

Л. М. Макарова

Сценография Мариана Колодзеевского как пространство коммуникации

На творчество известного польского художника и сценографа Мариана Колодзеевского (1921–2009) большое влияние оказало пребывание в концлагере Аушвиц. В течение всей его последующей жизни концлагерь присутствовал в его творчестве в качестве собственного отрицания. Это достигалось в первую очередь при помощи преобразования сценического пространства. Обычно он следовал тексту и ремаркам, но всегда старался найти в своих переживаниях знаки, понятные аудитории, а не просто реквизиты мартирологии.

Ключевые слова: сценография, концлагерь, коммуникация, пространство, творчество, семиология, сцена, лабиринт.

L. M. Makarova. Scenography of Marian Kolodziej as a communication's space

Abstract. In Second World War Marian Kolodziej was the prisoner in Auschwitz, and during all his life Auschwitz was present in everything he did. His work for the theatre was as a protest against what he experienced there. He usually tried to be faithful to the text and to the stage directions, but he would often smash apart the space on the stage. He always tried through his experience to look for common ground with the audience by means of things which are only the external props of martyrdom.

Keywords: scenography, concentration camp, communication, space, creation, semiology, stage, labyrinth.

В польской исследовательской литературе, посвященной театральной деятельности, достаточно большое место уделяется вопросу коммуникации между режиссером спектакля и зрителями. Однако коммуникационные параметры театра этим не ограничены, они представляют собой целостную междисциплинарную систему, состоящую не только из элементов, но и из способов их организации. Особенно важная роль здесь принадлежит понятию «пространство», которое применяется к разным аспектам текста постановки. В частности, для нас особую роль

играет сценографическое пространство, в котором находятся и публика, и актеры, и где также учитывается взаимосвязь разнородных пространств. Помимо этого, необходимо принять во внимание культурные коды, при помощи которых только и возможно понять смысл театральной символики как еще одного элемента коммуникации.

Особым методом в стремлении донести до зрителя режиссерское видение спектакля оказывается сценография, а при ее создании – фигура сценографа. В данном случае это Мариан Колодзей, оказавший значительное влияние на развитие польской сценографии, человек сложной и нелегкой судьбы.

Наиболее значительным жизненным событием М. Колодзея, определившим последующую его биографию, в том числе творческую, стало пребывание в концлагере. Вначале это был Аушвиц, куда М. Колодзей прибыл первым транспортом в 1940 г. Узников этого транспорта использовали первоначально для строительства лагеря, они же стали там первыми заключенными. В 1944 г., когда началась эвакуация Аушвица, М. Колодзея переводили в другие лагеря, вначале на территории Германии, потом за ее пределами. Освобожден он был в 1945 г. из австрийского лагеря Эбензее.

После освобождения М. Колодзей поступил в Краковскую академию изящных искусств, где вначале обучался живописи, а после окончания третьего курса специализировался в области сценографии. Подготовку он получил основательную, его учителем был профессор Кароль Фрыч, один из ведущих специалистов Польши в этой области. Обучение Колодзей с отличием закончил в 1950 г. [9, s. 8]. После окончания академии он был приглашен в качестве сценографа в гданьский театр «Побережье», где проработал до 1989 г.

Сценография, как особый метод и непосредственная деятельность М. Колодзея, является одним из способов реализации режиссерского замысла, его стремления донести до зрителя коммуникацией уровня «режиссер – сценограф – зритель». Эта коммуникация первоначально была ограничена театральной пространством и по преимуществу ориентирована на режиссуру. Однако эволюция драматургии привела к тому, что сценогра-

фическая функция приобрела более самостоятельное и важное значение.

Первый сценографический опыт М. Колодзей, по его собственному утверждению, получил в концлагере, где в целях маскировки помогал занавешивать окна во время проходивших втайне от охраны лагеря выступлений известных польских артистов-заключенных (С. Ярача, Т. Каньского, З. Савана) и режиссера Л. Шиллера [5, s. 6]. Там читали стихи А. Мицкевича, Ю. Словацкого, других известных польских поэтов. Подобные мероприятия пресекались лагерной охраной, поскольку способствовали выживанию узников, укреплению национального чувства, здесь звучала правильная польская речь, а не лагерный жаргон, бывший проявлением вербальной агрессии. Так неожиданно сложилась неразрушимая триада Колодзея: театр – сценография – концлагерь.

Этим актерам и другим многочисленным жертвам Аушвица М. Колодзей мысленно обещал после освобождения рассказать людям о лагере. Поэтому позднее свои рисунки на эту тему и сценографические эскизы он воспринимал как покаяние пережившего концлагерь перед умершими там [5, s. 23].

Польский историк и искусствовед А. Матыня, рассуждая о становлении Колодзея как мастера, больше значения придает не столько его концлагерным опытам, сколько разговорам с Л. Шиллером и С. Ярачем. В период обучения в Академии, а позднее специализации под руководством К. Фрыча осмысление полученной ранее информации должно было принести свои плоды [6, s. 61–62].

Это тем более вероятно, что сценографические концепции Л. Шиллера и М. Колодзея во многом оказывались сходными. Шиллер подчеркивал возросшую роль сценографа в современном театре. Далеко не всегда это видели театральные рецензенты, и не всегда это удавалось сделать самому Колодзею, особенно во времена доминирования соцреализма в Польше. Его концепция спектакля, выраженная в сценографии, временами могла противостоять режиссерской, особенно если последний не придавал значения визуальной форме спектакля. Работы М. Колодзея в этой области не просто иллюстрируют спектакли, они зачастую дают иное, альтернативное режиссерскому,

видение темы. В этом часто заключалась суть его расхождений, временами даже конфликтов с режиссерами, в чем М. Колодзей неоднократно обвиняли. Театральный критик М. Вендриховска утверждает, однако, что М. Колодзей никогда не выходил за рамки обязанностей сценографа, не пытался доминировать при подготовке спектаклей, не подсказывал актерам стиль игры, а режиссеру – способ прочтения текста [10, s. 131]. Подобная позиция вполне соответствует современному пониманию задач сценографии, однако критикой она воспринималось по-разному.

Сам М. Колодзей так пояснял собственную позицию: при подготовке сценографии спектакля главной задачей для него при общем неизбежном подчинении тексту и ремаркам оставалось противостояние концлагерю. Именно на эту задачу была ориентирована, в частности, работа по организации сценического пространства, которое должно обязательно стать разбитым на составные части и таким образом приобрести возможность раскрытия, в противоположность постоянной закрытости концлагерного пространства [5, s. 18].

Описанное пространство было по своим характеристикам не только физическим, оно включало в качестве основной составной части еще и пространство актеров. Его местоположение (это могла быть как комната, так и улица или парк) не имело значения, напротив, внутреннее единство пространства становилось достижимым, в том числе и за счет его автономности относительно сценического значения. Проекты М. Колодзея были сложными именно из-за количества разноплановых пространств внутри единого пространства. Концлагерь был хаосом, беспорядком, поэтому в театре Колодзей следил за тем, чтобы сцена что-то означала также с точки зрения образной структуры. Огромная роль в этом процессе отводилась свету. М. Колодзей создавал пространство при помощи изменения интенсивности освещения, которое влияет на восприятие масштабов пространства, изменяя видение мира.

Формы, которые принимают свет, отражают его и передают иным формам. Постепенно все пространство становится пронизанным светом, возникает впечатление сияния, воздушности. Это один из наиболее универсальных способов преобразования пространства. Примером эффектов такого рода для Колодзея

была Венеция. Там отражения домов снова падают на дома, придавая всей картине оттенок ирреальности. Колодзей использовал это в театре при создании сценографии спектакля «Осуждение доктора Фауста» (1972), когда на зрительный зал проецировались гравюры А. Дюрера из «Четырех всадников Апокалипсиса». В результате зритель оказывался во время спектакля пребывающим в едином сложном пространстве, одновременно виртуальном и реальном, охватывающем зрительный зал и сцену. С задних рядов можно было видеть всю гравюру Дюрера, в пространство которой оказывались вписанными современники [5, s. 18].

В течение примерно 40 лет М. Колодзей был сценографом гданьского театра «Побережье», где поставил за это время более 200 спектаклей, в том числе музыкальных. Работал он также на зарубежной сцене. В его художественном видении соперничали художник (именно на эту специальность он поступил в 1945 г.) и сценограф, поскольку заканчивал курс он уже как ученик известного своим новаторством К. Фрыча. Доминировало в творчестве М. Колодзея видение сценографа, он стремился преобразовать любое пространство, его работы представляли в трехмерном пространстве, даже если изначально они задумывались как двухмерные, плоскостные изображения.

В частности, такими были алтари, созданные в 1987 и 1999 гг. к приезду в Гданьск папы Иоанна Павла II, выставочные пространства, где размещались его живописные работы, сценографические эскизы. Пространство в этом случае выполняло особую роль при построении коммуникации.

В отличие от прежней декорации, сценография стала семиологической концепцией постановки, согласованием пространства текста и пространства сцены как места действия. К характеристикам пространства добавилась тогда еще категория времени. Изображалось уже не фиксированное место, а ситуация высказывания. В вопросе конструирования пластичного видения зрелища Колодзей наследует также, помимо Л. Шиллера, от драматурга и театрального деятеля С. Выспанского (1869–1907) оформление сцены как основу конструкции всего спектакля [6, s. 61].

Впоследствии в творчестве М. Колодзее можно было также увидеть смешанное художественно-сценографическое восприятие, и в настоящее время исследователи часто не могут прийти на этот счет к единому мнению, ограничиваясь простым пересказом содержания его эскизов. Примером может служить описание сценографии к спектаклю «Трагедия о Богаче и Лазаре» Анонима Гданьского, поставленному режиссером Т. Минцем в 1968 г. В описании автора исследования по сценографии мирового театра В. И. Березкина просто упоминается о соседстве готической скульптуры с барочной росписью. Это, впрочем, исходит из его понимания термина «сценография» как искусства оформления спектакля, вида художественного творчества [1, т. 2, с. 130].

М. Колодзей воспринимал театральное творчество как косвенный протест против концлагеря, противопоставляя характеристики лагерной реальности и сценического пространства. Однако конкретно об Аушвице он не упоминал примерно в течение полувека, хотя, по его собственному свидетельству, лагерь постоянно неявно присутствовал в его творчестве¹.

Тем не менее единственной прямой отсылкой к концлагерю М. Колодзей считает свою сценографию 1972 г. к пьесе Й. Сито «Осуждение доктора Фауста». Но и там лагерь показан не непосредственно, а при помощи проекции на зрительный зал во время спектакля гравюр из «Апокалипсиса» А. Дюрера.

Больше всего ассоциаций с концлагерем в этой сценографии возникает при демонстрации картин ада – клубов дыма и беспорядочно двигающихся фигур людей. Клубящийся дым или тучи, в которых исчезают люди, по свидетельству М. Грот, часто впоследствии присутствовали в сценографии М. Колодзее [4, s. 93]. Этот постоянный образ крематория оставался для него наиболее емким символом концлагеря. Колодзей подчеркивал также, что на рисунках концлагерной тематики он не изображал неба, которое было закрыто дымом из труб крематория, внешнего мира тоже не было, там был только ад [5, s. 20]. Под пространством в данном случае понимается не просто территория, виртуальная или реальная. Сценографическое пространство, в

¹ Такова характерная реакция многих бывших узников нацистских концлагерей [См., напр.: 7, с. 10–13].

котором находятся актеры и публика во время спектакля, обычно представляет собой в его эскизах по меньшей мере связь пространств, которые могут быть разграничены вертикально или горизонтально. Это позволяет вести действие спектакля одновременно на нескольких уровнях.

Неявным способом противостояния лагерю становился показ относительности времени. Однако этот подход оказался слишком абстрактным, для того чтобы быть воспринятым без обширных комментариев.

Пространство может трансформироваться при помощи определенной архитектуры или даже отдельных предметов, разграничивающих его чисто символически и создающих нужный эмоциональный фон. Это может быть крест из разбитых автомобилей, который придаст добавочный смысл обычной, как будто житейской драме, создавая аналогию страданиям Христа (Кладбище автомобилей, 1972). Гораздо более скромные средства преобразования пространства – небольшие предметы – зачастую оказывались более насыщенными семиотически. В частности, найденный в крематории самим Колодзеем обгоревший будильник становился вечным напоминанием как о бесчисленных погибших в концлагере, так и о времени, которое для самого Колодзее прервалось на пять с половиной лагерных лет. Часы, атрибут Времени уже в космическом значении этого слова, постоянно фигурируют как в его сценографии, так и на рисунках.

Спектакль 1970 г. «Польские Фермопилы»¹ организован как пространство видений умирающего человека, как круговорот мыслей тонущего князя. Кульминационным моментом спектакля является смерть князя Юзефа Понятовского в водах Эльстера. Изменение скорости этих мыслей передается при помощи ускорения или замедления сценического действия, что придает всему спектаклю, помимо постоянного напряжения, мистический оттенок.

Премьера спектакля состоялась в Гданьске в декабре 1970 г., а через несколько дней после этого начались рабочие высту-

¹ События пьесы Т. Мичинского, по которой режиссером М. Окопинским поставлен спектакль, относятся к 1813 г., Битве народов под Лейпцигом. Ю. Понятовский, маршал Франции, сражавшийся на стороне войск Наполеона, утонул через три дня после окончания битвы.

пления на гданьской верфи. Колодзей здесь использует все возможности живописи: цвет, контраст – сообщает ритм пространству, создает иллюзию глубины. Перед началом спектакля сцена от зрителей не отделяется занавесом, эта условная граница между зрителем и актером отсутствует. Такое единство сцены и зрительного зала демонстрировалось Колодзеем впервые. Актуальность спектакля была настолько значительной, что зрители искали на сцене ответы на проблемы современности. Спектакль был тесно связан с актуальными политическими событиями в Польше.

Конная статуя Ю. Понятовского в качестве постоянного атрибута организует хаотичное пространство сцены, заполненное не только живыми актерами, но и куклами, в частности царицы Екатерины II, умершей к тому времени. Исторические образы приобретают поэтому символическое значение, расширяя перспективы самой драмы. Многочисленные военные атрибуты напоминают зрителю о неудачном исходе последнего сражения и неизбежности гибели героя.

Пространство Колодзея здесь неограниченное, оно открыто как вглубь сцены, так и в сторону зрительного зала. Почти прозрачные барьеры позволяют одновременно показывать разноплановые события, происходящие в разных концах и на разных уровнях сцены. Понятовский гибнет, и его памятник приобретает четкость, свойственную произведениям искусства [10, с. 133–135].

Театральное пространство может быть создано также за счет актуализации пространства, создаваемого самими актерами. Именно при помощи проксемики, способа структурирования человеческого пространства, в «Осуждении доктора Фауста» М. Колодзей показал концлагерь как скопление ужасающих масок. Здесь может играть роль дистанция между людьми или организация жилища (такой прием был использован при подготовке сценографии «Свадьбы» С. Выспянского (1976). Учитывается еще и внутреннее пространство человека, его открытость или закрытость, поэтому уместно также говорить о проксемическом поведении индивидов. Такое пространство отражает менталитет живущих в нем людей. Возможно также наслоение пространств как добавочный способ кодирования дистан-

ции между актерами [2, с. 255–256]. Особую роль в этом случае могут играть костюмы. Однако как костюмограф М. Колодзей больше известен в мире кино, где одежда актеров играет существенно более важную роль, чем в театре. Исключением можно считать отказ М. Колодзея от использования в фильме о концлагере полосатой одежды заключенных. По его мнению, она больше говорила о лагере, чем о человеке¹.

Из музыкальных спектаклей наиболее близка к зарисовкам лагерной проблематики сценография к симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита, посвященной творчеству художника М. Грюневальда. Сценография трех частей симфонии – «Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушение св. Антония» – базируется на росписях Изенгеймского алтаря М. Грюневальда [3, т. 1–19]. Однако работа этого художника в качестве элемента сценографии претерпела существенное изменение, одновременно приблизившись к музыкальному содержанию. Живописное пространство, в соответствии с замыслом сценографа, было разбито на ряд фрагментов.

Центральную часть, как и у Грюневальда, занимало «Распятие», выражение наивысшего страдания, в нижней части оно было дополнено фрагментом из «Искушения святого Антония» со створок того же алтаря и отдельным показом сцепленных рук Марии Магдалины, как напоминания о терновом венце. Произвольное, на первый взгляд, сочетание в сценографии отдельных фрагментов алтарных росписей М. Грюневальда создавало на сцене бинарную оппозицию «искушения-страдания» как всего содержания человеческой жизни.

Над распятием справа, немного вне пределов картины, был дополнительно помещен обгоревший будильник из крематория. Поверхность будильника покрыта изображениями контуров херувимов. Благодаря апелляции к Библии, происходящее приобретало вневременное значение. Ад и рай даже на этом ограниченном пространстве вновь соседствовали, создавая вечное противоречие между добром и злом, дополняя вневременное страдание информацией об ужасах XX века. С левой сторо-

¹ Речь идет о костюмах к фильму режиссера Ванды Якубовской «Конец нашего мира» (1964).

ны от распятия, в виде черного пятна, своеобразного «черного солнца», находился очередной намек на трубы крематория.

Распятие Грюневальда оказалось знаковым для Колодзее и позднее неоднократно использовалось как в сценографии, так и в рисунках по тематике концлагеря. В сценографии к спектаклю 1975 г. по историко-философской пьесе венгерского поэта и драматурга И. Мадача «Последние дни Чака» (1975) представлены сцены страданий, напоминающих одновременно страдания и св. Себастьяна, и Христа.

Поднятая вверх правая рука Чака напоминает знаменитую «судорогу» как выражение непереносимой боли из «Распятия» М. Грюневальда. Беспорядочно перекрещенные опоры, на которых распят герой, в оформлении следующей сцены окончательно превращаются в крест, где подвешено пронзенное множеством копий сердце. Однако здесь страдание показано на фоне солнечного круга, апеллирующего к «Христу в славе» из алтарных росписей Грюневальда, что позволяет надеяться на оптимистическое завершение трагедии, но уже в ином мире.

Помимо сценографии к спектаклям как на польской, так и на зарубежной сцене, М. Колодзей известен как создатель серии рисунков по концлагерной проблематике, которые также были представлены за рубежом, в частности в Италии.

Проблема пространства и времени в работах М. Колодзее тесно связана с его биографией, эту связь не смогли пригасить даже груз и опыт прожитых лет. В его творчестве это находит разнообразное выражение. За внешне однозначными изображениями у Колодзее всегда существует второй план, та самая многозначность лагерного, а позднее сценического пространства, к которой он стремился и в своей сценографии.

М. Колодзее удалось создать зримый, буквально осязаемый образ концлагеря, заполненного доведенными до состояния абсолютной идентичности тысячами людей и параллельно им чудовищными созданиями его воображения. Его видения поэтому всегда были одновременно целостными и расколотыми. В его творчестве представлены два круга, первый – это новый возврат к уже как будто преодоленной проблеме, к прежним жизненным ценностям, второй – круг автора и его произведения. Они объединены генеральной идеей – борьбой жизни и смер-

ти. Однако вместе они формируют третий, реально существующий мир. Зал, в котором открыта постоянная выставка работ Колодзеля, составляет часть комплекса памяти М. Кольбе¹, и одновременно – это территория вблизи Освенцима. Все вместе составляет такое переплетение пространства и времени, которое вполне может быть генеральным лабиринтом жизни Колодзеля. Лабиринты Колодзеля – это и лабиринты лагерного хронотопа, и лабиринты души, длинный ряд переходящих одно в другое видений деформированного лагерного мира.

Лабиринт является одним из наиболее сложных вариантов пространства, поскольку в нем объединены пространство сцены и пространство актера. В данном случае хронологический масштаб этой коммуникации – вся жизнь М. Колодзеля. Он включается в это пространство как политической деятельностью, так и искусством. Эти два элемента тесно связаны, особенно в период приездов в Польшу папы Иоанна Павла II (1987, 1999 гг.), для нас максимальный интерес представляет второй элемент.

Пространство может восприниматься как статичная структура и как явление. Замкнутое пространство концлагеря противопоставляется открытому пространству мира, как на рисунке «Древо жизни», где перед загнанными на дерево заключенными предстает мир за пределами лагерных ограждений и труб крематория. Происходит перетекание одного пространства в другое. Так может быть и в сценографии, когда пространство, создаваемое актером, оказывается связанным и с другими пространствами, и актерами или с концепцией сцены.

Иногда достаточно мелочи для преобразования пространства. Частыми элементами пространства становятся лестница (символ пути без цели) или свалка. У Колодзеля без свалки не обходилась ни одна выставка. Свалкой он показывал, что при отсутствии сценографа, то есть света и сцены, декорация превращается просто в кучу мусора. Для его сценографии характерно доминирование света.

Кочующая символика М. Колодзеля создает единое пространство всего его творчества. Оно и становится лабиринтом. Первый,

¹ Максимилиан Кольбе, монах-францисканец, бывший узник Аушвица. Пожертвовал собственной жизнью ради спасения другого человека, был убит нацистами 14 августа 1941 г. Канонизирован в 1982 г.

более ранний, альбом под названием «Лабиринты» почти полностью посвящен рисункам М. Колодзее по концлагерной тематике [5]. Это история концлагеря Аушвиц, попытка связать полисемантическую художественную интерпретацию отдельных его элементов в единое целое, некий вариант голограммы, в каждом элементе которой концлагерь отражается полностью. Художник стремился дать не столько личные переживания, сколько виртуальный образ всего лагеря. Отвечает этой цели и организация печатного материала в альбоме. У рисунков М. Колодзее нет названий, поскольку он полагал, что название навязывает (ограничивает) концепцию, это непрерывный поток лагерных впечатлений (пространств), перетекающих одно в другое.

Названия у него имеют только работы, участвовавшие в зарубежных выставках (это одно из требований к участникам), в изданном альбоме нет нумерации страниц, того, что так или иначе структурирует материал. По его собственным словам, он всегда хотел контактировать со зрителем при помощи общеупотребительных «знаков» (его термин), хотел донести до зрителя более глубокое представление о назначении лагеря, чем просто внешние обозначения мартирологии. Таким образом, изначально оказывается заявленной семиотическая составляющая его творчества. Свое творчество М. Колодзей оценивал как послание, обращенное к современникам, и одновременно письмо к самому себе, спустя годы. Особенно это подчеркивается в его двойном автопортрете – девятнадцатилетнего заключенного Аушвица с маской вместо лица и современника.

Сценографические работы – это тоже своеобразное письмо, но, в отличие от его рисунков, усложненное трехмерностью пространства. Происходит согласование и взаимодействие, с одной стороны, образа и текста, с другой – пространства сцены и пространства текста. В этих условиях сценограф становится автономным в своем стремлении выразить указанное соотношение, он может теперь внести собственный вклад в сценическое решение спектакля. Пластическое воображение М. Колодзее было настолько экспрессивным, что могло внести дополнительные элементы в режиссерскую интерпретацию спектакля. Все его творчество испытывает сценографический подход, становится объемным.

Поскольку в лагере наибольшее впечатление производила, по словам Колодзеля, замкнутость пространства, при оформлении спектаклей он часто старался продемонстрировать открытость и множественность внутреннего пространства сцены, придать ему самостоятельное значение, разбив на собственно территорию, «космос» и освещение [5, с. 18]. Одно пространство всегда перетекало в другое. В сценографии Колодзеля лагерь присутствовал, таким образом, в виде собственного отрицания. Но прежде всего он должен был раствориться в свете, имевшем для Колодзеля особое значение. Именно свет, по его мнению, отражаясь от множества поверхностей, придает всему пространству особую внутреннюю освещенность, даже свечение, создавая впечатление сияния, воздуха, «космоса». Подобное открытое, незамкнутое пространство он старался увидеть и в человеке, в первую очередь в актерах, это также становилось вызовом концлагерю, где человек замкнут телесно и духовно.

Библиографический список

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2: Вторая половина XX века. В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 130.
2. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 255, 256.
3. Fraenger W. Matthias Grünewald. Dresden: Verlag der Kunst, 1985. Tafeln nr. 1–19. Иллюстрации в издании пронумерованы особо, вне номеров страниц.
4. Groth M. Czysta słów rysowanych. W rozzukiwaniu formy // Marian Kołodziej: *Theatrum vitae*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2013. S. 87–103.
5. Kołodziej M. Labirynty Mariana Kołodzieja. Stała wystawa Mariana Kołodzieja – Oświęcim-Harmęże. Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum Zakon oo. Franciszkanów (OFMConv.). Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Pelplin-Oświęcim, 2003. 237 s. (нумерация страниц наша. – Л.М.)
6. Matynia A. Teatr swój widział ogromny... Kilka dywagacji o wizjach scenicznych Mariana Kołodzieja //Marian Kołodziej: *Theatrum vitae*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2013. S. 61–73.
7. Pawełczyńska A. Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia. Warszawa-Lublin: Test, 2004. 248 s.
8. Słojewska-Kołodziej H. Twoja droga przez Labirynty Mariana Kołodzieja. Przewodnik. Gdańsk-Harmęże, Klasztor Franciszkanów w Harmężach, 2008. 47 s.

9. W tym mieście odnalazłem siebie. Rozmawiali: M.Brand, R.Radwański // City magazine. Listopad 2000. S.8-9.

10. Wendrychowska M. Forma otwarta. Szkic o plastyce teatralnej Mariana Kołodzieja // Marian Kołodziej: Theatrum vitae. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2013. S. 129-142.

References

1. Berezkin V. I. *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra*. T. 2: *Vtoraya polovina XX veka. V zerkale Prazhskih Kvadriennale 1967–1999 godov* [Scenographik art of mondial theater. T. 2: Second haft of the XX century. In the mirror of Prag Kvadriennale 1967–1999 years] 2 Izd. Moscow, Editorial URSS Press, 2010, p. 130. (In Russ.)

2. Pavi P. *Slovar' teatra* [Theaters dictionary]. Moscow, Progress Press, 1991, pp. 255, 256. (In Russ.)

3. Fraenger W. *Matthias Grünewald* [Matthias Gruenewald]. Dresden, Kunst Press, 1985. 354 s. Tafeln nr. 1–19. (In German).

4. Groth M. *Cisza słów rysowanych. W roszukiwaniu formy* [Silence of the words drawned. In search of the form. Marian Kołodziej: Theatrum vitae. Gdańsk, Publ. Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2013, ss. 87–103. (In Polish)

5. Kołodziej M. *Labirynty Mariana Kołodzieja* [Marian Kolodziejs Labyrinths] Stała wystawa Mariana Kołodzieja – Oświęcim-Harmęże. Publ. Diecezji Pelplińskiej Bernardinum Zakon oo. Franciszkanów (OFMConv.). Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Pelplin-Oświęcim, 2003, 237 s. (нумерация страниц наша. – Л.М.) (In Polish)

6. Matynia A. *Teatr swój widział ogromny... Kilka dywagacji o wizjach scenicznych Mariana Kołodzieja* [He saw his theater immense...Several digressions on stage visions of Marian Kołodziej]. Marian Kołodziej: Theatrum vitae. Gdańsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku Publ, 2013, ss. 61–73. (In Polish)

7. Pawełczyńska A. *Wartości a przemoc. Zarys socjologicznej problematyki Oświęcimia* [Values and Violence. Sketch of problem sociological of Auschwitz]. Warszawa-Lublin, Test Press, 2004, 248 s. (In Polish)

8. Słojewska-Kołodziej H. *Twoja droga przez Labirynty Mariana Kołodzieja. Przewodnik* [You route through Marian Kolodziejs Labyrinths] Guide. Gdańsk-Harmęże, Publ. Klasztor Franciszkanów w Harmężach, 2008, 47 s. (In Polish)

9. *W tym mieście odnalazłem siebie*. [In that city find vyself] Interview. Rozmawiali: M. Brand, R. Radwański. City magazine. Listopad, 2000, ss. 8–9. (In Polish)

10. Wendrychowska M. *Forma otwarta. Szkic o plastyce teatralnej Mariana Kołodzieja* [Form open. Sketch of Marian Kołodziejs theatre plastic]. Marian Kołodziej: Theatrum vitae [Marian Kołodziej: Theatrum vitae]. Gdańsk, Publ. Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2013, ss. 129–142. (In Polish)