

**А.В. Щитов**

*Томский государственный педагогический университет*

**Моделирование потенциала представления  
в драмах Н. Эрсмана и М. Булгакова  
(«Мандат» и «Дни Турбиных»)**

*Аннотация:* В статье анализируется механизм моделирования потенциала представления в драмах Н. Эрсмана и М. Булгакова («Мандат» и «Дни Турбиных»). Выявление значения визуального и аудиального плана в действии данных пьес позволяет говорить о двух разных авторских моделях драмы. У Н. Эрсмана преобладает «безусловный» для восприятия, первичный визуальный ряд действия, а у М. Булгакова – аудиальный.

*Ключевые слова:* русская литература, драма, Н. Эрсман, М. Булгаков.

В последнее время особая выразительность драматического текста, которая связывается с предполагаемой постановкой на театральной сцене, начала привлекать внимание исследователей. Предназначенность пьесы для аудиовизуального восприятия, для представления предъявляет к ее тексту особые требования: слово в драме воздействует на сознание и интеллект читателя, вызывает творческую способность «видеть», наглядно представлять «картину» действия и слышать речи, звучание окружающего мира. Автор-драматург «нарочито выдвигает некие ключевые моменты того, что должно быть увидено и схвачено в восприятии, готовит эти моменты для «показа» [Шульц, 2004, с. 17]. И при том что объем собственно авторских текстов (ремарок) с изобразительной функцией в драматическом произведении «предельно минимизирован», «свернут» [Головчинер, 2006, с. 313], драматург создает текст с мощным изобразительно-выразительным потенциалом. Он «прорастает» не только в общей картине сценического, представляемого зрителю зрелища, но дает о себе знать в речах действующих лиц: одни из них явно или не явно апеллируют к зрительному опыту других (а также и к имеющемуся в воспринимающем сознании), используют этот опыт для создания новых побудительных мотивов поведения, направления действий этих других в «нужном» направлении.

Анализ действия драматического произведения предполагает, как правило, выяснение вопросов, с кем и с чем связано его развертывание (движение от начальной к конечной ситуации), что влияет на усиление, ослабление напряжения [Головчинер, 2007, с. 29]. В тексте авторских ремарок, и, прежде всего, в диалогах и монологах героев содержатся побуждающие к развитию действия «моменты», соответственно, задающие направление, усиливающие напряжение или, наоборот, тормозящие его.

Тексты ремарок драматического произведения, чаще всего, связаны с организацией сценического пространства, минимальны и имеют служебный характер [Там же, с. 25]. В них сообщается о появлении/уходе героев, их особенных – сильных или неожиданных невербальных реакциях, содержатся указания на зрительные характеристики, предметное окружение, освещение сценического пространства – задается обильная визуальная информация.

Действие-диалог, как основной текст драмы, выявляет, реализует изменяющиеся отношения между героями в процессе взаимодействия [Там же, с. 25]. Создаваемые в речи одних героев аудиовизуальные аргументы воздействуют на чувства, сознание других, определяют, направляют, корректируют их реакции, поступки, поведение и действие в целом. Но в каждой пьесе это делается по-разному. Наша задача: выяснить на материале пьес «Мандат» и «Дни Турбиных» особенности использования в них аудиально-визуального потенциала.

Время работы драматургов и театров над пьесами совпало с приближающимся десятилетием советской власти, а значит, с подведением каких-то итогов: и личных, и общих. Прежде всего, это ощущали театры. Московский Художественный Академический имел для этого оснований больше всего: его руководство после многолетних зарубежных гастролей было озабочено восстановлением былого авторитета в советской России, укреплением своего положения в ее культуре. После серии постановок классических произведений МХАТ активно включился в поиск новых авторов, новой драматургии, чем славился его антипод, известный своими экспериментами – Государственный Театр им. Вс. Мейерхольда. Главными героями новой эпохи и отечественной литературы, ее отражающей, все чаще становились большевики – идеологи и практики советской действительности, но выбранные для анализа пьесы молодых авторов, поставленные в двух ведущих театрах страны, поражают их отсутствием. И это первое, что эти пьесы соединяет.

Второе, что следует отметить: театральные премьеры пьес состоялись в середине 1920-х годов, при этом обе вызвали широкий общественный резонанс. Пьеса «Мандат» в ГосТИМе была воспринята восторженно рецензентами, публикой и принесла не только новые лавры постановщику – Вс. Мейерхольду, открыла нового актера, исполнявшего главную роль, – Э. Гарина, но, прежде всего, – нового драматического автора – Н. Эрдмана, чей талант постановщик его оценивал в ряду Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина [Мейерхольд, 1968, с. 95]. Успешная постановка «Дней Турбиных» во МХАТе принесла известность М. Булгакову как драматургу, молодой плеяде МХАТовских актеров, с которыми были связано будущее театра, но была встречена ожесточенной травлей со стороны власти и критиков рапповского толка. Мишенью Эрдмана и ГосТима сочли мещанство, что было типично для советской литературы тех лет, а Булгакова и МХАТ обвиняли в попытках реабилитации «белых».

Н. Эрдман в комедийно-балаганной, не исключаяющей драматизма форме показал послереволюционную жизнь тех глубинных слоев общества, которые остались в стороне от революции, от переустройства мира (не принимая, но и не сопротивляясь ему активно), показал попытки людей приспособиться к условиям непонятной, чуждой им советской действительности. Сметаничи жаждут стать «своими» в среде власть имущих обычным во все времена способом: родством с кем-то из ее представителей посредством женитьбы – они требуют в приданое коммуниста. Гулячкиным, из семьи которых ждут коммуниста, важно просто сохраниваться, спрятаться, укрыться в доме, прожить незаметно, подальше от власти.

Павел Сергеевич Гулячкин пытается приспособить к новым обстоятельствам «внешность» – внутреннее пространство своего дома, затем вынужден – внешним, видимым образом – преобразиться и сам. Внешняя, видимая сторона для героев Н. Эрдмана оказывается определяющей: в дом принесен портрет Маркса, куплен портфель, выписана справка под названием «мандат» – это для Гулячкина *очевидные*, убедительные аргументы воздействия для окружающих, для возможных неприятных посетителей.

Ремарка, предваряющая действие, фокусирует внимание читателя на такой детали визуального ряда, как «картина», ее статика подчеркивает процесс начинающегося действия: «Комната в квартире Гулячкиных. Павел Сергеевич Гулячкин на домашней складной лестнице вешает *картины*. Мать его, Надежда Пет-

ровна. Рядом с ним на полу *картины* в рамках» (здесь и далее в цитатах курсив наш. – А.Щ.) [Эрдман, 2000, с. 15]. Ситуация выбора картины на центральное место в доме позволяет драматургу представить тип сознания, жизненные ориентиры и типы поведения Гулячкиных: мать традиционно собирается повесить в центр картину «Верую, Господи, верую», а сын, руководствуясь своими соображениями, – портрет Карла Маркса, закрепленный им на обратной стороне «Вечера в Копенгагене». Гулячкин собирается использовать зрительное впечатление от каждой из картин с учетом разных посетителей и тем самым предопределить их принимаемые по отношению к хозяевам дома решения. Он все продумал: до начала действия он приготовил и картину с двойным дном-изображением, и «дырочку» в матовом окошке прихожей проскоблил, для того чтобы вовремя узнать, «кто и по какому делу звонится».

Бытовое значение ситуации выбора картин на центральное место сразу, в экспозиции расширяется – жизнь героев вписывается в процесс социально-исторических преобразований в стране, противопоставляются ценности дореволюционного прошлого и советского настоящего, становится ясно, чего больше всего боятся и чего бы хотели Гулячкины.

Мать берет предполагаемое сыном на главное место полотно – по ремарке, «смотря на обратную сторону картины» – и испытывает отторжение, изображение неизвестного воспринимается как «чужого», «нечистого»: «*Тьфу, пропасть*, это кто ж такой будет?» [Эрдман, 2000, с. 16]. Инстинктивному вербальному проявлению негативной реакции Надежды Петровны предшествует появление самого изображения перед взором зрителя и читателя. Авторский текст ремарки сообщает о ее жесте и имя *пропасть*: «перевортыкает картину, с другой стороны – Карл Маркс» [Там же, с. 16]. Примечательно, что имя того, о ком разворачивается дискуссия сына с матерью, долгое время в их речи не звучит – как будто сын боится назвать, чтобы не накликать беду. Прежде чем имя Маркса прозвучит непосредственно в речи Павла Сергеевича, в его репликах выстраивается целый ряд обозначений «*чужих*» в его понимании, враждебных сил («представитель власти», «домовой председатель», «из отделения милиции комиссар»). В ожидании их прихода, в страхе перед ними, еще не пришедшими, Гулячкин и вешает на самое видное место в доме портрет Маркса как оберег и как средство внушения мысли, что они – Гулячкины – *им свои*.

При этом в разговоре матери с сыном выстраивается и ряд *своих*, «порядочных людей»: почтовый чиновник (жилец прошлого времени), прадедушка, который «прачешное заведение держал». Надежда Петровна в этом ряду мыслит и свою семью: «Мы – люди православные». Высшее место в этой иерархии *своих*, как и Маркс у «чужих», в сознании хозяев дома отводится господину Сметаничу – выше него среди знакомых Гулячкиных никого нет.

Упоминание имени Сметанича приближает завязку действия. Надежда Петровна давно ждет повода подступиться к делу, которое ее занимает больше всего – она должна выдать замуж засидевшуюся в девках дочь Варвару. И как только в градации *своих*, среди представителей самых высших, недоступных сил в словах сына прозвучало имя Сметанича («приди к нам хоть сам господин Сметанич...»), она и начала осуществление задуманной операции – объявила, изумив сына, что он «сегодня прийти обещался», что «сына за нашу Вареньку сватает», а в приданное просит не денег, а «живностью» – коммуниста. Все зависит от того, как поведет себя Гулячкин, согласится ли он, выполняя условие Сметанича, вступить по материнскому настоянию в партию.

Надежда Петровна воздействует на сознание сына, наиболее доступным, *очевидным* для него способом: она *рисует* сыну идиллическую в будущем *картину* их жизни: «Ты только, Павлушенька, *подумай*: выдадим мы Вареньку замуж, я к господину Сметаничу жить *перееду*, внучата у меня нарождаются образованные...» [Там же, с. 20]. Сметанич, который невесты ни разу в глаза не видел, сообщает

действиям Надежды Петровны «дьявольскую» энергию [Головчинер, 2005, с. 123]. И она продолжает соблазнять, искушать сына уже его легкой, красивой жизнью после вступления в партию, *рисует* в монологе по контрасту с его нынешним состоянием (закрытого, схороненного в доме существования) *картину* его свободного *передвижения*, беззаботной, счастливой жизни: «Разве у начальства какие дела бывают? *Катайся* на автомобиле, больше ничего. Ты только *сообрази*, Павлушенька: станешь ты у нас на автомобиле *кататься*, а я за тебя, Павлушенька, стану Богу молиться. Ты *катаешься*, а я молюсь, ты *катаешься*, а я молюсь, ну и житье у нас будет?!» [Эрдман, 2000, с. 20]. Эту картину жизни как детского, райского счастья – *катания* без дел, без забот на месте полной страхов реальной жизни, полной неизвестности, она изначально осознает как результат предательства, *продажи души дьяволу-партии*, поэтому и обещает замолить грех сына, на который сама осознанно, по своему плану его и толкает.

Две реальные картины в рамках, претендующие на центральное место в доме Гулячкина в начале первой сцены, уравниваются двумя виртуальными картинами счастья и свободы (которых так не хватает в жизни), нарисованными воображением Надежды Петровны. И если обсуждение первых двух, «готовых», завершённых, реальных живописных полотен знакомит с образом мыслей Гулячкиных, сложившихся в прошлом, то вторые две, насыщенные, как в кино движением, требуют, по мысли Надежды Петровны, жизненного воплощения, они как *возможность* определяют проект, диктуют логику жизненного поведения сына. Свообразными сигналами особой значимости для сына, для его поведения в будущем созданных воображением Надежды Петровны картин как «текстов в тексте», выступают слова «подумай», «сообрази», в значении «представь и воплощай».

Особая сценическая привлекательность, комически-балаганная острота пьесы «Мандат» возникает в процессе переплетения двух действенных линий, получающих, в том числе, и яркое визуальное воплощение. Одна линия связана со стараниями Гулячкина (в ответ на просьбы мамыши и угрозы ненавистного Широкина, подселенного в квартиру советской властью) создать в глазах определенного круга лиц образа партийца. Эта линия реализуется за счет использования целого ряда видимых деталей *нового* времени (изменения речи и поведения Гулячкина, появления у него портфеля и документа с названием «мандат»).

Вторая линия действия связана с неожиданным-негаданным появлением в доме Гулячкиных сундука с царским платьем. Его по настоянию хозяйки одела подходящая по размеру кухарка Настька Пупкина – очень хотелось увидеть его в полной красе: в нем она в силу балаганных перипетий действия попала в дом Сметаничей, где была воспринята как лицо царской фамилии, как знак возвращения монархии, *старого* мира.

Гулячкины-младшие, из любопытства заставшие Настьку примерить роскошное платье, и сами потеряли дар речи перед ее новым обликом: они не знают, как себя с ней вести и непроизвольно начинают говорить как с особой царского происхождения. Прежняя грубость интонаций сменяется подобострастием. Для Сметанича и его окружения и вовсе достаточно роскошного платья на Насте, чтобы принять ее за российскую престолонаследницу. Никого не смущает, что появляется она из сундука в явно подмоченном, в прямом и переносном смысле, состоянии: чем невероятней, тем убедительней для мечтающих о возвращении царя и прошлой жизни. На ней, как на императорской дочери (вместо Варвары Сергеевны с требуемым родственником-коммунистом в придачу) Сметанич мгновенно женит своего сына. Желание получить выгоду, сблизиться с любой властью, всячески ей услужить заставляет героев «Мандата» менять намерения, планы, соответственно, и поведение.

Кульминация пьесы, переходящая в открытый финал, связана с «революцией» в сознании Гулячкина – возмущение нарушением Сметаничами договора ро-

ждает мгновенный, спонтанный, импульсивный выброс энергии в монологе. Не знающий опыта активного личностного проявления, трясущийся от негодования и страха, он обрушивается на Сметаничей и их присных, «разбивает» их (и свои собственные!) мечты на реставрацию монархического строя, «разоблачает» собственную кухарку. Острое чувство обиды, оскорбленности впервые пробуждает его к столь активному проявлению чувств. Безоглядно бросившийся в бой Гулячкин готов каждую минуту замереть, взять свои слова обратно, он в ужасе от собственных слов, от обличения былых кумиров и открывающейся перед ним бездны нового существования. Все плывет перед ним. Его монолог – это корчи и судороги рождения в нем чего-то, чего он сам еще не понимает, с чем не умеет справиться. Он кричит, несет околесицу (звучащую угрожающе, напоминающую подчас речи Шарикова в «Собаьем сердце» М. Булгакова). Но когда иссякает, заканчивается поток угроз, словесных блоков, уродливо соединявший все, что слышал от старых и новых авторитетов, он затихает в ожидании расправы. Не знающий своей судьбы, он утрачивает надежды на кого бы то ни было, на что бы то ни было. Финальный вопрос в наступившей после паузы тишине – это вопрос человека, потерявшего все опоры – вопрос, обращенный по форме, по привычке к «мамаше», звучит впервые как вопрос к себе, и не только Гулячкина, но и общества – это экзистенциальный вопрос «чем же нам жить?».

Пьеса, начинающаяся развешиванием картин на стене, заканчивается «живой картиной», отсылающей к гоголевскому «Ревизору» [Головчинер, 2006, с. 317]. Действующие лица обескуражены, растеряны, застыли в «немой» сцене – *видимый* внешний ряд, «двойная» жизнь теряют смысл, а новые смыслы героям не известны. В «Мандате» визуальная информация задает вектор, направление действия. Детали зрительного ряда, особенно отчетливо заданные в начале действия, выполняют смысловую и структурирующую действие функцию. Детали аудиального плана имеют фоновое значение. Речи героев, не подкрепленные деталями визуального ряда, вплоть до угрожающе-обличительного монолога Гулячкина в доме Сметаничей имеют непродолжительный по времени эффект воздействия. Но зато в обличающем монологе и последующей за ним сцене «революции на дому» (В. Маяковский), в ситуации резкой смены политической конъюнктуры проявляется сфера сознания в массовом ее проявлении, и визуальный эффект предполагается в индивидуальных невербальных реакциях множества действующих лиц.

М. Булгаков в пьесе «Дни Турбиных» фокусирует внимание на моменте слома, крушения трехсотлетнего порядка жизни в России. На примере семьи Турбиных и близких ей людей из среды русской военной интеллигенции автор исследует процессы, происходящие в сознании людей одного типа, представителей дворянской культуры, делающих свой гражданский и личный выбор между противоборствующими сторонами, решающих для себя, кому служить, куда идти, в каком сражаться стане.

И здесь важны детали визуального плана. Ощущение конца жизни, гроба, могилы у Алексея Турбина связано с предчувствием трагических, необратимых событий, с гибелью белого движения в России, с ощущением визуально наступающего «черного тумана».

Начало ремарки, предвещающей действие пьесы «Дни Турбиных», формирует, прежде всего, визуальное представление: «Квартира Турбиных. Вечер. В камине огонь» [Булгаков, 2004, с. 355]. И сразу же эта «картина» привычной жизни в доме Турбиных заполняется звучанием музыкальным: «При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини» [Там же].

В частную жизнь семьи Турбиных под бой старинных часов весьма своеобразно вводится социально-политическая информация совершенно другого рода: ёрническая, «кухаркина» песня Николки, открывающая действие, напоминает и героям, и читателю/зрителю о наступлении Петлюры. В ремарке задано вечное время; с песней в пьесу входит ощущение современной действительности. «*Черт*

тебя знает, *что* ты поешь! <...> *Пой что-нибудь порядочное*», – дает свою оценку не столько пению брата, сколько событиям Алексей Турбин [Там же].

Возрастающее напряжение в доме (от долгого отсутствия Тальберга, опасности приближения фронта к дому) должна разрядить пушкинская «Песнь о вещем Олеге», напоминающая о дружбе, юнкерской юности героев. Заминка происходит на слове «царь», озвученном кузеном из Житомира Лариосиком. Реакция Алексея на него однозначна и прозаична: «Что вы, что вы!». Это произвольная реакция, выражающая отношение опять не столько к пению, сколько к пошатнувшемуся после отречения авторитету Николая II. Ощущение пустого места усиливает ремарка автора, указывающая на то, что «все поют фразу без слов». Герои пьесы все более ощущают, что теперь петь хвалебные песни некому.

Аудиальный план (воинская песня, песня-тост) дружеского застолья подготавливает появление деталей-аргументов визуального плана, они вкрапливаются в речи, специально выделяются как *текст в тексте* – визуальные образы в принципиально важном для действия убеждающем монологе центрального героя. Алексей Турбин не столько с горечью сообщает друзьям, сколько вслух размышляет, ищет аргументы для обоснования своей позиции: он говорит о том, что ответственность за страну переложили на плечи малочисленного дивизиона, состоящего из необученных студентов-юнкеров: «На сто юнкеров – сто двадцать студентов, и держат они *винтовку, как лопату*. И вот вчера *на плацу*... *Снег идет, туман* вдали... Померещился мне, знаете ли, *гроб*...» [Там же, с. 376]. «Гроб» как знак будущего в монологе Алексея получает цветовую поддержку: «Вы знаете, что такое этот ваш Петлюра? Это миф, это *черный туман*. Его и вовсе нет. Вы гляньте в окно, посмотрите, что там. Там *метель*, какие-то *тени*...» [Там же].

Приготовления дивизиона к выступлению четко фиксируются предваряющей третье действие ремаркой, в которой визуальный план поддерживается аудиальным: «Вестибюль Александровской гимназии. Ружья в козлах. Ящики, пулеметы. Гигантская лестница. Портрет Александра I наверху. В стеклах рассвет. За сценой *грохот*: дивизион *с музыкой* проходит по коридорам гимназии» [Там же, с. 401]. За видимым, внешним рядом нарастает внутреннее напряжение, выражаемое ремарками аудиального плана. Текст ремарок сообщает, что слаженности в движении нет: «дивизион за сценой *останавливается с грохотом*»; «за сценой *гул и говор*»; «*шум, суета*» [Там же, с. 402].

Монолог Алексея Турбина перед строем студентов-юнкеров в гимназии создает картину реального положения дел: «Я публично заявляю, что я вас не поведу и не пушу! Я вам говорю: *белому движению* на Украине *конец*. Ему *конец* в Ростове-на-Дону, всюду! Народ не с нами. Он против нас. Значит, *кончено! Гроб! Крышка!*...» [Там же, с. 408]. Суггестия *звучащей* речи Алексея, обращенной к юнкерам-гимназистам, создается противопоставлением «*черного тумана*» и «*белого движения*», повтором коротких «рубленных» фраз, жестко и однозначно соединяющих все новые географические названия со словом «конец». Предложения от начала к концу речи становятся короче: из трех, из двух и, наконец, из одного слова, собирающего смысл, материализующего его визуально, усиленного градацией «Гроб!», «Крышка!». Размышление о конце белого движения находит соответствие в ремарках аудиального плана, усиливающих напряжение действия: «*тишина*»; «*мертвая тишина*»; «*рев голосов, внезапный разрыв*» [Там же, с. 404].

Если эпизод в гимназии, согласно текстам ремарок, заканчивается погружением во тьму, игрой шальной гармоники и оглушительным маршем бандитов-петлюровцев, то в ремарке финальной сцены сообщается информация другого зрительного ряда. Яркий свет в доме Турбиных, фиксирует реально прошедшее время, настоящее связывается с вечным календарем главных христианских праздников: «Через два месяца. Крещенский сочельник 1919 года. *Квартира освещена*: Елена и Лариосик убирают *елку*» [Там же, с. 418]. Доминируют сигналы визуального плана, свидетельствующие о примирении с жизнью, подчинении ее вечному

ходу: в празднично освещенной квартире идет подготовка елки к празднику, звучит живая музыка и прекрасное пение. Текст ремарки, контрастом соединяя начало действия с пением «черт знает чего» Николки и финала, сообщает: «*Слышен рояль. Шервинский великолепным голосом поет эпиталаму из “Нерона”*» [Там же, с. 424]. В финальной обобщающе-завершающей речи Ларисика разворачивается метафорическая картина жизни, центральное место в которой занимает визуальный образ корабля и тихой гавани, ассоциируемой с домом с «кремовыми шторами». В доме Турбиных хранят традиции культуры, умение ценить прекрасное, радоваться жизни и любить.

Важную для развития действия информацию М. Булгаков «озвучивает» в речах героев. Аудиальный план в пьесе более заметно «двигает» действие. Герои, прислушиваясь к звукам внешнего мира, пытаются уловить, понять импульсы, идущие из глубины их собственной души. Музыкально-песенные фрагменты, речи и монологи сопряжены с выражением эмоционально-психологических состояний героев. Мир звуков и мир психологических состояний в пьесе можно рассматривать как «единую динамическую структуру, свойственную данным областям человеческого опыта» [Арнхейм, 1994, с. 243]. Такое изображение предполагает интеллектуальное восприятие и оценку. Визуальный ряд в пьесе М. Булгакова имеет фоновое значение. В смене аудио-визуальных значений усиливается обобщение, символизация, расширяется ассоциативный фон, бытовой ряд пьесы связывается с бытийным.

Таким образом, выявление значения визуального и аудиального плана в действии пьес «Мандат» и «Дни Турбиных» позволяет говорить о двух разных авторских моделях драмы. У Н. Эрдемана, в соответствии с уровнем сознания его героев, преобладает «безусловный» для восприятия, первичный визуальный ряд действия, а у М. Булгакова с его думающими, мучительно размышляющими, «что же будет с родиной и с нами», героями – аудиальный.

## Литература

- Арнхейм Р. Перцептуативная динамика музыкального выражения // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
- Булгаков М.А. Театральный роман: Романы. Пьесы. М., 2004.
- Головчинер В.Е. Трансформация мотива «договора человека с дьяволом» в драматургии Н. Эрдемана 1920-х годов // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив). Томск, 2005.
- Головчинер В.Е. Визуальный потенциал драматургического текста // Русская литература XX–XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения. М., 2006.
- Головчинер В.Е. Драма есть действие. (Доминантные категории драмы в современном российском литературоведении) // Литература – театр – суспільство: Збірник наукових праць: У 2 т. Херсон, 2007. Т. 2.
- Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. II. 1917–1939.
- Шульц С.А. Драма как объект исторической поэтики и герменевтики // Филологические науки. 2004. № 2.
- Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, 2000.