

МЕТАДРАМА ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ «МИЛОСТЬ БОЖА»: ПОЛІЛОГ ТЕАТРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

Олександра Вісич
кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(УКРАЇНА)

ABSTRACT

The article deals with the metadramatic analysis of the play «The Grace of God» by Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska. The author's close connection to the theatrical world contributed to the creation of an organic cross-section of the dramatic traditions of several eras: the ancient, baroque and modern. It is proved that the play «Grace of God» has a wide range of metadramatic techniques. Due to the use of such antique and baroque elements as chorus, narrator, allegorical characters, an epistemological type of metadrama is realized. The technique 'play within the play' has the main metadramatic function in the drama, thanks to it the preparatory, rehearsal stages and the actual performance are reproduced. An important result of the study is the defining of the three spaces in the drama: the stage for the inner-play; the scene as a place for rehearsals and communication of actors outside the staging; the scene as a space for a viewer's reception. The article illustrates the metadramatic function of the audience and the author, contributing to the split of theatrical convention.

Key words: metadrama, play within a play, theatrical convention, school drama.

У статті здійснено метадраматичний аналіз п'єси Людмили Старицької-Черняхівської «Милість Божя». Близькість авторки до театрального світу сприяла створенню органічного перетину драматичних традицій кількох епох: античної, барокової та модерної. Доведено, що у п'єсі використовується широкий спектр метадраматичних прийомів. Завдяки використанню таких античних та барокових елементів як хор, наратор, алегоричні персонажі реалізується епістемологічний тип метадрами. Найповніше у творі функціює прийом п'єса в п'єсі, завдяки якому відтворено підготовчий, репетиційний етапи і власне постановку. Важливим результатом дослідження є виокремлення трьох локусів у площині драми: сцена для інп'єси; сцена як місце репетиції і комунікації акторів поза постановкою; сцена як місце глядацької рецепції. У статті проілюстровано метадраматичну функцію глядача та автора, що сприяють роздвоєнню сценічної умовності.

Ключові слова: метадрама, п'єса в п'єсі, сценічна умовність, шкільна драма.

W artykule dokonana została analiza metadramatyczna sztuki Ludmyły Staryckiej-Czerniachowskiej „Litość Boska”. Bliskość autorki do świata teatralnego sprzyjała kreowaniu organicznego przecięcia tradycji dramatycznych kilku epok: starożytnej, barokowej i modernistycznej. Udowadnia się, że w sztuce wykorzystywane jest szerokie spektrum chwytów meta dramatycznych. Dzięki

wykorzystaniu takich starożytnych i barokowych elementów, jak chór, narrator, bohaterowie alegoryczne realizowany zostaje epistemologiczny typ metadramatu. W najbardziej pełny sposób w utworze funkcjonuje chwyt sztuka w sztuce, dzięki któremu odtwarza się przygotowawczy, próbny etap oraz stricte wystawa. Ważnym wynikiem badania jest wyróżnienie trzech lokusów w płaszczyźnie dramatu: scena dla insztuki; scena jako miejsce próby i komunikacji aktorów poza wystawą; scena jako miejsce recepcji widzowskiej. W artykule ilustruje się metadramatyczna funkcja widza i autora, które sprzyjają rozdwojeniu scenicznej względności.

Słowa kluczowe: metadramat, sztuka w sztuce, względność sceniczna, dramat szkolny.

У контексті метадраматичних експериментів в українській літературі ХХ століття вирізняється творчість Людмили Старицької-Черняхівської. За визначенням Річарда Хорнбі, метадрама — це драма про драму, причому ідеться не лише про вузькотематичний аспект, а про застосування сукупності художніх прийомів та формування «комплексу драма-культура» [8, с. 31]. Останній створюється у п'єсах Людмили Старицької-Черняхівської насамперед за рахунок інтенсивного звертання до традицій давнього театру.

Драматична творчість письменниці залишилась маловивченою через її тривалу маргіналізацію в умовах тоталітарної системи. Лише в останні десятиліття увагу до неї було активізовано, зокрема зусиллями Інни Чернової, Людмили Скорини, Володимир Швеця, Любов Процюк та ін. науковців.

Як відомо, талант майбутньої письменниці формувався під впливом театрального середовища, що склалося навколо її відомого батька Михайла Старицького. Завдяки відвідуванням репетицій музичних і театральних імпрез, спілкуванню з визначними діячами театру Марком Кропивницьким, Іваном Карпенко-Карим, Миколою Садовським, Марією Заньковецькою та ін. Людмила Старицька стала однією з активних учасниць театрального життя в Україні. Багато уваги вона приділяла аматорським колективам, для яких писала водевілі й комедійні сценки, а згодом оригінальні драматичні тексти. Інтерес до історії українського театру зумовив написання однієї з перших вітчизняних студій про сценічне мистецтво «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)». Старицька-Черняхівська пробувала себе і як театральний критик.

Письменницьке визнання Людмилі Старицькій-Черняхівській принесли такі драматичні твори, як «Гетьман Дорошенко», «Крила», «Останній сніг», «Іван Мазепа», «Декабристи», «Червоний півень», «Тихий вечір» та ін. Зауважмо, що написані нею п'єси приваблювали театралів, їх брали в репертуар різні трупи, у тому числі і колективи корифеїв. Творчі контакти пов'язували авторку з відомими представниками українського театру (Лесь Курбас, Іван Мар'яненко, Гнат Юра та ін.). Письменниці належать переклади лібрето шедеврів світової опери («Аїда», «Ріголетто», «Чіо-Чіо-сан», «Фауст», «Орфей», «Золотий півник»).

Обізнаність з національними здобутками драми проявляється у інтертекстуальному діалозі, що має місце в доробку Людмили Старицької-Черняхівської. 1907 р. під псевдонімом Старенька Муха вона опублікувала п'єсу «Вертеп», жанр якої визначила, як «старинна містерія на нові теми». П'єса засвідчує оригінальну інкорпорованість авторки в барокову поетику. Як вказує Любов Процюк, у міні-п'єсі «Вертеп» авторка «використовує елементи поетики традиційної вертепної драми, широко вдаючись до політичних алюзій на тогочасну

добу» [4, с. 11]. У цій політичній сатирі під масками традиційних персонажів вертепу цілком впізнавані тогочасні політики імперської Росії. Вертепна драма, за замислом авторки, постає як модель або ж канва, однак вона відмовляється від характерної для первісного вертепу двох'ярусності (небо / земля), натомість багатоплощинність досягається завдяки ефекту метадраматичного подвоєння.

Найяскравішим зразком метадрами у доробку Людмили Старицько-Черняхівської є п'єса «Милость Божя», аналіз багатоплощинної структури якої є метою цього дослідження.

Сюжет твору будується навколо постановки однойменної шкільної драми барокового періоду. Як відомо, у драматургії XVIII ст. «Милость Божія»¹ є прикладом застосування поетики декламацій. Вважається, що цей давній твір був написаний невідомим автором² для постановки в Київській академії 1728 р. з нагоди 80-річчя Визвольної війни в Україні і в ньому вперше в українській драматургії йдеться про події війни 1648-1654 рр. Героя барокової драми — національного вождя Богдана Хмельницького — потрактовано у традиційному пафосному ключі. Як центральному персонажу, йому належать найбільше монологів. У тексті також тримають слово реєстрові козаки, писар Виговський, персоніфікована Україна, українські школярі, котрі вітають гетьмана-переможця, та інші персонажі. Дослідниця Дар'я Бурлака вказує, що «бароковий стиль і спосіб творення образів у драмі полягають у поєднанні образів різного характеру — реальних історичних осіб, абстрактних понять, персоніфікованих чеснот, античних міфічних героїв» [1, с. 370]. Античні витоки поетики п'єси проявляються у використанні хору, який сприяє піднесенню емоційності тексту, а також є класичним прикладом епістемологічного прийому в метадрамі.

Михайло Возняк, високо оцінюючи художню вартість барокової «Милости Божої», вбачав у ній «наслідування єзуїтської драми», яка, у свою чергу, спиралась на форму римської драми і знайшла осмислення у працях теоретиків 16-17 ст. Скалігера, Понтана, Донаті, Масена. Особливістю єзуїтської драми вважають апеляцію до вигадки задля «пропаганди власних ідей», надавання виставам особливого «блиску і привабливості» [3, с. 721]. Разом з тим «Милость Божія» тісно пов'язана з українською традицією, народними піснями та думами, суть яких дидактично посилюється.

Сценічні засади бароко неодноразово використовували у театральній практиці прихильники модернізму та авангарду. Зокрема до створення «Милости Божої» Старицькою-Черняхівською мала розголос постановка шкільних інтермедій у Києві, на Сирецькому ярмарку (1915) театром Миколи Садовського, оформлення дійства створив відомий художник Анатоль Петрицький. П'єсу Старицької-Черняхівської теж прийняли схвально представники театрального світу. Вона була інсценізована у тому ж театрі Садовського, інкрустована музикою Кирила Стеценка, і глядачі віддали належне ефектності дійства з глибоким підтекстом національного змісту в умовах чергового екзистенційного вибору, що постав перед українським народом. Не виключено, що власне театр Садовського і замовив у Старицької-Черняхівської драму, зміст якої був на порі у вирі нових визвольних змагань на українських теренах. Додамо, що упродовж

1 Повна назва п'єси: «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного воисък Запорозьких гетьмана, свободившая. І дарованними ему над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких его щедрот пам'ять репрезентованная в школах кievських 1728 літа».

2 Найвірогідніше, «Милость Божію» написав викладач поетики і риторики Феофан Трофимович або Іннокентій Нерунович.

1919-1922 рр. п'єса була включена в репертуар ще п'яти театрів у Києві, Черкасах, Полтаві, Кам'янці-Подільському та Ромнах, але згодом твір надовго зник з української сцени.

За сюжетом дія у творі відбувається 1728 р., коли в Києво-Могилянський колегіум наносить візит військова еліта тогочасної України: гетьман Данило Апостол, полковники, старшини та інші представники владної верхівки. Як бачимо, за основу письменниця бере історичний факт і пропонує своє бачення впливу постановки драми «Милость Божія» на поважних гостей колегіуму.

Усі дослідники п'єси Людмили Старицької-Черняхівської вказують на ускладнену структуру твору, насамперед специфіку діалогу різних часових площин, що досягається завдяки застосуванню театрального прийому «сцена в сцені». Слушними вважаємо констатації щодо «жанрової дифузії кількох жанрово-структурних компонентів — комедії, інтермедії та драми-мораліте» [7, с. 15]. Людмила Скорина, спираючись на теорію Юрія Лотмана «текст в тексті», інтерпретує «Милость Божу» як «невід'ємну структурну складову метатексту Л. Старицької-Черняхівської» [5, с. 131]. Інна Чернова акцентує увагу на схильності письменниці до модифікацій драми, що зокрема засвідчує подвоєння сценічного простору за принципами «п'єси в п'єсі», пояснюючи його застосування у творі тим, що авторка проявила себе «чутливою до нових мистецьких віянь порубіжжя ХІХ — ХХ століть» [7, с. 3]. Дослідниця закономірно пов'язує «незвичний структурний «профіль» драми, що полягає в сюжетній постановці п'єси і справляє ефект сцени в квадраті, з традиційною естетикою, відомою вже з ХVІ ст., філософським підґрунтям якої є шекспірівська теза про світ як театр. На важливості прийому «п'єса в п'єсі» наголошують також дослідники Любов Процюк, Володимир Швець.

Важлим для осмислення особливостей метадраматичної структури тексту Старицької-Черняхівської є його зіставлення з шкільною драмою. За спостереженнями Людмили Скорини, трансформація прототексту відбулась у трьох напрямках: скорочення тексту; зміни в структурі драми, покликані наблизити її до вимог драматургії нового часу; зміни мовної структури. Скорочення старовинного тексту цілком вмотивоване, через об'ємність твору, а також через його пишномовність та багатослівність, характерну бароковому стилю. Впадають в око додані ремарки, «які містять вказівки на особливості зовнішності дійових осіб, їх поведінку на сцені (зокрема, міміку, пантоміміку), інтер'єр» [5, 136]. Уточнення в ремарках адресувались безпосередньо режисерові з метою додати статичному дійству більшої сценічності. Новацією письменниці Людмили Скорина вважає «мовне багатоголосся твору» (використання книжної української мови ХVІІ і ХVІІІ ст., сучасної української літературної мови, російської розмовної та «етикетної», латинської, польської). Цей фактор є свідченням, що п'єса «Милость Божа» була адресована «освіченому глядачеві, який зможе адекватно проінтерпретувати закладені у ньому смисли» [5, с. 139]. Власне гра смислів провокує активне включення реципієнта до прочитання різнорівневих кодів, характерних для метадрами.

Уже в першій ремарці п'єси Людмили Старицької-Черняхівської акцентовано на поєднання у тексті двох театральних просторів: центральною декоративною частиною сцени є підмостки з амвоном та розсунутою завісою, навколо якої «пораються студенти», завершуючи підготовку до вистави. Показовими є перші репліки персонажів Романа та Андрія, які виконують функції постановників п'єси:

Роман. Здається все. А висота раю?

Андрій. Там гуманісти вже закінчують, шкарлатом обложили красно [6, с. 331].

Нагадаймо, що у шкільній драмі приділяли велику увагу оформленню сцени, яка «межувала з глядацьким залом і сама поділялася на три яруси: небо, землю, пекло» [2, с. 363]. Організатори вистави відповідально готують багато-ярусний простір для театрального дійства. Водночас вони обговорюють рівень готовності студентів до декламації текстів, адже актор у шкільній драмі — це передусім оратор. Це не виключало власне гри на сцені, але переважно вона спрямовувалась, відповідно до барокової естетики, на посилення урочистості проголошеного слова.

Друга ява починається репетицією вистави для гостей, що переривається дотепними студентськими розповідями, які нагадують вірші мандрованих дяків з характерним хаотизмом антикультури і служать контрастним тлом до надзвичайно серйозного тексту шкільної драми. Крім того, їх можна розглядати як інтерлюдію, що стає частиною композиції. У репліках Романа та ремарках у бурлескному стилі порушується питання створення сценічного образу та відповідність акторів наданому їм амплу. Безпосередньо перед виставою студенти отримують останні режисерські настанови латиницею, які перекладає філософ Степан: «Тримайсь рівно», «Не похнюплюй носом, дивись просто в очі», «Не надимай пики», «Не роззявляй рота», «Висякай носа» [6, с. 335]. Надалі хід репетиції переноситься на задній план, де «... йде мімічна сцена: Степан учить кланятись і т. ін.» [6, с. 335]. Відомо, що в шкільних виставах міміка була максимально стриманою, найпопулярнішим прийомом вважалось «воздеваніє очес горе», що також потребувало доброго вишколу.

Частиною презентації шкільної драми, що розгортається у четвертій яві, стає вихід іменитих гостей — гетьмана Данила Апостола та його свити, чиї глядацькі місця розташовані безпосередньо на сцені. Пафосна процесія шанованих глядачів та їх розміщення підкреслюють соціальну та гендерну ієрархію: чоловіки — праворуч, жінки — ліворуч (до останніх приєднуються і «дві особи російські»). Відтак вже на початку п'єси Людмили Старицької-Черняхівської чітко виокремлюються три локуси: сцена для інп'єси; сцена як місце репетиції і комунікації акторів поза постановкою; сцена як місце глядацької рецепції.

Специфічна театралізація зустрічі привілейованих гостей супроводжується криками «Віват!», запланованим виконанням хором вітального канту «на шість ясновельможного пана гетьмана», а також вступною декламацією Романа (тут він проявляє себе в іпостасі, заявленій в переліку дійових осіб: caesar — кращий учень, довірена особа ректора). Пролог, відсутній у прототексті і введений у переробленій п'єсі Старицької-Черняхівської, підкреслює античні і барокові традиції жанру, крім того, виконує метадраматичну функцію комунікації з глядачами з метою налаштувати їх на відповідне сприйняття. Подібне функційне значення мають пояснювальні ремарки, які періодично озвучують актори, передусім Ієромонах Теофан Трофимович, який вказує на час і місце зображуваного, перераховує, що відбулось за межами дійства на кону. Як бачимо, у драмі важливе місце виділяється самому авторові тексту, і він стає ведучим, який пропонує заставки до кожної частини, що нагадують текст лібрето. Крім того Трофимович завершує дійство підсумковим словом від автора, і тільки йому надається право кланятися публіці за всіх учасників театральної акції.

Вставна п'єса «Милость Божія» є серцевиною твору Людмили Старицької-Черняхівської. Не змінюючи принципово пафос прототексту, авторка все ж наголошує, що перед нами простір-надбудова, у якому діють ті ж самі студенти. Характерно, що репліки персонажів вставної п'єси позначено іменами акторів, яких їх промовляють. Відкриває виставу Роман, який виконує головну роль Богдана Хмельницького. Його перший монолог завершується ефектним кредо патріота України: «Жив Бог і не вмерла козацька матка!», після якої доносяться голоси з «публіки»:

Гетьман. Добре мовив! Добре.

Полковник. Ато ж [6, с. 339].

Подібні репліки раз по раз виголошують умовні глядачі, оживлюючи тим самим доволі статичне дійство вистави. Сприяє урізноманітненню видовища і пантоміма. Приміром, у другій дії розігрується мімічна сцена з хореографічними елементами: двобій між зухвалими ляхами, що загрожують Хмельницькому, та Музою і Аполоном, алегоричними захисниками України. Профетичні звертання хору до поляків призводять до ганебної втечі ворогів, що викликає чергову бурхливу реакцію глядачів. Метатекстуальний рівень п'єси Старицької-Черняхівської відтворює різні типи глядацької рецепції. Чимало вигуків демонструють наївну, безпосередню реакцію на сюжетні перепетії («До лясу, ясновельможне панство, до лясу!», «Аж налякалася... Ще й вночі таке присниться!»); естетичну, спрямовану на оцінку акторської майстерності: («А добре мовив школяр», «Добре репрезентують панове студенти»). Інколи глядачі дають підказки героям на сцені, як-от: «Не вір, козаче, не вір! Збреше песький син!» [6, с. 362.], вони сміються і, реагуючи на дійство, змагаються в красномовстві рецепцій. Значна частина реплік не стосується постановки, а витворює паралельний драматичний простір позатеатрального характеру, де розв'язуються проблеми різного масштабу — від державницьких до міщансько-побутових. Іншим настроєм наповнені коментарі доньки полковника Грабянки Насті, закоханої у Романа, який в її очах більше важить, ніж образ Хмельницького, котрий він створює.

У перерві між дійствами діапазон тем для обговорення суттєво розширюється, однак у більшості дискусій домінують «антикацпські» настрої, зумовлені театральними враженнями. Власне антиколоніальне забарвлення має і розв'язка мелодраматичної лінії п'єси: Настя уникає шлюбу з нелюбом-росіянином, а Роман завдяки ролі Хмельницького отримує посаду канцеляриста при гетьманові та заручається його підтримкою висватати кохану.

Слід наголосити, що Старицька-Черняхівська зображує росіян безкультурними імперськими наглядачами, нездатними оцінити виставу («к чертям ихною комедийною дійству» [6, с. 352]). Їм, примітивним у своїх пріоритетах, люмпенізованим за своєю природою, протиставлено українську еліту, зокрема гетьмана, який високо цінує театральну імпрезу. Втім, Данило Апостол вбачає в п'єсі не естетичне явище, а суспільне, що видно з його похвали о. ректору: «Добре єси, ваша чесність, робиш, що сими комедіями немовчній акта гисторії нашої не зоставляєш в попелі погребена» [6, с. 353]. Отож історичну драму тут ідентифіковано персонажами як засіб збереження національної пам'яті й патріотичного виховання.

Важливо, що в п'єсі відтворено емоційне коливання глядацької рецепції, що вповні залежна від ходу подій на кону. Так, сцена зустрічі Хмельницького з кошовим та козаками на запорізькій Січі, де він проявляє себе лідером, що готовий до боротьби з ворогами, зумовлює присутніх в глядацькій залі думати про

поточний момент в Україні. Симптоматично, що коли після третьої яви другої дії закривається завіса, збуджені глядачі відразу переходять до обговорення загибелі великого числа козаків на будівництві Петербурга. Своєрідною з'єднувальною ланкою між світом сцени та умовною реальністю є слова полковника: «Минуло лядське лихо, настало друге... взялися за нас москалі!» [6, с. 357].

За законами шкільної драми, після виголошення тексту державницької ваги приходить черга інтермедій, що розігруються між діями. У першій з них основними персонажами виступають Чорт і Жид, їхню комічну угоду, спрямовану на поневолення України, глядачі знову коментують, а також сміхом підтримують найбільш комічні репліки, дають характеристику персонажам на сцені. Загалом багато в чому діалог між сценою і гостями нагадує клакерство, спрямоване на те, щоб «завести» публіку, підказати їй, як реагувати на те, що відбувається на сцені.

Зовнішня п'єса також відповідає бароковому формату, відтак серйозні діалоги про актуальні проблеми держави й освіти періодично змінюються сценами інтермедійного характеру. До таких вставних сенок можна зарахувати розмову «двох осіб російських», коли ті домовляються не викрикувати під час вистави на дії ляхів «Молодець!», бо це вже зауважили інші, а «полковники тут как тут зашептались» [6, с. 348]. Окрему пунктирну лінію сюжету складають п'яні дебоші каліфакторів та росіян, причому останні піддаються особливо гострому сатиричному висміюванню. Окрім статусу антагоністів російські офіцери виконують і символічну функцію, з'явившись у фіналі інп'єси без париків, побитими і брудними. Таким чином переможна розв'язка шкільної драми дублюється у сатиричній формі поза сценою.

Отже, п'єса Людмили Старицької-Черняхівської — це своєрідна барокова плетениця пафосу і коміксу, трагедії і бурлеску, варіація сугестією широкого спектру емоційних станів. У творі представлено імагологічний зріз суспільних настроїв, який зазвичай ставав джерелом для конфліктів у шкільній драмі.

Перетин двох хронологічних пластів реалізується завдяки наявності серед персонажів двох лідерів історичних епох: Богдана Хмельницького і Данила Апостола. Барокова стилізація притаманна як внутрішній, так і зовнішній п'єсі, у якій також чергуються фрагменти величного і смішного.

Форма вистави виразно метадраматична, оскільки прийом «вистава у виставі» стає стрижневим у розвитку сюжету. Причому реципієнт має можливість спостерігати за різними просторовими сегментами: власне дійство на внутрішній сцені, реакція глядачів-персонажів, комунікація акторів поза сценою тощо. Авторка одна з перших в Україні використовує прийом репетиції на сцені та її декоративного оформлення. Засадничим у творі є зв'язок між сценою і публікою, який репрезентують коментаторські вигуки персонажів-глядачів, в яких Інна Чернова вбачає синестезійну функцію реплік. Важливим метадраматичним елементом тексту є наявність ролі автора драми серед дійових персонажів, поява якого дозволяє увиразнити змістову лінію шкільної драми. Слід також підкреслити широку інтертекстуальну та інтермедіальну палітру п'єси, насамперед її музичність, що заслуговують подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурлака Д. Образ гетьмана Богдана Хмельницького у драмі «Милість божа» як втілення концепту борця за волю України / Дар'я Бурлака // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К., 2013. — Вип. 38. — С. 367–371.

2. Ізваріна О. М. Шкільна драма як чинник формування оперного мистецтва в Україні / О. М. Ізваріна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — К. : Міленіум, 2011. — С. 360–366.
3. Пилипчук Р. Я. Театр: текст і дійство / Пилипчук Р. Я. // Історія української культури : У 5 т. — К. : Наукова думка, 2001. — Т. 2. — С. 721–730.
4. Процюк Л. Б. Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської: конфлікти і характери / Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Процюк Любов Богданівна. — Івано-Франківськ, 2009. — 18 с.
5. Скорина Л. Інтерпретація драми Л. Старицької-Черняхівської «Милость божа»: інтертекстуальний та антиколоніальний підходи / Л. Скорина // Вісн. Черкас. Ун-ту. Сер. Філол. науки. — 2009. — Вип. 159. — С. 131–148.
6. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари Людмила Старицька-Черняхівська. — К.: Наукова думка, 2000. — 848 с.
7. Чернова І. П. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської / Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Чернова Інна Петрівна. — К., 2002. — 20 с.
8. Hornby, Richard. Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. — London-Toronto : Associated University Presse, 1986. — 189 p.