

Триколенко С.Т.

аспірант відділу «Образотворче мистецтво»,
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України

МЕТАФОРИЧНЕ ВИРІШЕННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА НА ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ

Анотація. У статті розглядається метафорична трактовка архітектурного середовища на прикладах чотирьох вистав Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка.

Ключові слова: сценографія, метафора, символ.

Аннотация. Триколенко С. Т. «Метафорическое решение архитектурного пространства на театральной сцене». В статье рассматривается метафорическая трактовка архитектурного пространства на примере четырех спектаклей Национального академического драматического театра им. И. Франка.

Ключевые слова: сценография, метафора, символ.

Annotation. Trykolenko S. T. «Metaphorically the architectural environment in the theater scene.» The article considers the metaphorical interpretation of the architectural environment with examples of four performances of the National Academic Drama Theater named after Ivan Franko.

Keywords: scenography, a metaphor; a symbol.

Постановка проблеми. Сучасний театральний простір передбачає умовне, метафоричне вирішення, у якому основна увага акцентується на філософському підтексті вистави, виявленні найхарактерніших деталей місця та часу дії. Режисерське рішення може і максимально точно наблизити дію вистави до обумовленої автором драматичного твору території, і повністю абстрагувати її: поставити виставу з використанням зовсім іншого місця дії, або ж взагалі без конкретної прив'язки до місцевості. Художник-сценограф має визначити міру умовності декораційного оформлення сцени та запропонувати засоби, за допомогою яких буде створено певне середовище.

Величезна кількість сучасних технічних засобів та оздоблювальних матеріалів дають можливість «побудувати» архітектурне середовище без використання безпосередньо архітектурних елементів, виключно на асоціаціях та образності. Творення метафоричних архітектурних форм на сцені передбачає пошук виразних матеріалів, характерних для духу п'еси і режисерської трактовки місця дії.

Результати дослідження. Серед прикладів вдалого метафоричного вирішення архітектурного середовища у Києві слід назвати вистави Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, зокрема «Візит старої дами» в постановці Сергія Данченка, художник-постановник – Данило Лідер; «Мама, або несмачний витвір на дві дії з епілогом» режисера Збігнева Наймоля з Національного Старого театру (Краків), сценографія Андрія Александровича Дочевського; «Едіт Піаф. Життя в кредит» режисера Ігора Афанасьєва, художник-постановник – Валентин Козьменко-Делінде; «Отелло» за трагедією В. Шекспіра, режисер Віталій Малахов, сценографія Антона Лобанова, костюми – Олени Богатирьової, Тетяни Соловйової.

„Візит старої дами” – це п’еса про зміну світовідчуття людського загалу на користь інтересам людей або груп. У п’есі подано картини перетворення людей на натовп, який виконує за винагороду ідеї тих, хто такі винагороди роздає зневіреним і знедоленим. От чому, застерігає Ф.Дюрренматт, те, що відбулося в Гюллені (місце дії драми), може статися у будь-якому куточку земної кулі, може перетворитися на реальність там, де всесильні гроші зацікавлені у зміні напрямку мислення людської спільноти. Адже „гюлленці”, – за визначенням Дюрренматта, – такі ж люди, як і ми всі.” Ф.Дюрренматт ніде в драматичному творі не вказує на життєву протоситуацію, яка породила літературний сюжет, і це є зрозумілим: Дюрренматт не відтворює життя, не калькує його, а створює на основі дослідження тенденцій розвитку суспільства модель такого суспільного устрою, який базується на тоталітарних засадах, пригнічуючи людину і перетворюючи її в сліпє знаряддя можновладців [1]. При цьому він демонструє і те, що люди добровільно перетворюються на це саме знаряддя, приймають «дарунки» та переконують самі себе в справедливості провладних рішень, у тому, що кожен має підтримати боротьбу за «ідеал».

Надійшла до редакції 11.12.2012

Спочатку пропозиція американки-мільярдерші з гідністю відкинута всім містом, але поступово ситуація змінюється. Автор психологічно точно й обґрутовано подає зображення механізму зміни настрою (за винятком пана вчителя) майже кожного з героїв: на одному з'явились нові жовті черевики, другий палить дорогу сигару. Кожному начебто невідомо, чому він йде на такі витрати. Але підсвідома робота з виключенням совісті вже почалася. Мотиви, які привели мешканців до рішення скоти цей злочин, з розвитком дій починають здаватися такими природними, що драматург радить грati свою жорстоку виставу «не жорстоко, але зі всією людяністю, з сумом, а не з гнівом, і обов'язково з гумором». Кожен гюлленець знаходить виправдання своїм витратам і тому, що за них доведеться позбавити життя земляка. Адже на перший погляд, якщо один візьме невелику суму в борг, становище міста не стане катастрофічним настільки, що доведеться прийняти жорстоку пропозицію «аморальної» багатійки. Але якщо у борг візьме кожен, а потім ще, і ще...

Вистава «Візит старої дами» народилась, зі слів автора, із спогадів про маленький вокзал, на якому ніколи не зупинялися поїзди. Автор запитував себе: що могло затримати тут поїзд? Хто міг собі дозволити скористатися для зупинки стоп-краном? Це найбагатша жінка світу з'явилася у рідному містечку. І розгортаються події, які сповнені різними зіткненнями, дійсність Дюрренматта сповнена неочікуваними випадками й страшними у своїй повсякденності результатами, які врешті-решт шокували і палаючу гнівом мадам Цаханесян, і всіх жителів міста, але після того, як вже все відбулося як нічого не можна змінити [2].

Бруд, як матеріальний, так і духовний, пронизує всю виставу, сягає у передісторію. Брудне, занедбане, помираюче місто тримається за сліпу віру мешканців у власну правоту та несправедливість долі. Але рудоволоса Клара руйнує їхню оболонку і витягає назовні весь духовний бруд, який вони не хотіли помічати. Це не просто бруд – це справжнє лайно. А лайно, точніше, боротьба з ним, асоціється з туалетним папером. Саме його образ створив Данило Лідер, склеївши газети та змотавши їх у сувої. Газети також підкреслили наявність саме духовного бруду, адже у більшості глядачів газети асоціюються з плітками та неправдивими історіями. Брехня, від якої колись постраждала Клер Цеханесян, тепер визнана, але це визнання не супроводжується каяттям, а тільки жадобою. Брехня нагромаджується одна на одну, тепер мешканці, які раніше підтримували Альфреда, брешуть самі собі, переконуючи один одного у необхідності покарати його, нібито заради справедливості.

Місто повністю «побудоване» з газетних сувоїв, закріплених на спеціальних каркасах. Посередині сцени встановлено високу конструкцію, яка, обертаючись навколо своєї осі, утворює то балкон готелю, у якому зупинилася Клер, та стіну магазину Альфреда, то міське кафе. З обох боків від конструкції підвішенні сувої газет, які розмознюють актори. На кожному новому витку – назва місця дії. Цей хід ще більше надає виставі атмосфери гротескного і гіперболізованого абсурду, коли суть персонажа або споруди не змінюються,

а от назва звучить по-новому. Занедбаний вокзал таким чином стає то центральною площею, то романтичним лісом. Але декорація конструктивно не змінюється, залишаються все ті ж брудні сувої.

І хоча через деякий час місто, нібито, розквітає, завдяки кредитам Клер Цеханесян, духовного бруду стає значно більше. Декорація з сувоїв паперу не зникає, а лише прикрашається різними весільними оздобами. Весілля, до якого готується Руда Клара, буде зовсім не таким, на яке очікують гюлленці. Адже наречений, якого вона привезла із собою, всього лише підставна фігура, з яким вона зранку обвінчується, а ввечері її адвокати вже готуватимуть розлучення. Цей короткий шлюб – лише ще один спосіб продемонструвати гюлленцям свою зневагу та підкреслити фальшивість їхніх моральних устоїв. Насправді вона планує достаточно поєднати із собою чоловіка, за якого мріяла вити заміж у юності, за своє перше кохання – Альфреда Ілла. Це для нього оздобили квітами розкішну труну, у якій він вирушить у свою останню подорож на Капрі, де знайде вічний спокій серед мовчазних кипарисів і де завжди буде поруч із Кларою.

Протягом вистави змінюється матеріальне становище всіх персонажів, і, відповідно, змінюються їхні костюми. Якщо на початку спектаклю мешканці міста одягнені у старий, заношений одяг, то у останній сцені перед глядачами постають ошатно одягнені чоловіки та вишукані дами (всі у білих сукнях схожого крою, що додає гротеску судилищу). Але глядачеві стає зрозуміло, що цей розквіт тимчасовий, що мешканці, котрі так легко зраджують довіру один одного, не зможуть надовго втримати здобуте брехнею та зрадою багатство. Елементи «солодкого життя», які вони починають дозволяти собі, не маючи твердого матеріального підґрунтя під ногами, дуже скоро втягнуть їх у боргові ями, на визволення з яких не вистачить «дарунків» Клер Цеханесян. До того ж, бажання наживи та наявність «прецеденту» зі стратою Альфреда спонукатиме їх до ошукування один-одного та зневаги до моральних принципів взаємодопомоги та спільногого розвитку маленького містечка.

Метафоричне рішення інтер'єру дає можливість досягти бажаного образу спектаклю малими засобами, використавши найхарактерніші для обраного драматичного твору предмети, що можуть мати різноманітні функції. Ці предмети можуть бути виготовлені з різноманітних матеріалів, залежно від міри їх функціональності. У такому разі декорація формується на очах у глядачів, предмети можуть змінювати свою конструкцію, їхнє розміщення може здаватися не функціональним, абсурдним. Метафоричний хід в оформленні дає можливість легко змінювати інтер'єр споруди на екстер'єр, трансформувати приміщення, відповідно до тексту п'єси, достатньо лише перемістити певні частини декорації. Тут можливе використання різноманітних технічних засобів: освітлення, димові установки, фото- та відео проекція, плазмові екрани, дзеркальні поверхні, використання тканин, що імітують певні предмети, а також стіни, колони та ін.

Чудовим прикладом використання «тканого» оформлення декорації є спектакль «Мама, або несмачний витвір на дві дії з епілогом» за твором Станіслава Ігнаци Віткевича (псевдонім Віткаці).

Декорація підтримує та розвиває режисерський задум, підкреслює проблему п'єси. У першому акті спектаклю головна героїня змушені багато в'язати, щоб прогодувати себе і свого сина. Її в'язання починається на спицях, якими працює актриса, а потім, набуваючи гіпертрофованих форм заповнює всю сцену. Архітектура виникає з в'язаних елементів, жодного натяку на типові для реального будівництва матеріали. Але глядач розуміє, що дія відбувається у приміщенні старого європейського будинку, стіни якого бачили не одну сімейну драму. З в'язаних полотен постають не тільки силуети предметів інтер'єру, а й привиди з минулого геройні. Поступово глядач розуміє, що вона сама ж створила цих привидів, спровокувавши певні ситуації. Неначе павук, вона сидить у своєму кріслі, і, нарікаючи на свою долю, плете сіті, які зв'язали її сьогодення з її минулим, її страхами та мріями, які так і не знайшли втілення.

Слід зазначити, що «Мама...» — автобіографічна п'єса. У ролі Леона Станіслав Віткевич зображає себе, але в іронічній, гротесковій формі. З цієї п'єси видно, що Віткевич був весь час у незгоді не лише з самим собою, але й зі світом. З одного боку, інтелектуал, а з іншого — смішна й суперечлива у вчинках людина, що викликає нерозуміння, відразу, а часом і огиду [4]. Його спроби викликати повагу та співчуття матері на початку вистави викликають насмішки та презирство, потім же монолог про «вампірів», які повисли на шиї матері, демонструє його потворне світосприйняття та ненависть до оточуючих. У той же час глядачі добре усвідомлюють, що саме оточуючий світ, і, зокрема, безпосередньо матір, сформували таку особистість — знущали бажання опиратися прийнятим у суспільнстві манерам пристосовуватися та не зраджувати чужу довіру й власні моральні принципи. І тому впливовий та заможний бізнесмен, який з'являється у другій дії вистави, котрий не гребе продати державну таємницю та навіть підробляти альфонсом у багатої пані, викликає радше розуміння та співчуття глядачів, не зважаючи на потворність ситуацій, які він провокує.

У спектаклі «Мама, або несмачний витвір на дві дії з епілогом» художник обирає асоціативний хід. З одного боку, реалістичне відтворення інтер'єру, з іншого — цей самий інтер'єр оздоблений символічними елементами. В'язання героїні в уяві глядачів асоціюється, залежно від повороту сюжету і від зміни настрою мізансцени, то з павучою сіткою, у якій заплуталася сама «павучиха» та все її оточення, то з прядивом Мойри, яка невблаганно плете життєвий шлях для свого сина, то з тяжкою працею, що може будь-якої міті зійти нанівець: достатньо смикнути за одну нитку, і в'язання розпуститься...

Потім, у другій дії спектаклю в'язання стає для геройні символом того, що вона ще здатна щось робити, на щось впливати, принаймні, їй так здається. Це також заняття, яке допомагає проводити час у спога-

дах. Декорація другої дії складається з довгого столу, який активно використовується акторами, та складної скульптурної композиції з позолочених манекенів, підвішених у повітрі над столом. Пози манекенів цілком відверті, здається, ніби під стелею віdbувається справжня оргія золотих скульптур. Інтер'єр здається розкішним, але ця розкіш викриває підступність та розпусту, які принесли багатство синові головної героїні. В'язання зникає з інтер'єру, залишається лише невеликий шматок на спицях матері. Син не бажає бачити у своєму домі, і взагалі у своєму житті нічого, що пов'язувало б його з минулим, та зі спогадами матері. Він вириває у неї в'язання й розриває його — таким чином він намагається підкреслити її від нього залежність та остаточно розірвати зв'язок з минулим, яке йому неприємне. Натомість, він вимагає від неї визнати і прийняти його світ — світ нечесно здобутої розкоші, розпусти та карнавалу людських вад. І, найголовніше у виставі, та найстрашніше для матері — він змушує її визнати, що це саме вона зробила його таким. Вона так хотіла скинути зі своєї шиї «вампірів», що не помітила, як перетворила своїх родичів на аморальних та абсолютно байдужих до її потреб чужих людей. Вони, з одного боку, оточили її розкошами, а з іншого постійно нагадують, якою ціною вона опинилася у цих розкошах. Зрештою, матір це вбиває.

Декорація і загальне режисерське вирішення епілуогу цілком символічні: герой п'єси опиняється у невідомому темному просторі, з якого немає виходу, а зверху в повітрі підвішено велетенське серце. У авторському оригіналі п'єси там має бути присутній величезний механізм, з якого вийдуть робітники і підуть трощити світ. Це пов'язано із страхом перед комунізмом, що панував у Європі в 40-х роках. Тут також присутній певний автобіографізм. Наприклад, Віткевич називав себе екстремістом, але коли 1939 року фашисти захопили Польщу, то відчув крах усього, чому молився — мистецтва, філософії. Він вважав, що життя треба перетворити на мистецтво. Тільки так можна врятуватися від посередності, буденності і безглуздя буття [4]. Рятуючись з окупованої фашистами Польщею, Віткевич втік на Схід, опинився в Рівному. Але усвідомлення трагічного розподілу батьківщини та комуністичний терор на радянський територіях жахав митця, і у віці 53 років він наклав на себе руки.

Але режисер Збігнєв Наймоля та Андрій Ігоревич Александрович-Дочевський вирішили осучаснити проблему і наблизити її до глядача. Велетенське серце — символ сучасних генних технологій, які безжалісно втручаються у людське життя. З одного боку, вони покликані служити людям, а з іншого — вони швидко і впевнено підкорюють собі людство, не лишаючи особистостям права вибору, навіть руйнуючи таке поняття, як особистість. Тому з цього серця починають випадати страхітливі та безлікі клони, які повільно проходять крізь глядацький зал, ніби входячи у реальне життя. Частина цих страхітливих клонів — манекени, одягнені в однакові закриті костюми, з закритими гімнастичними бінтами обличчями та у рукавицях; а частина — актори, одягнені так само, як і манекени. Коли актори тягнуть манекенів, глядачам здається, що

всі фігури – живі істоти, які дивно рухаються, дивно реагують на оточуючий світ, і викликають у людей відразу та підсвідомий страх. Саме завдяки використанню манекенів клони виглядають настільки жахаюче – усвідомлення мертвої сутності у живій матерії передається глядачам.

Натомість вистава «Едіт Піаф. Життя в кредит» – мюзикл, створений відомим українським поетом і драматургом, Народним артистом України Юрієм Рибчинським та композитором Вікторією Васалатій сповнене глядачів життєвим оптимізмом. Роль Едіт Піаф виконує Заслужена артистка України Тетяна Міхіна.

У цій виставі Едіт постає сильною, але надмірно емоційною жінкою. Вона здатна витримати будь-який удар долі, але такі удари залишають страшні шрами в душі. Проте саме удари формують її особистість, змушують боротися і виживати попри будь-які невдачі. Простота її відкритості, з якою вона сприймає оточуючий світ, формують її сценічний образ, і цей образ назавжди закарбовується у пам'яті суспільства. «Горобчик», як називав її Луї Лепле, підкорює публіку своїм неймовірним голосом та чуттєвістю, вкладеною у виконання пісні. Страх перед невідомістю, невизначеністю майбутнього змушує її пити, і ця звичка, зрештою, мало не коштує її життя.

Для створення образу вулиці без використання архітектурних споруд можливо використовувати типові елементи, залежно від доби та країни, де відбувається дія. Це можуть бути лавочки, ліхтарі, бутафорські дерева або абстрактні форми, які покликані їх імітувати, символічні деталі, характерні для конкретного міста дії. Матеріали допускаються різноманітні, важливу роль відіграє асоціативний ряд. Сценографія для вистави «Едіт Піаф. Сповідь» побудована саме на асоціаціях: для створення образу вулиці без візуалізації архітектурних споруд використано типові елементи. Паризькі вулиці показані просто розставленими з країв сцени ліхтарями, а згори на сцену опускається мініатюрна Ейфелева вежа, яка підсвічується кольоровими ліхтариками. Під нею стоїть постамент, на якому головна героїня виконує майже всі свої пісенні номери. Ліхтарі знаходяться на сцені постійно, їхнє місце положення не змінюється. Натомість, сценічне коло, що обертається навколо своєї осі, постійно являє глядачам нову декорацію: то меблі різних кімнат та квартир, то оздоблення кабаре, то інтер’єр дешевого кабака, де Едіт напивається мало не до смерті. Атмосферу паризьких вулиць підтримують вуличні артисти – циркачі, жонглери, міми та повії у відвертих вбраних. Актори використовують не лише простір сцени, а й зали – глядачам відведені ролі відвідувачів кабаре, у якому виступає Едіт Піаф, та просто пересічних мешканців Парижу. Освітлення у виставі постійно змінюється, залежно від ситуації в житті Едіт: стає то яскравим, то тьманим, то узагальнює сценічний простір, то виділяє з нього окремі фрагменти. Дрібніші світлові плями, виникаючи на сцені, посилюють емоційний стан певної ситуації: слабке мерехтливе сяйво свічок, з якою схиляється над ліжком сліпої онучки Луїза Гассіон,

надає ситуації драматизму та хвилювання. Натомість, яскраві флуоресцентні пої (виготовлені з пластикових пляшок, наповнених флуоресцентним розчином і прив’язаних на мотузок) вуличних артистів у взаємодії з рухливими відблисками ліхтарів створюють атмосферу веселого свята старого Парижу.

Костюми Едіт Піаф, на відміну від вбрання повій та Мадлен Ассо, дуже стримані, у спектаклі задіяні всього дві сукні – обидві чорні, простого крою. Едіт виглядала у житті досить непривабливо, і у виставі це підкреслено. Вся увага глядачів має бути звернена до її голосу – унікального, неймовірно сильного, пристрасного та спокусливого; голосу, за який, згідно драматичного твору, змагається сама Смерть. Рухи співачки рвучкі, фігура здається позбавленою пластики. При цьому вона все одно намагається здаватись спокусливою та вродливою – то для свого коханця, то для чоловіків, яких вона намагалася підчепити, щоб оплатити похорон своєї дочки. Проте вона все ж володіє якимось таємничим шармом, який вабить до неї людей. Не тільки її голос, а й неймовірна експресивність, душа, яку вона вкладає у свій спів, приваблюють слухачів та глядачів [5, №6 (1002) 2012 с. 61-62].

У спектаклі «Отелло» використовується кілька загальних модулів, характерних для певного місця дії. Виникає той асоціативний ряд, який дає можливість режисеру максимально загострити протиріччя між світами головних геройів. Сценографія стала своєрідним камертоном ідеї. Все легко змінюється, трансформується, ніби довкола і не предмети, а тільки їх основи – крихкі й міцні водночас, їх вигляд ніби покликаний підкреслити мінливість природи речей, багатомірність сприйняття довколишніх подій [3]. Венеція асоціюється з каналами та гондолами, з золотисто-синім колоритом: золотисті стіни споруд на тлі яскравого блакитного неба. Що ж відбувається вночі на її вулицях? Мерехтливі червонуваті відблиски вогнів на хвилях, похмурі темно-коричневі стіни, тьмяне світло з вікон... На сцені Венеція відтворена за допомогою конструкцій, що нагадують гондоли. Каркаси, обтягнуті волокнами відразу викликають сумнів: чи далеко пропливе цей «човен» – як довго зможе існувати багата, звикла до розкоші держава, яка не має могутньої армії, і змушена користуватися послугами найманців. Зміни освітлення та положення «гондол» у просторі сцени передають зміну місця дії, їх формують чіткий образ міста без використання безпосередньо архітектурних конструкцій. Костюми венеціанців зроблені з блискучої золотої парчі. Крій стилізований під одяг доби Відродження – пишні форми, натяк на дороге оздоблення. Одяг Отелло та Яго контрастують з ними: проста тканина темних тонів, жодного оздоблення, крім бойового обладунку.

Коли ж дія вистави переноситься на Кіпр, декорація з «гондолами» змінюється сторожовою баштою в глибині сцени, а на передньому плані розміщується довгий стіл, який протягом дії спектаклю змінює своє положення. Ця конструкція сторожової башти – єдиний архітектурний елемент у цій виставі, вона стає та частиною інтер’єру палацу, то аркою бенкетного залу, то побутовим елементом – з неї виникає

також ложе, під палантином якого спочиває Дездемона. У кінці вистави воно перетворюється на склеп, у якому сховано труну Дездемони. Башта й дрібніші допоміжні конструкції, як і «гондоли» Венеції, обвішані волокнами, які протягом дії вистави то зривають, то, навпаки, додатково навішуєть та заплутують.

Стосунки між головними героями відображаються у їхніх костюмах: спочатку Дездемона, яка прибуває на Кіпр, одягається у простий, стилізований під похідний, костюм, таким чином підкреслюючи свою покірність Отелло. Потім вона намагається його «окультурити» – навчає коханого світських манер Венеції, одягає у блискучий парчевий костюм. Їхнє кохання могло б бути ідеальним – вони ніби «побували у шкірі один одного», але втручання Яго руйнує цей світ. Загострення протиріччя між Отелло та Дездемоною відображається у поверненні до початкових, контрастуючи один із одним костюмів – вона знову вбирається в розкішні парчеві шати венеціанки, він – у похмурий чорний костюм воїна-мавра.

Спектакль декорації змінюються та монтуються просто під час дії, на очах у глядачів, і тому художник вирішив одягти у стилізовані костюми працівників сцени, котрі з цими декораціями працюють. Вони можуть не помітні, і, водночас, здаються акторами, частиною сценічного дійства. Будівництво декорації просто під час дії – теж своєрідний режисерський хід, по-кліканій підкреслити живу структуру всіх елементів вистави, включаючи предмети. З одного боку, розбудова багатої венеціанської держави, з іншого – війна за Кіпр. Ці події не можуть не знайти відображення на архітектурі обох місць дії, і тому трансформація конструктивних елементів декорації – вигідний та цікавий хід.

Метафоричне вирішення міського середовища, інтер’єрів та окремих архітектурних елементів змушує глядачів задуматися над проблематикою вистави, знайти асоціації між подіями на сцені і у реальному житті.

Література:

1. Інтернет-ресурс http://uk.wikipedia.org/wiki/Фрідріх_Дюрренматт
2. Павлова Н.С. Фридрих Дюрренматт. – М., 1967 <http://www.tvory.com.ua/fr.html>
3. Підлужна А. Над пропастю страстей, «Зеркало недели» №42, 21 жовтня 2001 р. http://zn.ua/CULTURE/nad_propastyu_strashey-26137.html
4. Поліщук Т. «День» <http://www.day.kiev.ua/57106/>
5. Триколенко С. «Едіт Піаф: три театри – три історії», журнал «Українська культура», №6 (1002) 2012