1936 годах. В 1936 году на VI Триеннале Прампolini организовал Международную выставку «сценотехники», где были показаны фотографии представлений со сценографией Анджея Пронашко (см., например, [Strożek, 2017, s. 134]).

В 1935 году были опубликованы две версии статьи Зыгмунта Тонецкого, посвящённой новому сценическому пространству и театральной архитектуре: первая носила название «Пространственный театр» [Tonecki, 1935(b)], а вторая, дополненная историческим контекстом (в ней Тонецкий проследил путь пространственной сцены от древности до современности), – «Архитектура и театральная техника в современной постановке» [Tonecki, 1935(a)]. Тонецкий обращал внимание на перемены, которые произошли с актёрской игрой, благодаря новому подходу к пространству: «Современная театральная архитектура вводит в театр два понятия: пространственную игру и активизацию зрителей. <...> Актёр переступил не нарушавшуюся до сих пор границу – рампу, вошёл в зрительный зал и смешался с массой зрителей. <...> Эта новая ситуация принуждает актёра к „выигрыванию” всего персонажа: спереди, сзади, с боков... <...>. Актёр играет всем телом, его игра становится более полной, становится игрой пространственной» [Tonecki, 1935(a), s. 702-703]. Эту же мысль проводил в своих публикациях об архитектуре и конструктивизме Тымон Терлецки: «Сцена, сформированная по принципу этого [конструктивистского] течения, становится, перефразируя слова Ле Корбюзье, машиной для актёрской игры, абстракционистской, рационалистической, схематичной, утилитарно понимаемой конструкцией, на которой можно легко, с наибольшей свободой творческого замысла, распределить слово, движение, жест. Таким образом всё пространство сцены и каждый момент сценической действительности, <...> каждая высказываемая проблема, подлежит динамическому оживлению» [Terlecki, 2016, s. 499-500]. Так авторы осмыслили изменение пространственных условий, которое создавало новые отношения

между участниками театрального события, пространственную игру, новую проксемику, требующую от актёров принципиально иной техники работы с собственным телом и с партнёром.

Самым известным и хорошо описанным в межвоенных текстах архитектурным проектом пространственного театра стал упомянутый выше Симультаный театр Пронашко и Сыркуса (1928-1929). Здание Симультанного театра предполагало 8000 квадратных метров структуры из цемента и стекла с фасадом высотой 50 метров и залом на 3000 мест [Syrkus, Syrkusowa, 1973, s. 223]. Подобно проекту Тотального театра Вальтера Гропиуса, на который Сыркус ссылался как на близкий по духу [Syrkus..., 1930], Симультаный театр польских сценографов предусматривал радикальную трансформацию театрального пространства. Сцена Симультанного театра окружала зрительный зал. Просцениум был статичным, но его опоясывали две кольцевые сцены – внутренняя шире, чем наружная, – которые обращались вокруг всего пространства зала и скрывались под амфитеатральным подиумом со зрительскими местами. Два кольца сцен приводились в движение с помощью электрогидравлической системы, а под подиумом можно было менять элементы сценографии. На подвижных кольцах-сценах должны были циркулировать платформы, которые могли вращаться независимо от колец сцен. Событие, проходящее в таком пространстве, становилось неоднородным, всё время пребывающим в движении, но не распадающимся: его элементы вплетались в единый визуально-акустический пространственный образ. Дополнительные театральные помещения (офисы, мастерские, цехи, гримёрные и т. д.) располагались под зрительскими местами, что по замыслу авторов значительно повышало эргономичность театрального здания. Этот масштабный проект конструктивистского театра требовал нового драматического искусства и открывал неизведанное поле для исполнительского искусства, подобно тому, как сегодня проекты диджитал-перформанса предполагают особую драматургическую основу и особое существование тела в пространстве.

Идею Симультанного театра Пронашко искал в наследии Адама Мицкевича. В знаменитых лекциях, прочитанных в Колледж де Франс в 1843 году, Мицкевич отмечал: «Искусство не служит тому, чтобы мы вспомнили о том, что существует в реальности, – оно создаёт вещи, о которых никто не помнит, чтобы их когда-либо видел» (цит. по: [Косинский, 2018, с. 93]). Мицкевич считал, что театр должен создавать собственные художественные миры, он мечтал о театре будущего, способном возродить и преобразить средневековую мистерию, воплотить на сцене перцептивно-визуальный образ её тайны, соединяющий мир людей с потусторонним миром. В сцене-арене, которая, по его мнению, гораздо больше, чем сцена-коробка, подходит для воздействия на восприятие зрителей, он видел богатый потенциал для такого театра. В середине XIX века он писал о том, что развитие архитектуры, живописи и техники освещения многократно умножит возможности театра в будущем (приводится по: [Косинский, 2018, с. 105]). В 1920-1930-е годы польские авангардисты объединили в своей практике ставшее вновь актуальным наследие романтиков, конструктивистские приёмы и собственное чувство ритма и нового темпа жизни. Из этого сплава они создали фундамент нового искусства сценографии. Наделённое перформативностью как принципиально важным перцептивным качеством конструктивистское сценическое пространство получало богатый ресурс, позволяющий откликаться на постоянно изменяющиеся социальные, культурные, технологические условия – порождая всё новые формы.

Межвоенное двадцатилетие стало для польского театра периодом продуктивного художественного поиска в области сценографии, живее других театральных искусств откликнувшейся здесь на идеи авангарда. Архитектоническое планирование сценического пространства вытеснило «сцену-образ». Сценография теперь понималась как искусство организации сценического пространства и создания визуального выражения спектакля, способного воздействовать на зрителя. Так она получила активную роль в театральном представлении, поскольку отныне она не просто оформляла (украшала) спектакль как завершённый объект, но участвовала в его становлении. Комментируя тяготение театра к «пространственной сцене», критики и теоретики часто связывали его с конструктивизмом не только в том смысле, что театральные художники стали использовать конструктивистские приёмы, но, главным образом, в связи с тем, что они проводили с пространством драматургическую работу. Конструктивизм, открытый окружающей действительности и вопросам сегодняшнего дня, внимательный к

*A.V. Popova Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

проблеме человека в мире вещей, определял действительность как социальный процесс, происходящий в пространстве. Благодаря конструктивизму понятие пространства в мысли художника первых десятилетий XX века объединило культурное, социальное, историческое измерение. Вслед за сценографом театральным режиссёр стал подходить к пространству как к производящемуся в проксемических отношениях – не только между его элементами, но и между ними и человеком, а также между человеком и человеком, развёртываясь здесь и сейчас, пока на него смотрит зритель. Романтическая традиция при этом сохранялась и в драматургии, и в форме выражения – она сильна в польском театре и сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. с немецкого А.В. Дранова. – Москва: Республика, 2001.
2. Берёзкин В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. От истоков до середины XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.
3. Косинский Д. Польский театр. Истории. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
4. Осиньская К. Свидетели и свидетельства. Восприятие Мейерхольда в Польше до 1939 года / Пер. с польского Д. Вурена // Вопросы театра / *Proscaenium*. 2012. № 3-4 (вып. XII). С. 245-263.
5. Руднев В. П. Полифоническое тело: Реальность и шизофрения в культуре XX века. – Москва: Гнозис, 2010.
6. Титова Г. Творческий театр и театральный конструктивизм. – Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 1995.
7. Феценко В. В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
8. Ястребова Н. Пространственно-тектонические основы архитектурной образности // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Ред. Б.Ф. Егоров. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 220-229.
9. Blok. 1925. № 10 (kwiecień).
10. Broncel M. Zabieram cały gmach! Teatr ruchomy Andrzeja Pronaszki. Wywiad z autorem // *Pronaszko A. Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy*. – Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. – S. 252-257.
11. Chwistek L. Teatr przyszłości. I. Krytyka metody genetycznej // *Zwrotnica*. 1922. № 1. S. 7-8. (a)
12. Chwistek L. Teatr przyszłości. II. Problemat formy // *Zwrotnica*. 1922. № 2. S. 33-35. (b)
13. Guderian-Czaplińska E. Nie obrazy – relacje. Nowe przestrzenie w awangardowych projektach teatralnych // *Ślady teatru*; red. D. Jarząbek-Wasył, T. Kornas. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020. – S. 293-306.
14. Horzyca W. Z praktyki inscenizacyjnej. “Rogacz wspaniały” – sztuka Crommelyncka w teatrze Meyerholda // *Scena Polska*. 1923. № 1-3. S. 14-15.
15. International Theatre Exposition: New-York 1926: Organized by Friedrich Kiesler and Jane Heap [Review] / *An international journal of art and letters; Little review gallery, 1926 (27 February – 15 March)*.
16. Kobro K.; *Strzeмиński W.* Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. – Łódź: Muzeum Sztuki, 1993.
17. Kosiński D. Konstrukcja przestrzeni // *Od dekoracji do konstrukcji*. T. 1 w serii: *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński. – Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. – S. 240-341.
18. *Mściwujewski A.* Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju // *Czasopismo Techniczne*, T. 56 (1938). № 7. S. 99-107; № 8. S. 118-125.
19. Praesens. 1926. № 1.
20. *Pronaszko A.* O teatr przyszłości. Autoreferat, 1928 // *Pronaszko A.. Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy*. – Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. – S. 224-229.
21. *Schiller L.* Na progu nowego teatru: 1908-1924 / Opracował Jerzy Timoszewicz. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
22. *Schiller L.* Teatr ogromny / Opracował i wstępem opatrzył Zbigniew Raszewski. – Warszawa: Czytelnik, 1961.
23. *Schultze B.* Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne. – Kraków: Universitas, 1999.
24. *Strożek P.* Między ekspresjonizmem a funkcjonalizmem architektonicznym. Andżej Pronaszko wobec zagadnień awangardy // *Pronaszko. Przestrzenie teatru. Katalog wystawy*; red.: M. Chudzikowska. – Warszawa: Teatr Wielki – Opera Narodowa. Muzeum Teatralne, 2011. – S. 21-28.
25. *Strożek P.* Scenotechnika futuryzmu i teatr polskiej awangardy (1919-1940) // *Scenotechnika. Katalog wystawy*. Kurator Przemysław Strożek. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017. – S. 121-151.
26. *Strzeмиński W.* Nasza wystawa jest wystawą modernizmu // *Salon modernistów. Almanach*. Katalog. Warszawa, 1928. – S. 1-2.
27. *Syrkus Sz.* Tempo architektury // *Praesens*. 1930. № 2. S. 3-33.
28. *Syrkus Sz., Syrkus H.* Opis teatru symultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego // *Praesens*. 1930. № 2. S. 141-152.
29. *Syrkus Sz., Syrkusowa H.* O teatrze symultanicznym // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939: Antologia*; red. Stanisław Marczak-Oborski. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. – S. 214-224.
30. *Świątkowska W.* Scenografia jako praktyka przestrzenna // *Od dekoracji do konstrukcji*. T. 1 w serii: *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, red. D. Buchwald, D. Kosiński. – Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. – S. 158-239.
31. *Terlecki T.* Od Lwowa do Warszawy. – Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

32. Tonecki Z. Architektura i technika teatralna w inscenizacji współczesnej // Wiedza i Życie. 1935. № 8-9. S. 694-703. (a)
33. Tonecki Z. Teatr przestrzenny // Teatr. 1935. № 1 (16). S. 12-13. (b)
34. W.M. Teatr na kółkach // As. 1935. № 17. S. 7.
35. Zagórski A. Walka o teatr. – Warszawa: Nakład księgarni F. Hoesicka, 1931.

REFERENCES

1. Adorno T.V. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow, Respublika, 2001. (in Russ.)
2. Berezkin V. *Iskusstvo stszenografii mirovogo teatra. T. 1. Ot istokov do serediny XX veka* [The art of scenography in the world theatre. Vol. 1. From historical roots to the beginning of the XXth Century]. Moscow, Editorial URSS, 1977. (in Russ.)
3. *Blok*, 1925, № 10.
4. Broncel M. “Zabieram cały gmach! Teatr ruchomy Andrzeja Pronaszki. Wywiad z autorem” [I take up entire building! Mobile theatre of Andrzej Pronaszko. Interview with an author], Pronaszko A. *Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy* [Notes of the Stage Designer: Memories – Articles – Letters]. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976, p. 252-257. (in Polish)
5. Chwistek L. “Teatr przyszłości. I. Krytyka metody genetycznej” [Theatre of the future. I. Criticism on the genetic analysis]. *Zwrotnica*, 1922, no. 1, p. 7-8. (a) (in Polish)
6. Chwistek L. “Teatr przyszłości. II. Problemat formy” [Theatre of the future. II. The form issue]. *Zwrotnica*, 1922, no. 2, p. 33-35. (b) (in Polish)
7. Feshchenko V. *Literaturnyy awangard na lingwisticheskikh povorotakh* [The linguistic turns of the literary avant-garde]. Saint-Peterburg, Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018. (in Russ.)
8. Guderian-Czaplińska E. “Nie obrazy – relacje. Nowe przestrzenie w awangardowych projektach teatralnych” [Not images – relations. New spaces in the avant-garde theatrical projects]. *Ślady teatru* [The traces of theatre], red. D. Jarząbek-Wasył, T. Kornaś. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020. P. 293-306. (in Polish)
9. Horzyca W. “Z praktyki inscenizacyjnej. “Rogacz wspaniały” – sztuka Crommelyncka w teatrze Meyerholda” [From the staging practice. “Le Cocu magnifique” – the Crommelynck’s play in the Meyerhold’s theatre]. *Scena Polska*, 1923, no. 1-3, p. 14-15. (in Polish)
10. *International Theatre Exposition: New-York 1926*: Organized by Friedrich Kiesler and Jane Heap [Review], An international journal of art and letters; Little review gallery, 1926 (27 February – 15 March).
11. Kobro K., Strzeмиński W. *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [Space composition. Spatio-temporal calculations]. Łódź, Muzeum Sztuki, 1993. (in Polish)
12. Kosiński D. “Konstrukcja przestrzeni” [Construction of a space]. *Od dekoracji do konstrukcji. T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* [From decoration to construction. Vol. 1 in: Change the setting. Polish theatrical and social set design of the 20th and 21st centuries], red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. P. 240-341. (in Polish)
13. Kosiński D. *Pol'skiy teatr. Istorii* [Performing Poland. Rethinking histories and theatres]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2018. (in Russ.)
14. Mściwujewski A. “Scena przestrzenna. Możliwości jej architektonicznego kształtu i rozwoju” [Spacial stage. Architectonical shape and development capabilities]. *Czasopismo Techniczne* [Technical magazine], T. 56 (1938), no. 7, p. 99-107; no. 8, p. 118-125. (in Polish)
15. Osińska K. “Svideteli i svidetel'stva. Vospriyatiye Meyyerkhol'da v Pol'she do 1939 goda” [Witnesses and evidences. Perception of Meyerhold in Poland before 1939]. *Voprosy teatru / Proscenium*, 2012, no. 3-4 (ed. XII), p. 245-263. (in Polish)
16. *Praesens*, 1926, no. 1.
17. Pronaszko A. “O teatr przyszłości. Autoreferat, 1928” [On theatre of the future. Abstract, 1928]. Pronaszko A. *Zapiski scenografa: Wspomnienia – artykuły – listy* [Notes of the stage designer: Memories – articles – letters]. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976. P. 224-230. (in Polish)
18. Rudnev V. *Polifonicheskoye telo: Real'nost' i shizofreniya v kul'ture XX veka* [Polyphonic body: The reality and schizophrenia in the culture of the XX century]. Moscow, Gnosis, 2010. (in Russ.)
19. Schiller L. *Na progu nowego teatru: 1908-1924* [On the threshold of new theatre: 1908-1924]. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. (in Polish)
20. Schiller L. *Teatr ogromny* [Monumental theatre]. Warszawa, Czytelnik, 1961. (in Polish)
21. Schultze B. *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne* [Polonistic and comparative studies perspectives]. Kraków, Universitas, 1999. (in Polish)
22. Strożek P. “Między ekspresjonizmem a funkcjonalizmem architektonicznym. Andrzej Pronaszko wobec zagadnień awangardy” [Between expressionism and architectonic functionalism. Andrzej Pronaszko and a problem of avant-garde]. *Pronaszkowcie. Przestrzenie teatru. Katalog wystawy* [Pronaszko brothers. Theatre spaces. Exhibition catalogue], red. Monika Chudzikowska. Warszawa, Teatr Wielki – Opera Narodowa. Muzeum Teatralne, 2011. P. 21-28. (in Polish)
23. Strożek P. “Scenotechnika futurizmu i teatr polskiej awangardy (1919-1940)” [Scenotechnique of the futurism and the Polish avant-garde theatre (1919-1940)]. *Scenotechnika. Katalog wystawy* [Scenotechnique. Exhibition catalogue]. Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017. P. 121-151. (in Polish)
24. Strzeмиński W. “Nasza wystawa jest wystawą modernizmu” [Our exhibition is an exhibition of modernism]. *Salon modernistów. Almanach. Katalog*, Warszawa, 1928. P. 1-2. (in Polish)
25. Syrkus S. “Tempo architektury” [Tempo of an architecture]. *Praesens*, 1930, no. 2, p. 3-33. (in Polish)
26. Syrkus S., Syrkus H. “Opis teatru simultanicznego Andrzeja Pronaszki i Szymona Syrkusa przy współpracy Zygmunta Leskiego” [The Specification of the Simultaneous theatre of Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus in consultation with Zygmunt Leski]. *Praesens*, 1930, no. 2, p. 141-152. (in Polish)

A.V. Popova *Romanticism and constructivism
in the Polish theatre of 1920-1930s*

27. Syrkus S., Syrkusowa H. "O teatrze symultanicznym" [On the Simultaneous theatre]. *Mysl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939: Antologia* [Theatrical Thought of the Polish Avant-Garde, 1919-1939: Anthology], red. Stanisław Marczak-Oborski. Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1973. P. 214-224. (in Polish)
28. Świątkowska W. "Scenografia jako praktyka przestrzenna" [The stage design as a space practice]. *Od dekoracji do konstrukcji. T. 1 w serii: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* [From decoration to construction. Vol. 1 in: Change the setting. Polish theatrical and social set design of the 20th and 21st centuries], red. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. P. 158-239. (in Polish)
29. Terlecki T. *Od Lwowa do Warszawy* [From Lwów to Warsaw]. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2016. (in Polish)
30. Titova G. *Tvorcheskiy teatr i teatral'nyy konstruktivizm* [Creative theatre and theatrical constructivism]. Saint-Peterburg, SPbGATI, 1995. (in Russ.)
31. Tonecki Z. "Architektura i technika teatralna w inscenizacji współczesnej" [The theatrical architecture and engineering in the modern staging]. *Wiedza i Życie*, 1935, no. 8-9, p. 694-703. (a) (in Polish)
32. Tonecki Z. "Teatr przestrzenny" [The spatial theatre]. *Teatr* [Theatre], 1935, no. 1 (16), p. 12-13. (b) (in Polish)
33. W.M. "Teatr na kółkach" [Wheeled theatre]. *As*, 1935, no. 17, p. 6-7. (in Polish)
34. Yastrebova N. "Prostranstvenno-tektonicheskiye osnovy arkhitekturnoy obraznosti" [Spatial and tectonic foundations of an architectural imagery]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in the literature and art], ed. by B.F. Egorov. Leningrad, Nauka, 1974. P. 220-229. (in Russ.)
35. Zagórski A. *Walka o teatr* [Fight for theatre]. Warszawa, Nakład księgarni F. Hoesicka, 1931. (in Polish)