



Роман ЯЦІВ

## СЦЕНОГРАФІЧНІ ШКІЦИ ПРОНАШКІВ: ЛЬВІВСЬКА КОЛЕКЦІЯ

Двадцять п'ять аркушів [1] із сценографічними шкіцями Анджея (1888-1961) та Збігнєва (1885-1956) Пронашків з фонду графіки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України – добра нагода додати кілька штрихів до вже утверджених у науці суджень про цих митців як яскравих репрезентантів польського образотворчого модернізму. Виявлені пам'ятки належать до короткого періоду праці першого з них у варшавському театрі ім. В. Богуславського і складають дві неповні добірки шкіців до вистав сезону 1925-26 рр. — *Ахіллес* (за С. Виспянським) та *Севільський циркульник* (за Бомарше)[2]. Проекти (переважно костюмів) до *Ахіллеса* доповнюють збережену збірку шкіців до цієї ж вистави у варшавському Театральному музеї, про неповноту якої писав її публікатор Є. Шванковський ще 1964 р.[3].

З кількох причин згадана група творів становить великий науковий інтерес. Ще сам А. Пронашко з болем згадував про втрату наприкінці Другої світової війни усіх своїх сценографічних надбань за 1917-39 рр. [4]. Є. Шванковський у вже згаданій публікації наголошував, що віднайдені ним та Є. Макомаскою в депозиті Театрального музею шкіци — “єдині збережені сценографічні проекти Анджея Пронашка з-перед війни” [5]. Ні вчені, ні сам художник не були інформовані про те, що добірку проектів, яку набув у 1930-х рр. Міський промисловий музей у Львові, успадкував у подальшому Музей етнографії та художнього промислу (далі — МЕХП). А щасливо уціліти їм вдалося завдяки тривалому зберіганню у масі бібліотечного фонду, де не посягнула на них “караюча” рука цензорів чи ідеологічних нишпорок упродовж років існування режиму [6]. Ще однією обставиною, яка посилює значення віднайдення цих пам'яток, є сама дата їх створення. 1925 рік — дуже цікавий, а в дечому й переломний для творчої біографії обох митців.

Усе це вимагає деяких тематичних відступів. Мимоволі напрашується думка про ймовірну пов'язаність



Анджей та Збігнєв Пронашки. Варшава, бл. 1925 р.

факту наявності шкіців у львівській музейній збірці з конкретним епізодом життя одного з братів. Адже А. Пронашко — далеко не випадкова постать у хронології мистецького життя Львова. Тут він був уражений неперебірливістю і консерватизмом деяких функціонерів Товариства приятелів образотворчого мистецтва (TPSP), членів журі виставки 1913 р., які при розгляді робіт віддали перевагу “гнилизні” над “свіжими подувами [в тому числі і його.— Р.Я.] творчості” [7], тут у зіставленні свого новаторського інстинкту з рутинною в міських театральних колах він пережив одну із своїх перших болісних драм на ниві сценографічного мистецтва [8]. Поминаючи інші, менш промовисті свідчення інтригуючих зв'язків Анджея Пронашка зі Львовом, важливо зупинитися на 1932-37 рр., які в біографії митця оформилися у цілий “львівський період”. Сценографічні роботи до 51 вистави (з них дві у співавторстві) при перерві на сезон

1934-35 рр., заангажованість культурним і навіть політичним життям міста [9], участь у виставках [10] визначала взаємопритягальність Пронашка і Львова на висоті творчих завдань часу.

Щоб з'ясувати привід до цього відступу про Львів, слід мати на увазі певні факти. Після закриття у травні 1926 р. варшавського Театру ім. В. Богуславського його провідному декоратору А. Пронашкові довелося поневіритись по невеликих театральних закладах, не маючи сталого пристанку аж до часу пропозиції відомого режисера та адміністратора В. Гожиці прибути до Львова (поч. 1932 р.). Цей новий директор мережі міських (львівських) театрів був добре обізнаний з сильними й слабкими сторонами польського модерного театру. Небезсторонній спостерігач, а частково й учасник варшавських (1924-26 рр.) постановок Леона Шіллера [11], авангардистський дух яких сценографічно закріплював А. Пронашко, Вільям Гожиця слушно вбачав шлях до поживлення театального життя міста у залученні до роботи деяких уславлених експериментаторів. У цьому сенсі біографія і досвід худож-



Ескіз костюма Млокоса до вистави "Севільський циркульник", 1926. Акварель.

ника були найкращою візитною карткою. Здається, що після перших шести львівських прем'єр, до яких художник доклався [12], в Пронашка відновився серйозний сценографічний апетит, який підтвердила його спеціальна Сценографічна виставка в Міському промисловому музеї (відкрилася 5 травня 1932 р.). Не розглядаючи інших обставин організації такої виставки, можна переконано ствердити, що захотіти її мати міг саме **тріумфуючий** митець, а не людина, обтяжена фатумом нерозуміння. Добрими аргументами щодо цього могли б стати матеріали з резонансних вистав варшавського Театру ім. В. Богуславського. На нашу думку, виставити ці речі міг спонукати художника сам В. Гожиця, щоб пояснити театральній еліті міста причину свого рішення привести Пронашка, а з ним й дух експериментаторства, до Львова. Отже, збережені у МЕХП шкідливі були, очевидно, фрагментами творчого доробку, особливо шанованими самим автором, і мали допомогти йому продовжити у Львові справу свого життя — "реформу театру" [13].

\* \* \*

Львівська колекція шкідливих репрезентує короткий (з перервами, орієнтовно грудень 1924 — травень 1926 рр.) період спільної праці Анджея Пронашка з його братом Збігневом. Не менш відомий у колах польських авангардистів З. Пронашко, проїжджаючи через Варшаву з Вільнюса до Кракова, пристав на пропозицію декоратора Театру ім. В. Богуславського Анджея Пронашка попрацювати разом над оформленням поточних вистав. Художній керівник і режисер Леон Шіллер беззастережно погодився з цим, завдяки чому брати не мали жодних незручностей при реалізації своїх творчих ідей. "Він малював з нечуваною



Ескіз костюма Дона Базіліо до вистави "Севільський циркульник", 1926. Акварель.



Ескіз костюма Живця до вистави “Севільський цирульник”, 1926. Акварель.



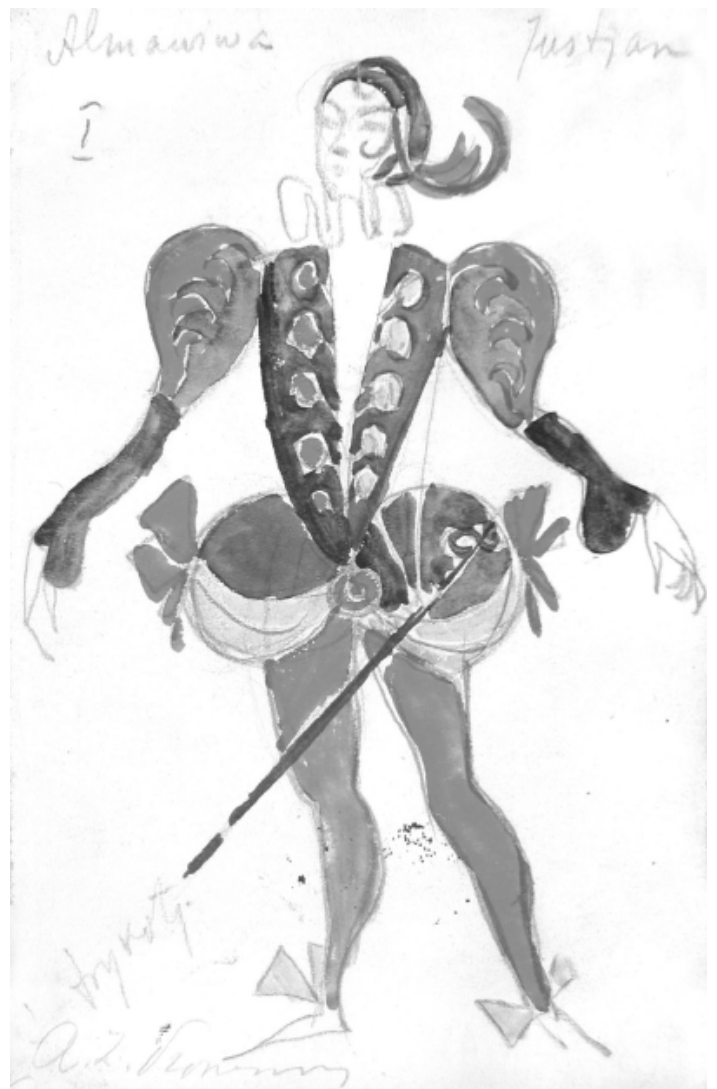
Ескіз костюма до вистави “Севільський цирульник”, 1926. Акварель.

швидкістю, — згадував про специфіку роботи свого брата Анджея. — І що дивно, коли вже врешті усталили кольористичну засаду, брат гостріше вправляв з кольором, аніж це робив у своїх станкових творах” [14]. Про спільну працю братів над “Ахіллесом” та “Севільським цирульником” нагадує сигнатура на усіх шкіцах, про які йдеться. Олівцеві підписи “A.Z.P.” або “A. i Z.P.” (в аркушах до “Ахіллеса”), “A.Z.Pron... [далі — нерозбірливо.— Р.Я.]” або “And. Z.Pron... [далі — нерозбірливо.— Р.Я.]” (до “Севільського цирульника”) [15] зроблені невідомою (не виключено, що авторською, або когось із наближених до митців осіб) рукою. Чи дає це підстави вважати згадані твори плодом спільної праці двох братів?

Подібне питання перед дослідниками творчості Пронашків уже стояло. Воно було інспіроване достовірними даними про участь А. та З. Пронашків в оформленні семи вистав Театру ім. В. Богуславського, рівно ж як і спогадами Анджея про цей період. Але відомо й те, що питома вага участі Збігнева у цих сценографічних розробках не була великою, і в жодному випадку **не зводилася до ведучої ролі** концептуального програмування складових оформлення [16]. Це була прерогатива Анджея. Збігнев, натомість, долучався до роботи здебільшого на стадії втілення задуму

Ескіз костюма Альмавіви до вистави “Севільський цирульник”, 1926. Акварель.

в уже визначену (нехай і з його доповненнями) декоративну форму. Хоча, звичайно, не слід сповна відкидати ймовірність участі З. Пронашка в ескізуванні. У своїй публікації про проекти костюмів до “Ахіллеса” та “Золотого плаща” Є. Шванковський доволі категорично стверджував авторство самого Анджея (нагадаймо, що шкіци до “Ахіллеса” із львівської збірки належать до того ж ескізного комплекту, про що буде мова далі), покликаючись на опінію дружини Анджея Ірени та дані каталогу театральної виставки 1929 р., на якій частина цих проектів експонувалася [17]. Ці висновки повторюють автори-упорядники виставки “Виспянський у Варшаві” (1969), на якій було заекспоновано 12 проектів костюмів до “Ахіллеса” під авторством А. Пронашка [18]. Натомість львівський колекційний матеріал дещо послаблює таку категоричність. Цілком ймовірно, що в пошуках пластичних ключів до просторових розв’язок поодиноких сцен “Севільського цирульника” та до базової монументальної ідеї “Ахіллеса” Збігнев Пронашко зробив і свою власну ескізну пропозицію [19].



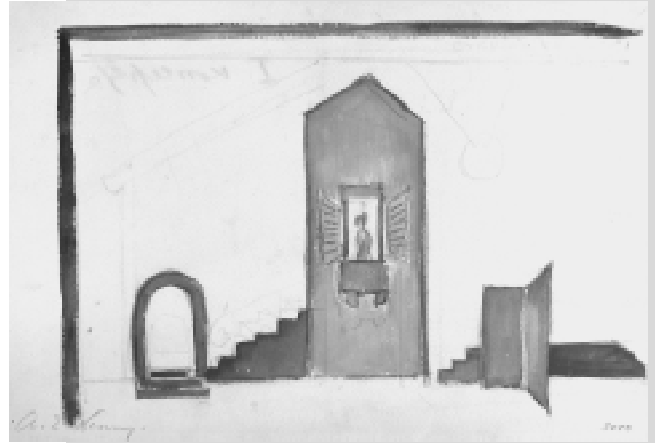
Попри те, що інтервал між поставами “Ахіллеса” й “Севільського цирюльника” тривав усього лише пів року, ці роботи представляли два різні якісні стани мистецького іміджу Театру ім. В. Богуславського. Перша з них залишилася надовго в анналах історії культури Польщі, у другій був момент творчого фіаско — не лише у факті останньої постави цього театру, а й через невдачу режисера Олександра Зельверовича спробувати “підтягнутися до перебільшено формістичних декорацій братів Пронашків” [20]. По-різному склалася доля і відповідних сценографічних проєктів: ескізи костюмів до “Ахіллеса” доволі широко популяризувалися у періодиці та спеціалізованих виданнях [21], а про роботу до “Севільського цирюльника” збе-



Ескіз декорації до вистави “Севільський цирюльник”, 1926. Олівець.

реглись лише скупі описи. Можна ствердити й те, що постава “Ахіллеса” осмислилася на всіх щаблях суспільної, культурософської та театрознавчої думки, тоді як “Севільський цирюльник”, не уособлюючи собою такої густини соціокультурної чи естетичної проблематики, опинився поза увагою поважних обсерваторів.

У нашому випадку ми матимемо змогу, оминаючи загальні оцінки, додати суто мистецтвознавчі спостереження над щасливо уцілілими пам’ятками. В комплекті до “Ахіллеса” (за драматичними сценами Станіслава Виспянського) є одинадцять шкіців. Десять з них містять ескізи костюмів, один — ідею декорації сцени (гіпотетично — мури Іліону). Ступінь абстрагованості зображення тут дуже висока. Пластична мова зведена до великих кубізованих пластичних зіставлень, колірна палітра монохромна. Аркуш (формат 23 x 29,3 см) акварельного паперу грішить певною незграбністю виконання, але технічний бік не є головним у цій репрезентації монументальної ідеї. Відчувається масштаб сценографічного задуму автора, бажання поглибити асоціативні властивості сцени модерністич-



Ескіз декорації до вистави “Севільський цирюльник”. Перша концепція, 1926. Олівець.

ними засобами. Це відповідало режисерській концепції Л. Шіллера побудувати виставу історіософського характеру на категоріях “духових вартостей”. Грецька спадщина наблизилася до польської історичної ситуації силою творчої уяви С. Виспянського. А. та З. Пронашкам необхідно було зрозуміти основні мотиваційні лінії цієї драми, щоб з участю режисера розставити вірні смислові акценти. В розробці сценічного простору брати-художники тяжіли до синтетичного окреслення предметності. “...Лише геометрично кладеними плямами визначались конкретні предмети (як, напр., двері), натомість самі площини й брили або творили просторову конструкцію, точно достосовану до потреб режисури, або були екранами для світлових ефектів, які в інсценізації відігравали досить велику роль”, — знаємо з описів декораційної частини вистави, залишених В. Завістовським [22].

Проєкти костюмів до “Ахіллеса” позначені цілісністю пластичної мови і виконавського хисту. На розрізних аркушах колись єдиного блокнотного зшитка (мабуть, того самого, на якому були виконані шкіци з варшавської колекції) [23] розташовані пропозиції до костюмів окремих персонажів: *Танцівниці V, Посланця II, Троянця, Троянки IX, Хвилі VII та X, Жертвника I, Хризеїса, Ляйконіка IV* та ще одного, не відчитаного, героя (нерозбірливо підписаного як *Sobiken*). Деякі з них (Хвиля, Ляйконік, Троянка, Троянець, Танцівниця, Посланець) є у проєктних пропозиціях “варшавської групи” шкіців, лиш мають іншу номерну персонажну ідентифікацію. Немає жодного збігу між “львівськими” шкіцами та костюмними розробками до “Ахіллеса”, репродукованими у журналі “Tygodnik Ilustrowany” за 1925 р. Таким чином, віднайдені у МЕХП пам’ятки становлять абсолютно самодостатню колекцію, яка дає змогу суттєво поглибити наукові спостереження над тим, як відомі митці шукали

шляхи втілення сценографічних ідей для однієї з найбільш авангардних постановок в історії польського театру.

У контексті форми, яка супроводжувала процес роботи митців над сценографією “Ахіллеса”, важливо пригадати, що саме у той час Анджей Пронашко пориває з ідеологією групи „Влок”, яка, втративши свою початкову експериментальну заданість, 1926 р. розпалася. На цьому зламі А. Пронашко очолює ново-засновану модерністську групу “Praesens”, пріоритетами якої стають конструктивізм та геометрична абстракція. Історик польського малярства Т. Добровольський писав, що представники цього кола митців “...ставили собі задачу добитися “функціонального і просторово-часового математично контрольованого ритму”. Під поняттям часового простору вони розуміли, очевидно, тривалість часу, необхідного для глядацького охоплення композиції архітектурних мас” [24]. Ці ідеї урухомлювали працю братів Пронашків у варшавському Театрі ім. В. Богуславського. Анджей Пронашко згадував, що Леон Шіллер “зле відчитував декоративні проєкти. Навіть ситуаційні плани не багато могли йому допомогти в їх розпізнанні” [25]. Але це не стояло на заваді самій праці художників. Відомий режисер довіряв Анджеєві Пронашку щодо його головного творчого устремління підсилити новаторський стиль вистави всіма можливими мистецькими засобами.

Втім, формістичний дух не був відірваним від режисерської концепції “Ахіллеса”. А. та З. Пронашки надзвичайно коректно вписали естетику сценографії в канву містифікації С. Виспянського. Хоча костюми, які, як писав Анджей, були “...досить далекі від історичних, різьбярсько схоплені, надто жорсткі”, артистам не подобались. Вони “видавались усім, крім мене, радше дивними, аніж добрими” [26]. І це зрозуміло, оскільки, як писав митець, “моя метода формування костюма була суцільною новацією не лише для майстерні, але і для мене самого” [27].

Не розвиваючи далі фабули про саму концепцію вистави [28] та обставини її підготовки, описані А. Пронашком у згаданій автобіографії, відзначимо формально-мистецьку специфіку самих шкідців із львівської колекції. Добірка дає досконале уявлення про сильні сторони Анджея як сценографа та

Збігнева як стиліста в просторі площинного геометризму. Тепер можна дивуватися, що саме могло відлякувати деяких сучасників-митців від розроблених моделей, настільки глибоким є асоціативний виклик, знайдений для цього костюмного ансамблю. Якщо ще раз звернутися до хронологічного зрізу, то цю працю можна вважати польською прелюдією до європейського *ар деко* — мистецького стилю, початки якого відміряні паризькою виставкою декоративного мистецтва 1925 р. Але навіть поза сильним інстинктом братів Пронашків щодо новацій шкідці виявляють своєрідний “академічний” підхід до самого поняття сценографії як однієї з найбільш культових галузей синтетичного мистецтва. У цьому сенсі модерністські установки С. Виспянського виявилися важливими для відваги художників не бути епігонами тексту, а піти далі, враховуючи власну екзистенцію та морфологію мови модерністського мистецтва. Це виявляється у кожному з костюмних начерків — художньо-емоційний образ і “стильність”, силует, конструкція, ритм, семантика декору. Львівська колекція шкідців підсилює відомі фахові оцінки щодо цієї позиції в творчій біографії Анджея Пронашка та його брата.

Якщо “Ахіллес”, поряд з деякими іншими поставами середини 1920-х рр., зокрема “Золотий плащ”, “Князь Потьомкін”, затрималися в історії як яскраві події театрального життя, а для Анджея вони були важливим досвідом у наближенні до його концепції “симультанного театру”, то “Севільський цирюльник” не набув такого резонансу ні за режисерською працею

Ескіз декорації до вистави “Севільський цирюльник”, 1926. Олівець.





(Олександра Зельверовича), ні за мистецькими ідеями Пронашків. Ця вистава не має такої широкої історіографії. Прем'єра відбулася 7 травня 1926 р. Фіаско постанови в Театрі ім. В. Богуславського Леон Шіллер пояснював тим, що постановник "...якоюсь невдалою буфонадою" хотів підкоритися формістичним декораціям братів Пронашків [29]. В іншій публікації той же Л. Шіллер писав, що "нова інсценізація *Севільського цирульника*, якої не посоромилися б може Таїров або Дюллен, однак будить застереження в критиці і на показі



через надмірну маріонетизацію" [30]. Але контроверсійна режисерська робота не применшує мистецької вартості сценографічних пропозицій, які збереглися у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Це чотирнадцять розробок, з яких 12 — ескізи костюмів, а два — ескізи декорацій. До цього слід додати ще два шкіци, які містяться на зворотах двох костюмних розробок. Як і у випадку з комплектом шкіців до "*Ахілле-са*", усі вони мають сигнатуру, яка вказує на авторство обох братів [31].

Світової слави комедія Бомарше дала авторам сценографії простір для вільних малярських вправ. Формістична вдача Анджея і Збігнева успішно зреалізувалася в двох пропозиціях картинок сцен. Одна з них має стільки живописних достоїнств, що важко вгадувати у ній пряме функціональне призначення. Ще два ескізи декорації сцени цікаві своєю зацентрованою конструктивністю. Вони дають добре уявлення про мислення авторів у просторі для узгодження різних планів і ракурсів. Образ костюмів запропоновано для графа Альмавіви, судового урядника Алкада, дона Базіліо, лікаря Бартоло, Живця та деяких інших персонажів. Програма одягових ансамблів сповна відповідала історичній специфіці, але саме виконання містило й певну візію акторського викладу образу. Митці підкреслювали гротескність деяких героїв комедії, ощадними засобами розкриваючи емоційну палітру кожної ролі. Деякі розробки вражають ексклюзивністю пластичної мови — як сповна самодостатні станкові образи.

Не у всьому успішна доля "*Севільського цирульника*" в історії польського театру звела до мінімуму літературу про цей епізод з життя варшавського театру ім. В. Богуславського та творчих біографій братів Пронашків. Але і в цьому випадку сценографічний хист художників забезпечив цій роботі доволі високе місце в культурі європейського модернізму. Знахідка сценографічних шкіців Анджея і Збігнева Пронашків у колекції МЕХП у Львові дасть реальну можливість збагатити наукові судження щодо різних аспектів театральної та художньої практики, зібрати в єдиний концептуальний ланцюг усі розрізнені ланки досвіду видатних митців, щоб ще раз відчутти пафос їхньої творчості в контексті естетичних запитів часу.



1. З них два із двостороннім зображенням. На деяких інших трапляються поодинокі начерки деталей або ж схеми, побіжні коментарі чи навіть обчислення. Техніка – олівець, акварель.

2. Прем'єра першої з них відбулася 13 листопада 1925 р., другої – 7 травня 1926 року. Див.: *Scenografia Andrzeja Pronaszki. Spis premier / Oprac. J. Timoszewicz // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 145.*

3. Szwanowski E. *Projekty kostiumów do "Achilleis" i "Złotego płaszcza". Teatr im. Bogusławskiego, 1925 // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 47.*

4. Pronaszko A. *Mój życiorys artystyczny // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 12, 28.*

5. Szwanowski E. *Projekty kostiumów... – S. 47.*

6. До речі, ці твори відчутно відрізняються від інших колекційних груп збірок МЕХП, і в числі поодиноких плакатів інших авторів кількісно скромно репрезентують авангардні тенденції у польському мистецтві 1910-30-х рр.

7. Wierzbicka A. *Andrzej Pronaszko znany scenograf i zapomniany malarz // Biuletyn Historii Sztuki. – 1994. – Nr 1-2. – S. 102.*

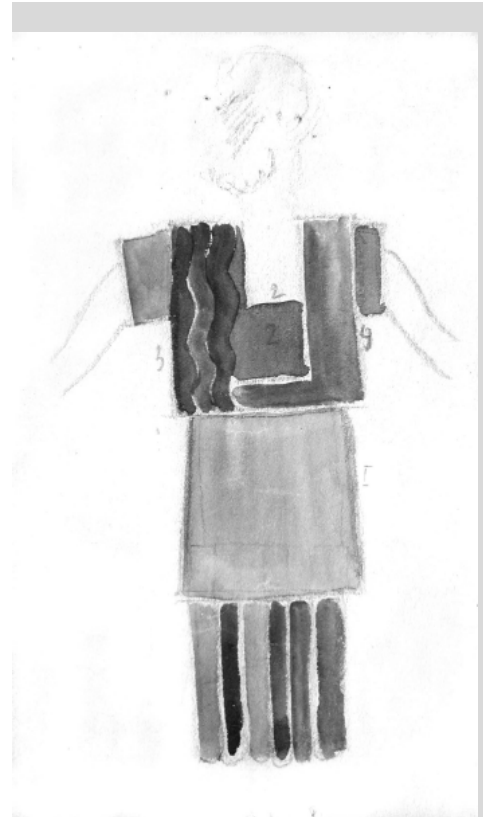
8. Йдеться про 1918 р., коли А. Пронашка, відомого уже на той час співзасновника групи формістів, було запрошено до Міського театру у Львові з метою його осучаснення. Драматичний твір, який належало художникові мистецьки оформити, був не надто сприятливим для втілення нових пластичних ідей. Деяко банально сприймалося місце дії (ліс, лісничівка). Пронашко не мав належної сировини для формальних вправлянь, і тому розв'язав ситуацію досить помірковано, так, як "пізніше, в досконалішій формі, застосовував (...) в багатьох **реалістичних** [підкреслення мое. – Р.Я.] речах". Натомість "інспектор сцени" і деякі працівники сприйняли цю працю за ... революційну. На закритому зібранні в директора Р. Желязовського, з участю чиновників від Міської ради дана концепція оформлення була відхилена, а наступного дня здивований художник побачив абсолютно іншу сценографію на базі відвертого натуралізму (березовий гай на сцені "відтворено" автентичними, зрізаними на природі, деревами...). Після такої історії А. Пронашко на якийсь час покинув Львів. Див.: *Pronaszko A. Mój życiorys artystyczny... – S. 17-19.*

9. Відомо про участь А. Пронашка у першотравневій маніфестації та Конгресі працівників культури у Львові 1936 р. Див.: *Andrzej Pronaszko. Kronika życia i twórczości / Oprac. J. Timoszewicz // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 201-202.*

10. Однією з них була виставка чотирьох: Ф. Клейнмана, Я. Музики, Б. Шульца та А. Пронашка (Львів, 1935).

11. Л. Шіллер віддавав належне своєму "найближчому співробітнику" В. Гожіці при осмисленні причин успіху деяких своїх тогочасних постановок. Див.: *Schiller L. Z zagadnień repertuarowych // Schiller L. Teatr ogromny / Opracował i wstępem opatrzył Z. Raszewski. – [W-wa]: Czytelnik, 1961. – S. 154.*

12. Ними були: *Сон літньої ночі* (за Шекспіром), *Люди в готелі* (за



Баумом), Дзяди (за Міцкевичем), Чорне гетто (за О'Нілом) – усі для Великого театру у Львові, Святий промінь (за Моемом) – для театру “Розмаїтості”, Королівство нужди (за Ляйвіком) – для Жидівського драматичного театру.

13. Встановити шлях набуття Міським промисловим музеєм у Львові цих творів складно через відсутність в архіві МЕХП відповідних вхідних документів. Натомість більшість із шкідців до “Севільського цирюльника” на звороті має печатку “Miejski Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie”, а один із шкідців до “Ахіллеса” – печатку “Miejskie teatry dramatyczne. Teatr im. W. Bogusławskiego w Warszawie. Kierownictwo”.

14. Pronaszko A. *Mój życiorys artystyczny...* – S. 21.

15. В ескізі декорації до цієї ж вистави (аркуш з так званою “ІІІ концепцією”) на звороті наявний розширений олівецевий напис: “Cyruлик Sewilski” Andrzej i Zbigniew Pronaszko”.

16. Є. Тимошевич, якому вдалося зібрати детальніші відомості про зміст роботи братів Пронашків до згаданих вистав, сформулював їхнє авторство наступним чином: “Композиція сценічного простору Анджєя і Збігнева Пронашків” (це щодо вистав “Князь Потьомкін” і “Ахіллес”), “Декорації, строї, спорядження і маски композиції Анджєя і Збігнева Пронашків” (“Золотий плащ”), “Розбудова сцени ідеї Анджєя і Збігнева Пронашків” (“Ружа”). Щодо трьох інших вистав (у тому числі до цікавого нам “Севільського цирюльника”), то, за даними Є. Тимошевича, їх сценографію Анджєй зрешті реалізував “спільно із Збігневом Пронашком”. Див.: *Scenografia Andrzeja Pronaszki. Spis premier...* – S. 145.

17. Szwanowski E. *Projekty kostiumów...* – S. 46-47. До цього можна було б додати і цікаві спогади ще одного театального діяча Є. Завсїського, який спостерігав стосунки між братами саме в час їх спільної праці для Варшавського Театру ім. В. Богуславського. Єжи Завсїський стверджував, що Анджєй захоплювався своїм братом, а коли вже пізніше вів мову про 1925-26 рр., то “частину заслуг, що відносились до його пластичних творів приписував своєму братові Збігневу”. Див.: *Zawieski J. O Andrzeju Pronaszce // Pamiętnik Teatralny. – 1964. – Zesz. 1-2. – S. 107-108.*

18. *Wyspiański w Warszawie. Wystawa (styczeń – marzec 1969). [Katalog]. – [Warszawa, 1969].*

19. До цього додамо й наступний аргумент. Ще Є. Шванковський звертав увагу на те, що в каталозі театральної виставки 1929 р. вирізнялися три проєкти декорацій до “Ахіллеса” з відповідним дописом: “спільно зі Збігневом”. З часом ця “деталь” вислизнула з уваги, оскільки жоден із збережених у польських збірках шкідців не мав сигнатури, а відомі публікації 1964 р. і вже згадана опінія Ірени Пронашко остаточно закріпили авторство шкідців за одним з братів. На нашу думку, в цій історії міг спрацювати й наступний фактор: вдячний своєму братові Анджєй за суттєву допомогу у втіленні ряду сценографічних ідей для варшавського Театру ім. В. Богуславського вважав усі складові ескізування

до вистави “Ахіллес” спільною зі Збігневом роботою (наче “для протоколу”), хоча фактично основні шкідцєві прикидки належали саме йому. Допускаємо, що певну ясність у це питання зможуть внести польські дослідники, які мають крапцє змоги зіставити усі наявні факти та доступні фіксації і збережені пам’ятки у певній цілості.

20. Schiller L. *Z zagadnień repertuarowych...* – S. 153.

21. Окремі зі шкідців були репродуковані ще в 1920-х рр. у журналах “Tygodnik Ilustrowany”, “Sztuka i Praca”, потім у розмаїтих виданнях 1950-60-х рр.

22. Цит. за вид.: Csato E. *Leon Schiller twórca monumentalnego teatru polskiego.* – Warszawa, 1966. – S. 37.

23. Є. Шванковський в описі матеріялу назвав ці аркушки “картками брістолю [гаунок паперу. – Р.Я.] з рисункового блоку”. Розмір — 19 x 12,5 см — збігається з львівськими пам’ятками. Див.: *Szwanowski E. Projekty kostiumów...* – S. 46.

24. Добровольский Тадеуш. *История польской живописи.* – Вроцлав; Варшава; Краков; Гданьск, 1975. – С. 197.

25. Pronaszko A. *Mój życiorys artystyczny...* – S. 21.

26. *Ibidem.*

27. *Ibidem.*

28. На жаль, нам не був доступний текст магістерської праці Малгожати Гірич “Концепція монументального театру в інсценізаціях Леона Шіллєра та Анджєя Пронашка” (1982), в якій були розглянуті деякі загальні теоретичні питання театрознавчого характеру.

29. Schiller L. *Z zagadnień repertuarowych...* – S. 153.

30. Schiller L. *Aleksander Zelwerowicz // Schiller L. Teatr ogromny...* – S. 336.

31. На більшості аркушів існує уже згадуваний підпис “A.Z.Pron... [далі — нерозбірливо. — Р.Я.]”, на двох “And.Z.Pron... [далі — нерозбірливо. — Р.Я.]”. Формат ескізів не є однаковим. Техніка — олівець, акварель, чорнило.



Ескіз костюма до вистави “Севільський цирюльник”, 1926. Акварель.