

## **Цыпленки тоже хочут жить**

**В 1924-м г. Николай Робертович Эрдман написал свою первую пьесу «Мандат». Ему было 24 года, и не спрашивайте, отчего сегодняшние драматурги не в состоянии написать не только большого сочинения в жанре политической сатиры, но ни одной сцены, ни одной реплики такого уровня. Зато в канун столетнего юбилея пьесы стало ясно, что рамки этого жанра автором разломаны, иначе текст давно бы протух, и не осталось бы никакой возможности его на театре реанимировать. Иными словами, оказалось, что в споре П.А. Маркова с В.Э. Мейерхольдом победил первый<sup>1</sup>. Примечательно, что на стороне теоретика выступил практик – режиссер Сергей Женовач, представивший «Мандат» на сцене «Студии театрального искусства». Очень современный, ужасно смешной, но совсем не веселый спектакль.**

Сергею Женовачу известен способ общения с драматургией Эрдмана. В 2015-м он показал в СТИ совершенно неожиданную версию «Самоубийцы»: не вмешиваясь в текст, не пересаживая действие в другую историческую эпоху и не отказываясь от злой сатиры (традиции Гоголя–Салтыкова–Щедрина–Сухова-Кобылина), режиссер пропитал спектакль тихим сочувствием к людям. Не знаю, читал ли он Н.Я. Мандельштам, но вышло в полном согласии с ее мнением о пьесе: «Эрдман, настоящий художник, невольно в полифонические сцены с масками обывателей <...> внес настоящие пронзительные и трагические ноты. <...> В первоначальный замысел (анти-интеллигентский, анти-обывательский) прорвалась тема человечности»<sup>2</sup>.

Актер В. Евлантьев позволял зрителям вдоволь потешиться над Подсекальниковым, но к финалу выводил своего героя на драматический монолог: «Что же вы мне толкуете: “общее”, “личное”. Вы думаете, когда человеку говорят: “Война. Война объявлена”, вы думаете, о чем спрашивает человек, вы думаете, человек спрашивает – с кем война, почему война, за какие идеалы война? Нет, человек спрашивает: “Какой год призывают?”. И он прав, этот человек... Я говорю не о том, что бывает на свете, а только том что есть. А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете... Мы только ходим друг к другу в гости и говорим, что нам трудно жить. Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить... Как угодно, но жить. Когда курице отрубают голову, она бежит по двору с отрубленной головой, пусть как курица, пусть с отрубленной головой, только жить»<sup>3</sup>. Когда не на шутку напугаешься того, что происходит со страной и миром, слова Подсекальникова перестают смешить. Трусливо соглашаясь с тем, что он говорит, одновременно стыдишься самого себя. О, это сильное, противоречивое чувство, не слишком приятный диалог физиологии с совестью!

...Похожее раздвоение личности настаивает зрителя СТИ и на «Мандате». Прodelать операцию «очеловечивания» режиссеру на этот раз сложнее, уж больно ничтожны населяющие пьесу типы, но столетие, прошедшее со дня ее написания, идет в союзники Сергею Женовачу. Молодой гениальный драматург-зубоскал не ведал, что случится при его жизни и на веку персонажей, он людей не щадил. Но мы, во всеоружии памяти, готовы прощать мелкие сегодняшние злодеяния за грядущие страдания. Над такой позицией (а заодно над Достоевским) Эрдман, кстати, тоже глумился: «Не тебе поклоняюсь,



С. Аброскин – Павел Сергеевич Гулячкин, О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина. «Мандат». «Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

а страданию твоему», – скажет мерзкий коммунальный доносчик Широкин кухарке<sup>4</sup>.

Себе в союзники С. Женовач берет не только наш исторический опыт, но и первую редакцию пьесы. Он монтирует ее с закрепленным в хрестоматиях вариантом Мейерхольда. Выпали отдельные персонажи, сделаны купюры – это никак не отражается ни на фабуле, ни на общем смысле высказывания, но чрезвычайно существенна перемена финала.

Тут придется изложить сюжет, тем более что и ставили «Мандат» редко – всего 11 обращений в профессиональных театрах за 100 лет<sup>5</sup>. Богатый господин Олимп Валерианович Сметанич, желая подстраховаться, ищет сыну невесту из семьи коммуниста. Роль коммуниста по просьбе матери и ради выгодного брака сестры Варвары готов примерить Павел Гулячкин. Состряпав себе липовый мандат, он все более проникается сознанием собственного всеисия. В планы наших приспособленцев вмешивается нелепейший анекдот: спрятавшуюся в сундуке кухарку Гулячкиных Настю принимают за великую княжну Анастасию Николаевну, и Сметанич женит сына на ней, а не на Варваре.

Вся эта коллизия в спектакле сохранена, уцелел также образ Широкина – жильца Гулячкиных, подозрительность которого привела



О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина. «Мандат».  
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

к разоблачению «подпольщиков», возродивших самодержавие в отдельно взятой квартире. Остались из персонажей также Вишневецкая – тайная монархистка, хранительница платья императрицы Александры Федоровны – и Автоном Сигизмундович, родственник Сметаничей.

Партия Шарманщика и некоторых второстепенных персонажей разрослась до компании лабухов, играющих и в спектакле, и в фойе в антракте. Репертуар у них разнообразный, но на слух более всего ложится «Цыпленок жареный, цыпленок пареный, цыпленки тоже хотят жить» (слышите продолжение подсекальниковской темы – курицы без головы?). Цыпленка, как мы помним, «поймали, арестовали, велели паспорт показать»: сюжет «Мандата» неуклонно влечет к тому, что все сметаничи, вишневецкие, гулячкины, мечтающие о конце советской власти и реставрации монархии, пойдут по этапу. Однако, пистолеты в этой пьесе не стреляют, автор постоянно водит нас за нос и обманывает наши ожидания. Милиция (Бог с машины) не появляется: «Если нас даже арестовывать не хотят, то чем же жить, господа, чем же жить». Последняя (по первой редакции) реплика Автонома Сигизмундовича определяет позицию автора: полный крах жалких обывателей, жизнь которых лишена всякого смысла.



О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина, Т. Волкова – Вишневецкая Тамара Леопольдовна, И. Лизенгевич – Степан Степанович, муж Тамары Леопольдовны. «Мандат». «Студия театрального искусства».  
Фото А. Иванишина

Женовачу дороже другая мысль пьесы, по-настоящему созвучная нашему времени, поэтому он выносит в финал слова Олимпа Валериановича: «Все погибло. Люди ненастоящие. Она не настоящая, он не настоящий, и мы не настоящие». Этот текст, благодаря неоднократному повторению, в спектакле разрастается, а также приобретает существенный смысл, поскольку Алексей Вертков произносит его словно бы от своего имени, а не от лица персонажа, прямо глядя в зал и определенно настаивая на том, что все мы тоже не настоящие. Тут необходимо принять во внимание и саму личность исполнителя – первому актеру труппы, в разные годы сыгравшему штабс-капитана Снегирева, «Дон Кихота» в «Захудалом роде» и Веничку в «Москва-Петушки», его профессиональной и человеческой репутации зрители склонны доверять.

Пара персонажей пьесы из спектакли выпала, но вымаранный диалог определил режиссерское решение: «Необходимо выяснить его настоящее лицо. – Папочка, у него их два. – Как два? – У него какое-то лицо сзади». Внимание сосредоточено на людях без лиц, без убежде-

ний, без принципов: «Вы в Бога верите? Дома верю, на службе нет», «Вы – коммунист? Я – разносторонний», «Значок у меня, папа, есть, а вот убеждений у меня никаких нету», «Мамаша, значит, я при всяком режиме бессмертный человек».

На создание образа двуличного мира работает и сценография Александра Боровского. Она отсылает знатоков к оформлению «Мандата» в ТИМе, для которого художник И.Ю. Шлепянов сочинил конструкцию движущихся тротуаров и сделал выгородку из трех стенок (центральная неподвижная и две боковые на осях) из равных по величине кусков фанеры. Их стыки были заметны, все в целом производило впечатление геометрически точной крупноячейистой сетки. Некоторым зрителям виделись холсты со смытыми картинами в рамах.

В пьесе действие происходит в квартире. В спектакле «Студии театрального искусства» – словно в потайном, подпольном музейном хранилище. В глубину уходят металлические сетчатые стенды, на которых закреплены копии картин разного качества и мастеров разных эпох: от итальянского Ренессанса до русского авангарда. Эти стеллажи-ширмы подвижны, они легко перемещаются по всей сценической горизонтали, обеспечивая ритм, динамику, отбивку эпизодов и работая на смысл происходящего. Ибо все полотна имеют здесь, как и люди, второе дно, второе лицо, изнанку. С внешней стороны, как и сказано у Эрдмана, намалеван мирный пейзаж «Вечер в Копенгагене», а на обороте – портрет Карла Маркса. В первой сцене спектакля Гулячкин и его маменька носят халаты и нарукавники, как хранители фондов. Знай, извлекай сюжеты из запасников истории и переворачивай – в зависимости от того, кто заглянул к тебе в гости, да и сам не забывай переворачиваться в соответствии с общественной ситуацией.

«Мандат» – ужасно театральная вещь, потому что в ней все исполняют роли и меняют маски: нэпманы и дворяне играют в коммунистов, прислуга – в принцесс... Но пьеса очень сложна для постановки, поскольку трудно уловима ее жанровая природа. Тут есть все признаки комедии положений. А рядом – социальная сатира с обличением стихии «мещанского закоулка» (по определению С. Дрейдена). И бытовая комедия – так считал В.Э. Мейерхольд. И «лирическая комедия» – по определению П.А. Маркова.

Особенно сложно для театра и то, что интерес к происходящему держится не авантюрной фабулой, не идиотскими положениями, не скрытой лирикой и не масками-типами-персонажами, а самим





Е. Кондакова – Настя, кухарка Гулячкиных. «Мандат».  
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

языком произведения. Он – как и смех – есть положительный герой сочинения. Можно даже сказать, его главный герой. Действующие лица живут своей, нескладной, дурацкой, смешной жизнью, а слова создают иной – горький, умный сюжет, ведь их сочинял сам Эрдман.

«Отсутствие возможности поделить персонажей на положительных и отрицательных есть корневое качество драматической сатиры, она ориентируется не на разрешение конфликта на территории пьесы, а на выявление противоестественной алогичности явлений. В этом смысле ее положительным началом может быть только смех, смех зрителя и его слезы, и только позиция автора (автора пьесы и, в данном случае, автора спектакля), способная пробудить и этот смех, и эти слезы...», – писал О. Фельдман<sup>6</sup>.

Действующие лица пьесы – все до одного – противные, жалкие, невежественные, примитивные и косноязычные. Кажется, будто именно это косноязычие и приводит к рождению истерически-смешных афоризмов (проецируя на современность, сравним с казусом Черномырдина: «Хотели как лучше, а получилось как всегда», «Правительство – это не тот орган, где, как говорят, можно только языком», «Наша непосредственная задача сегодня – определиться, где мы сегодня



Е. Чечельницкая – Варвара Сергеевна Гулячкина. «Мандат».  
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

вместе с вами находимся»). «Глупость героев, – говорил на обсуждении спектакля Мейерхольда советский драматург и автор монографии о Мейерхольде Н.Д. Волков, – лишь экран, за которым скрывается общий ум пьесы»<sup>7</sup>.

Косноязычие, стало быть, еще одна из масок этой пьесы. Читатель (зритель) вроде бы имеет дело с какими-то убогими, но те говорят как люди понимающие, в какую глубокую «запендю» попали. Беседы шутов, не ровен час, сложатся в философскую дискуссию, как у Рабле. Внимательно вслушиваясь в изречения персонажей, приходишь к выводу, что они весьма верно оценивают и ситуацию, и свое в ней положение, и самих себя. Такое остранение заложено прямо в тексте «Мандата», и оно позволяет актерам использовать брехтовский способ сценического существования. Точнее, его русскую, мягкую версию – когда исполнитель удерживает персонажа на некотором расстоянии от самого себя и его иронично разглядывает. Надо заметить, что этот прием прекрасно дается актерам «Студии театрального искусства» – невозможно припомнить ни одного спектакля Женовача, в котором он бы не был применен. Они не раскрашивают текст, не подают его как клоунские репризы, а посылают друг другу слова, будто упругие мячики, диалоги похожи на



игру мастеров пинг-понга – молниеносные выпады, подачи, «свечи», удары. Актеры мастерски доносят смысл каждой реплики.

В спектаклях СТИ редко кого осуждают, чаще пробуют понять заблуждающихся людей. Положение человека в мире отчаянное, смешны разве что его попытки выкарабкаться. Невозможно отрицать (хотел того драматург или нет) некоторой не характерной для комедии «мерехлюндии» – персонажи мечтают о чем-то своем: одни – о «ренессансе» монархии, вторые – о ренессансе гастрономической лавки, третьи – о спасении того, что в «России от России осталось», четвертые – о замужестве и увеличении груди, пятые – о мандате, шестые – о благополучии дочек-сыночков... Но все-то у них пошло наперекосяк, остались они у разбитого корыта. Валериан женится не на той. Настя выходит замуж по ошибке. Варвара идет на свою свадьбу, но оказывается на чужой – ее суженый женится на другой. Надежде Петровне Гулячкиной не удастся устроить счастье дочки, значит, она бессмысленно отравила сына в авантюру с липовой партийностью и поддельным мандатом. Павел разоблачен, остался без мандата и богатой родни. Широнкину не достается Настя, и арестовать недругов по его доносу никто не приходит. Заботы Вишневецкой о том, что «в России от России осталось», пошли прахом – платье императрицы осквернено историей кухаркиного переодевания.

Вишневецкая в пьесе говорит по-русски, а в спектакле изъясняется исключительно на французском, да так бегло, что убегает смысл речей, остается только их страстность, горячность. Впрочем, она всюду водит за собой хмурого, сосредоточенного только на своей миссии и верности Тамаре Леопольдовне переводчика (Игорь Лизенгевич). Вишневецкая Татьяна Волковой жеманная, беспокойная, но ведь платье императрицы, с которым она носится как с писаной торбой, кстати, сильно рискуя, действительно единственное, что у нее от той России, которую она любит, осталось. Так ведь и мы тоже носимся со всякой мелочовкой, оставшейся в память о прошлом, если прошлого не восстановить. Да и в словах ее – больно много правды и очень мало, если говорить о сути, смешного: «А за что же они, окаянные, вас обыскивать будут? – Какая вы наивная, Надежда Петровна. Как – за что? Разве теперь что-нибудь за что-нибудь бывает?».

А вот Олимп Валерианович – человек предприимчивый, капиталы свои сумел не потерять, во властную вертикаль встроился. От того, что может обеспечить максимальную прибыль, он не отступится. В этом



С. Аброскин – Павел Сергеевич Гулячкин, О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина. «Мандат». «Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

своим качестве персонаж Алексея Верткова омерзителен. Однако убеждения у него имеются, он – монархист, спит и видит реставрацию самодержавия. Сын у него – как великовозрастные дети наших богачей, мозги – аж слышно – с каким скрипом ворочаются, но стоит зайти речи о сладкой жизни, комфорте – становится необыкновенно решителен и энергичен. Да и он – каким выводит его на сцену Глеб Пускепалис – не вызывает отвращения: такой огромный, неповоротливый инфантильный оболтус.

Кухарка Настя, конечно, выглядит нелепо в той ситуации, когда все принимают ее за царственную особу. Начитавшаяся романов про милордов и принцесс, она рада обманываться и радуется новой роли, совершенно не понимая реальности (тут, видимо, Эрдман иронизировал еще и над литературным персонажем – горьковской Настей в «На дне»). Но наша Анастасия Николаевна – в исполнении Елизаветы Кондаковой – молодая, обворожительная, женственная и ребячески-озорная – пусть, пусть кухарка управляет государством, ведь она так хороша собой!

Любуясь ею, начинаешь понимать даже товарища Широкина – самолюбивого пошляка, желчного коммунального сплетника

и стукача, однако же истинно оскорбленного в чувствах к Насте и действующего не только из скверности натуры, но из ревности, из желания реванша. Таким представляет нам его Александр Суворов.

Восхитительна маменька Ольги Калашниковой. Она ради блага своей дочурки – хоть в петлю, и всех остальных (включая родного сына) – тоже в петлю. Хлопотливая, домашняя курица, вполне все же практичная, когда речь заходит о благополучии семьи. И хлопоты ее, и рассуждения страсть как узнаваемы: «А люди, люди какие стали! Девушки не только детей рожают, а даже табак курят. Мужчины не только что даме – священнослужителю место в трамвае уступить не могут. Ну что это за жизнь такая, что это за жизнь! А с церковью, с церковью что сделали!».

Дочь Варвара – что и говорить, одна извилина, и та поверх головы уложена, но ведь и ее довольно, чтобы искать любви и суженых-ряженных. Не то чтобы жалко героиню Екатерины Чечельницкой было так же, как гоголевскую Агафью Тихоновну, но и радоваться ее злосчастию не станешь.

Павел Гулячкин у Сергея Аброскина – тихий елейный тип, не имеющий никаких убеждений, взглядов и даже самого характера, что называется, ни рыба ни мясо. Маменькин сынок и подкаблучник, выполняющий все ее руководящие указания, готовый стать хоть памятником, хоть приданым, хоть коммунистом, хоть монархистом, научившийся лавировать и приспособливаться, неприятный маленький человек. Но тема превращения жалкого обывателя во взбесившегося диктатора («Я, когда до идеи дойду, я на все способен», «Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую») здесь – в отличие от других виденных спектаклей – не акцентирована. Отступает на задний план и история мандата – документа, значащего в бюрократическом государстве больше, чем человек. Гулячкин у Аброскина, скорее, вариант Хлестакова («А если я с самим Луначарским на брудершафт пил, что тогда?»), чем прообраз Шарикова («Собачье сердце» написано М. Булгаковым в 1925-м). Грозит от бессилия, мандатом размахивает от страха.

Эти комические типы даны актерами во всем блеске живописной характерности, и – спасибо им! – без грубой эксцентрики. Зал все время смеется над ними и над собой. Это смех с горьким вкусом. Такую же реакцию фиксировал в связи с постановкой Мейерхольда Н.Д. Волков: «В непосредственной реакции зрения и слуха зритель ощущает непреодолимое желание смеха, некоторое беспокойство и затуманенность



А. Вертков – Олимп Валерианович Сметанич, Г. Пускепалис – Валериан Олимпович, Е. Кондакова – Настя, кухарка Гулячкиных. «Мандат». «Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

чувств в конце третьего действия. Затем сцена гаснет, наступает минута разъезда, и в этот миг растекающихся по ночной Москве толп сознание вдруг ощущает некую важность показанного ему представления. Весь блеск остроумных реплик, весь этот словесный фейерверк тухнет, и за ним возникает дальний и потому не сразу постигаемый план пьесы (и вместе с ней спектакля), план, который – подобно отмели – обнажился только тогда, когда схлынул прилив сценических воздействий. Этот миг воскрешения в душе пьесы ни с чем не сравним, остр и мучителен. Мучителен потому, что он ведет за собой часы умственных вопрошаний, тоски, поисков, и именно в эти часы пьеса Эрдмана утверждается как пьеса умная и глубокая»<sup>8</sup>.

Комическое искусство считается не долгоиграющим. И уж тем более, сатира – намертво спаянная с чем-то злободневным, она должна стремительно терять актуальность. Многие уважаемые специалисты считали «Мандат» «блестящей однодневкой» (С. Радлов), отмечали, что пьеса Эрдмана устарела к моменту написания, ведь мечты о реставрации царского строя вряд ли сохранились «даже в головах самых дряхлых и глупых ветеранов эмиграции 1917 года» (К. Рудницкий)<sup>9</sup>.



Г. Ромашевский, Д. Обухов, А. Рудь, Э. Миллер – музыканты. «Мандат».  
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

Увы, прекрасные ученые ошибались: Эрдман идеально вписался в обстановку и к 2023-му г. «Мандат» оказался болезненно актуален. Старая пьеса обрела убийственную злободневность из-за частичного повторения общественно-политической ситуации. Конечно, в 1924-м г. рискованно было смеяться над революцией и коммунистами, а сейчас кажутся опасными шутки антимонархического и антиклерикального содержания (зубоскальство по поводу убиенных самодержцев и – особенно – их детей могут вызвать резкое и справедливое отторжение современного российского зрителя<sup>10</sup>), однако, в главном высказывание не изменилось.

Все до ужаса знакомо: словно сто лет назад драматург написал портреты современных деятелей – таких «разносторонних», так ловко переобувающихся в воздухе по семи раз на дню. Вчера еще были либералы, а нынче – убежденные славянофилы, вчера – огнепоклонники, сегодня – воцерковленные православные... И нет никаких сомнений, что завтра они снова изменятся в лице – в зависимости от политической конъюнктуры. Взять тех же коллег, которые пятнадцать лет испражнялись на тему «тоталитарного 9 мая», успешно подвизаясь на десяти государственных службах, и благополучно продолжают это делать, на всякий случай спрятав под паркетом старые прокламации. Все они быстро, как сказано в пьесе, повесят новую вывеску и станут «под нею



торговать всем, что есть дорогого на свете». Собственно, уже торгуют. Иные же, кажется, вовсе спятили – такой вздор несут, в такую чушь верят, такие коленца выкидывают. «Нынче очень много людей из ума выживают, потому как старые мозги нового режима не выдерживают». Есть еще и такие персонажи, которые с утра казались героями в самом прямом смысле слова, к обеду были объявлены предателями и мятежниками, а к ужину – особами, приближенными к императору...

Действующие лица пьесы на разные лады твердят, что оказались не в той России, к которой привыкли. Подлинное содержание их жизни состоит в мечтах о будущем, как о прошедшем. Афоризм Эрдмана «Когда же настанет это старое время?» отзывается шуткой пандемийных лет: «Надо же было так испортить наше настоящее, чтобы мы хотели будущее, похожее на прошлое».

Сквозь фарс прорастает трагическая обреченность. Она усиливается – повторяюсь – нашим знанием того, чем дело обернется для нэпманов и монархистов, для коммунистов и анархистов, для аристократов и кухарок, для Эрдмана (ему еще повезло) и для Мейерхольда...

Одно нам неведомо, что же будет с нами, по какому пути пойдет развитие сценария. Растерянность перед настоящим (Гулячкина называет людей «растерянными»), абсолютная неуверенность в завтрашнем дне, страх перед будущим, попытка усидеть на двух стульях, спрятаться в прошлом (одни – в дореволюционном, вторые – в советском, третьи – в языческой старине) – согласитесь, все это безумно нам теперь близко.

Разносторонние, растерянные, испуганные, умеющие лавировать («Как теперь честному человеку на свете жить? – Лавировать»), – где, когда и с кем мы настоящие? В хранилище, где великие полотна и музыка Генделя, или там, где грубые маски и «цыпленок жареный»?

«Дав зрителю полюбоваться бытовыми масками нашей современности <...> мастер [Мейерхольд. – М.Т.] вздернул на дыбы всю пьесу (3-й акт) и заставил персонажей снять маски согласно давней традиции трагического эпилога, объясняющего смысл происшедшего на сцене. Не теряя ничего в смысле смешного, организованный таким образом текст раскачивает ощущения аудитории от взрыва хохота до сострадания и подавленного ужаса перед гибелью существ, которые он только что принимал за маски, но которые оказываются современниками его существования, современниками, кое в чем не чуждыми и самому зрителю»<sup>11</sup>.

«Я думаю, что, вероятно, за последние семь лет не было спектакля, в котором бы современность говорила так внятно, так сильно, как в этом спектакле “Мандат”»<sup>12</sup>.

Слова И.А. Аксенова<sup>13</sup> и П.А. Маркова, сказанные в 1925-м г. о постановке Мейерхольда, без колебаний можно отнести к спектаклю Женовача.

<sup>1</sup> «Сквозь маски куклообразных персонажей пробивалась “лирическая струя”, в обнаружении которой за мертвой личиной Марков (споря с резко отвергавшим это его наблюдение Мейерхольдом) готов был видеть смысл режиссерского замысла. Марков не говорил ни о психологии персонажей, ни о характерах, ни о бытовом правдоподобию. Он говорил о прорывавшей маску “лирической струе”, о “лирическом начале, захлестывающем спектакль” и оставляющем зрителя наедине со смятием человека, лицо которого оказывается вывернуто наизнанку и который готов вывесить новую вывеску, чтобы под ней торговать всем, “что есть дорогого на свете”». См.: *Олег Фельдман*. Как шло обсуждение «Мандата» в театральной секции РАХН. «Мейерхольд начинает удивительный путь» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. Ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 627.

<sup>2</sup> *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 388.

<sup>3</sup> *Эрдман Н.* «Самоубийца». Действие 5, явление 6. С. 24. Цит. по: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/94956-nikolay-erdman-samoubiytsa>

<sup>4</sup> *Эрдман Н.* «Мандат». Третье действие, явление 4. С. 14. Здесь и далее цит. по: [html https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/95412-nikolay-erdman-mandat.html](https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/95412-nikolay-erdman-mandat.html)

<sup>5</sup> Постановки «Мандата» в профессиональных театрах: Театр им. Вс. Мейерхольда, 1925 (режиссер В.Э. Мейерхольд); Театр им. Ивана Франко, 1926 (режиссер Б.С. Глаголин); Театр-студия киноактера, 1956 (постановка по мотивам работы В.Э. Мейерхольда осуществлена Эрастом Гариным и Хесей Локшиной); Орловский государственный академический театр им. И.С. Тургенева, 1988 (режиссер Б.Н. Голубицкий); ЦАТСА, 1988 (режиссер А.В. Бурдонский); Пермский Театр «У моста», 1988 (режиссер С.П. Федотов); Коми-Пермяцкий национальный драматический театр им. М. Горького, 2016 (режиссер С. А. Мещангин); Драматический театр «На Литейном», 2020 (режиссер Д.Н. Азаров);

- «Et Cetera», 2023 (режиссер В.Н. Панков); «Студия театрального искусства», 2023 (режиссер С.В. Женовач).
- <sup>6</sup> *Фельдман Олег.* Как шло обсуждение «Мандата» в театральной секции РАХН. «Мейерхольд начинает удивительный путь». С. 627.
- <sup>7</sup> *Волков Н.Д.* Беседа в театральной секции РАХН на тему о пьесе и постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в Театре имени Вс. Мейерхольда 11 мая 1925 г. Цит. по: «Мейерхольд начинает удивительный путь». С. 639.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> *Свободин А.* О Николае Эрдмане. *Театральная жизнь.* 1990. № 1. С. 26–29.
- <sup>10</sup> В пьесе персонаж садится на намазанный клеем портрет Николая Второго, портрет приклеивается к известному месту, поэтому Тося видит, что у человека два лица. В 1924-м г. можно было смеяться и над коммунистами, и над монархами, потом долгое время можно было издеваться только над монархами, а теперь все ровно наоборот – за это можно схлопотать статью.
- <sup>11</sup> *Аксенов И.* «Мандат». Жизнь искусства, 1925, № 18. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938 / Сост. и коммент. Т.В. Ланиной. М.: АРТ, 2000. С. 172.
- <sup>12</sup> *Марков П.А.* Беседа в театральной секции РАХН на тему о пьесе и постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в Театре имени Вс. Мейерхольда 11 мая 1925 г. Цит. по: «Мейерхольд начинает удивительный путь». С. 629.
- <sup>13</sup> Аксенов Иван Александрович – поэт, переводчик, с начала 1920-х – ближайший сподвижник В.Э. Мейерхольда, первый ректор Государственных высших режиссерских (позднее – театральных) мастерских (ГВЫТМ – ГВЫРМ), один из авторов таблицы «Амплуа актера», переводчик «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка.