

М. В. СТРОГАНОВ

Институт мировой литературы  
им. А. М. Горького РАН,  
Российский государственный  
университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство),  
Москва, Россия

MIKHAIL STROGANOV

A. M. Gorky Institute  
of World Literature of the Russian  
Academy of Sciences,  
The Kosygin State University  
of Russia,  
Moscow, Russia

## «КАСКАДНЫЙ МИР» В РОССИИ 1860–1870-х гг. ШКОЛА ЭСТЕТИКИ, ШКОЛА ЖИЗНИ

### АННОТАЦИЯ

Массовая культура – не произвольный выбор, а неизбежное порождение индустриального общества. «Легкий» музыкальный театр всегда заострял внимание на новых социальных и эстетических вопросах. Репертуар и сценическое поведение французских примадонн и шансонеток, которые работали в России: О. Девериа, Б. Обри, Альфонсина, Б. Гандон, А. Жюдик, Л. Филиппо, М. Лафуркад, Кадуджа, – привлекли особое внимание М. Е. Салтыкова-Щедрина. Зритель XIX в. воспринимал тело актрисы не как театральное, а как собственно женское, открытые части тела манифестировали женщину не как носительницу определенным образом эстетизированного тела, а как женщину публичную. Зритель ждал, что тело актрисы заговорит с ним на привычном для него языке прикровенной непристойности, а актрисы предлагали откровенный разговор о запретных темах. Девериа играла в драме А. Дюма-сына «Господин Альфонс», которая дала имя всем альфонсам мира. В России второй половины XIX в. содержанок называли альфонсинками и подвергали актрис судебным преследованиям за новую репрезентацию театрального тела. Репертуар певиц тесно связан с процессами женской эмансипации, актуальными в середине XIX в. В песнях «каскадного мира» женщина претендует на те социальные роли, которые закрепились

## “THE CASCADING WORLD” IN RUSSIA, 1860–1870s. THE SCHOOL OF ESTHETICS, THE SCHOOL OF LIFE

### ABSTRACT

Popular culture is not a random choice but an inevitable product of the industrial society. “Light” music theatre has always drawn attention to the new social and aesthetic issues. M. E. Saltykov-Shchedrin was especially interested in the repertoire and stage behaviour of the French prima donnas and singers, who worked in Russia: O. Deveria, B. Obri, Alfonsina, B. Gadon, A. Judique, L. Filippo, M. Lafurkad, Kadudga. The 19th century audience has perceived the actresses’ bodies not as a theatre element but as a female body. The uncovered body parts manifested the woman not as an actress who has an aestheticized body but as a public woman. The audience waited when the actress female body will speak to them in a usual language of indecent candor. While actresses suggested only a frank conversation on forbidden topics. Ms. Deveria played in the drama by A. Dumas-son “Monsieur Alphonse”. It gave the name to all the alphonsses in the world. In Russian second half of the 19th century kept women were called alphonssines and thus exposed them to the prosecution for the new representation of theatre body. The female singers’ repertoire is closely related to the processes of female emancipation, which were urgent in the middle of the 19th century. In the songs of “the cascade world” the woman claims to the social roles that belonged to men only. The notorious frivolity was the inevitable companion of emancipation.

за мужчинами. Пресловутая фривольность была неизбежной спутницей эмансипации. Опошление больших социальных идей при усвоении их массовым сознанием неизбежно. Но социальные идеи рождаются не только для блага интеллектуальной элиты, способной сохранить их во всей чистоте, но и для тех, кто воспримет их только как похабное тело, фривольный жест и равноправие в сальностях.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** театральное тело, эмансипация, оперетта, эстрада, О. Деверия, Альфонсина, Б. Гандон, Л. Филиппо, М. Лафуркад, М. Е. Салтыков-Щедрин.

The vulgarization of vital social ideas is inevitable, when they are assimilated by the mass consciousness. However, the social ideas arise not only for the good of the intellectual elite, that can keep them in all purity. They also belong to those who can perceive them only as an obscene body, a frivolous gesture and equality in greed.

**KEYWORDS:** theatre body, emancipation, operetta, estrada, O. Deveria, Alfonsina, B. Gandon, L. Filippo, M. Lafurkad, M. E. Saltykov-Shchedrin.

Эта тема родилась из моих занятий творчеством М. Е. Салтыкова, с одной стороны, а с другой – из моего понимания массовой культуры как неизбежного явления индустриального и постиндустриального общества. Читая сочинения Салтыкова, нельзя было не заметить, что он чаще, чем кто-либо другой из современных ему писателей, тщательно фиксировал в своих сочинениях многие проявления массовой культуры, и в том числе музыкальный театр. Кроме того, бросалось в глаза, что никто из исследователей не обращал внимания на этот вопрос. Ригоризм Салтыкова понятен; для него имена опереточных актрис, многие из которых сейчас никому неизвестны, характеризуют уровень петербургских «культурных людей». В «Дневнике провинциала в Петербурге» он пишет: «А в настоящем... жуируем! Гандон, Ловатó, Шнейдер...» [1, т. 10, с. 282]<sup>1</sup> (рис. 1). Но ригоризм современного исследователя, который и не такое видал и тем не менее старательно бережется от этой темы, как от коронавируса, вызывает недоумение.

Следует признать, что Салтыков и сам очень многому научился у этих певичек. Все помнят, что он называл мужчин, которые вели развратный (и в политическом, и в общественном смысле) образ жизни, кокодесами. Однако не все учитывают, что Салтыков не придумал его, а заимствовал у того же «каскадного мира»<sup>2</sup>. В частности, в песенке «Faut avaler ça» («Надо это проглотить») из репертуара Марии Лафуркад или Анны Жюдик мы находим такую строфу:

1 Курсив в цитатах из произведений Салтыкова принадлежит автору статьи.

2 Многие шансонетки опубликованы в двуязычном издании «Каскадный мир: Сборник французских шансонеток...» [2]. Это издание за отсутствием аналогичных проектов имеет огромную культурную ценность, и поэтому мы будем постоянно обращаться к нему. Чтобы понять значение «Каскадного мира» достаточно сравнить его с другим аналогичным изданием «Каскадные брызги: Куплеты» [3]. Как видим, оно очень невелико по объему, и в нем даны только переводы, что не позволяет идентифицировать тексты, которые исполнительницы пели, разумеется, на французском языке.

Jusqu'ici tout ça n'est pas rose:  
 Dieu sait quand nous serons au bout!  
 L'homme est pour sûr, un pas grand chose  
 Disons mieux! c'est un rien du tout.  
 Un cocodès en redingotte,  
 Un cerve<au> coiffé d'un gibou!  
 On ne fait plus que d'la canilotte  
 Je ne vois l'complet que l'omnibus.  
 Le vin est tiré faut l'boirej  
 C'est la morale de l'histoire!  
 Et voila, et voila  
 Faut avaler ça. [2, с. 22]

Мне отрады ни в чем не видать,  
 Что желала, в том вижу не то,  
 А мужчина, по правде сказать, –  
 Это хлыщ!.. это черт знает что!  
 Мы всего от него ждять должны,  
 Счастья полного нет в наши дни,  
 Всё неполно, на свете полны  
 Могут быть дилижансы одни...  
 Итак, не медля пить должно,  
 Когда откупорят вино.  
 Так и быть! так и быть!  
 Надо проглотить! [2, с. 23]

Музыкальный театр является одним из самых органичных явлений человеческой культуры. Ничем иным не объяснишь его столь упорное существование со времен Эсхила, у которого Хор – это не нечто условное, а реальный хор, который поет вслед за своим предводителем (солистом) строфы и антистрофы (собственно говоря, песни из двух куплетов) и эподы (песни из одного куплета) и при этом еще приплясывает (поскольку древнегреческое *στροφή* означает 'поворот', строфа поется, когда хор идет в одну сторону, а антистрофа – когда в другую). Это до нас не дошла музыка, которая



Рис. 1. Авантитул книги «Каскадный мир». 1873 г.

сопровождала древнегреческую трагедию, и мы по привычке воспринимаем Софокла и Еврипида как писателей. На самом же деле Эсхил, Софокл, Еврипид были сочинителями музыкально-драматических произведений. (Специалисты, конечно, знают, музыкальную природу античного театра, но до студентов, изучающих античную литературу, это знание уже не доходит.) Традиция музыкально-драматического театра дошла до нашего времени во всей своей чистоте и прозрачности. И если музыкальный театр так нужен человечеству, то исследователь не имеет права ригористично отказываться от изучения всех его разновидностей.

Музыкальный театр середины XIX в. знал две оперы: высокую, серьезную и низкую, массовую. Название массовой оперы было

неустойчивым. Один только Ж. Оффенбах называл свои произведения комическими операми (опера-комик), операми-буфф (оперетт-буфф, опера-буффон, опера-буфф феерия), операми-феериями, музыкальными буффонадами и еще 13 разными «жанровыми» обозначениями. В итоге закрепилась *оперетта*, и мы будем пользоваться этим термином, понимая всю его условность, ведь применяем же мы термин *мюзикл* и к «Шелковым чулкам», и к «Звезде и смерти Хоакино Мурьеты», и к «Волосам». Монополия на оперетту принадлежала Франции, французская школа дала образцы каскадного исполнительства для всего мира, и не удивительно, что российский зритель второй половины XIX в. с ума сходил от французских шансонеток. Говоря о французских певицах, мы вынужденно оставим за пределами статьи Г. Шнейдер, потому что она, принадлежа к тому же направлению, что и другие исполнительницы, скорее работала в жанре, но не была порождением жанра (к тому же мы уже посвятили ей специальную статью [4]).

Оперетту ставили в Петербурге в двух театрах: французская труппа – на Михайловском, русская – в Александринке (последний театр не наша основная тема, но мы будем упоминать и его). А фрагменты из оперетт и опереточные куплеты процветали в театрах эстрадного типа: открытый В. Н. Егарёвым в 1864 г. Русский семейный сад (иначе Демидов сад, Демидрон), театр Искусственных минеральных вод Излера, театр «Буфф» В. К. Берга и театр «Русского трактира» на Крестовском острове. При всем сходстве опереточного куплета и шансонетки их различия отразились в судьбах и восприятии их исполнительниц. Дело не в том, что одни были получше, а другие похуже – все они были эстрадными певицами своего времени. Дело в том, что жанры были различны.

## 1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ТЕЛО

Одной из первых французских актрис, которые играли в водевилях и комедиях на Михайловском театре в Петербурге, была Огюстина Девериа́ (Devéria)<sup>3</sup>. Она дебютировала в ролях Общественного мнения и Венеры в оперетте Оффенбаха «Орфей в аду» еще до открытия Михайловского театра после ремонта, на сцене Большого театра в 1859–1860 гг., но «на первый раз она обратила на себя внимание только красотой» [8, с. 155]. В сезон 1860–1861 гг. разразился скандал: отец Девериа обвинил ее партнера и учителя Бертона в том, что тот «соблазнил его дочь во время урока, и кинулся на соблазнителя с палкою. Насилу их разняли. Главный режиссер Пейссар, не ладивший с Бертоном, тотчас донес о происшествии по начальству, хотя дело можно было покончить домашним образом любовною сделкою, – и затем последовало решение о высылке

<sup>3</sup> О Девериа см. скурые упоминания: [5, с. 219–225]. Биографические сведения об О. Девериа практически отсутствуют, поэтому есть смысл сообщить, что она, возможно, была родственницей французского эротического графика Ашиля Девериа (Achille J.-J.-M. Devéria, 06.02.1800, Париж – 23.12.1857, там же).

Дон Жуана за границу» [6, с. 155]. Из этого следует, что Девериа была действительно молода, раз она приехала в Петербург вместе с отцом. Кроме того, похоже, что она и ее отец использовали этот случай, чтобы выслужиться перед администрацией и сохранить место. Поэтому Девериа, девица со странной репутацией, продолжала выступать на сцене Михайловского театра. В сезон 1863 – 1864 гг. она начала играть вторые по значению роли [6, с. 157].

Особенный успех она имела в главной роли в оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена», премьера которой состоялась 9 апреля 1866 г., в ее бенефис. Девериа играла свою роль, как писал современник, с «беззастенчивостью, свойственной чистокровной парижской коколке» [7, с. 343]. А другой свидетельствовал: «Как сама пьеса, так и Девериа решительно свели с ума весь Петербург. На всех углах старички и молодежь распевали: “Sing, la-la Bu, qui s’avance, Part pour la Grète, Il me faut de l’amour, n’en fût il plus au monde”. Оперетка выдержала 32 представления сряду; фурор был неописанный» [6, с. 158]. А. И. Вольф приводит четыре цитаты (иногда неточные) из оперетты: “Et tsing, tsing, balaboum, balaboum” – Великий авгур / Парис; “Le Roi barbu qui s’avance” – Орест, Хор; “Partir / pars pour la Grète” – Менелай, Хор; “Il nous faut de l’amour, n’en fût il plus au monde” – Елена [8, р. 36; вариант: р. 46]. В. П. Буренин иронизировал: «Это самая великая артистка из всех, какие только существуют в наши дни. Правда, что сфера ее таланта не особенно обширна – именно, она ограничивается только канканными и, если можно так выразиться, будуарными чувствами, но зато в этой сфере она велика как никто. Выражение означенных чувств у m-lle Девериа простирается до гениального пафоса. <...> Я, с своей стороны, прославлю m-lle Девериа, несмотря на то, что она выражает, может быть, только одно чувство и даже не чувство, а, скорее, ощущение» [9, с. 2]. Ему вторил П. П. Гнедич: «Говорили у нас, что французский Михайловский театр конкурирует с самой “Comedie Francaise”. Увы! И там появилась Девериа, показала публике свои ляжки в трико, а грудь и спину в натуральном виде и затмила всех прежних исполнительниц французской сцены» [10, с. 138]. Салтыков упоминает Девериа в очерке «Легковесные» из цикла «Признаки времени» (1868), говоря о молодых, подающих надежды чиновниках: «Загляните в Михайловский театр во время представления “La Belle Hèlène” – как они стонут, как плещут руками, как визжат при малейшем неосторожном движении, обнажающем корпус г-жи Девериа! Кто эти “они”? Это они, это строители нашего будущего!» [11, с. 53 – 54] (рис. 2).

Мы видим, что главная претензия, главное обличение в адрес Девериа касается ее театрального тела. Тело, обтянутое в трико, театралы уже видели в тогдашнем балете. И хотя юбки балерин были еще по колено, при подъеме ноги естественно открывалось и бедро. Но это не становилось значимым жестом. Новаторство Девериа на петербургской сцене состояло в том, что она превратила произвольное и не знаковое движение в сознательный и значимый жест: «показала публике свои ляжки в трико, а грудь и спину



в натуральном виде» и именно этим «затмила всех прежних исполнительниц французской сцены». Салтыков иронизирует, говоря о «малейшем неосторожном движении, обнажающем корпус г-жи Девериа», поскольку движения эти были вполне сознательны, а игра актрисы состояла в умелой демонстрации своего театрального тела.

Однако тело актрисы воспринималось не как театральное, а как собственно женское. И в таком случае Девериа воспринималась не как носительница определенным образом эстетизированного тела, а как публичная женщина. Поэтому в очерке «Хищники» из того же цикла «Признаки времени» Салтыков рассказывает, как Феденька Козелков предлагал съесть всех обывателей, а когда они закончатся, есть друг друга. Оппонент Феденьки ставит ему каверзный вопрос: «Глупенький!

да ты предположи, что этот оставшийся – ты! Что ж ты делать будешь? ведь ты всех переешь, ты даже Деверию съешь – куда же ты денешься?» Феденька согласился, что «было бы более нежели прискорбно», если бы кто-нибудь «был вынужден на такую печальную и радикальную меру», как «как съесть Деверию», и находит выход – «распложение» «нигилистов, коммунистов... даже сепаратистов! лишь бы было съедобное!» Но рассказчик волнуется: «Что, если наступит такая минута, когда на всём земном шаре останется только один хищник сам-друг с г-жою Деверия?» [11, с. 144, 145]. Русифицированная и склоняемая фамилия актрисы Девериа отражает низменное, телесное восприятие ее массовым сознанием. И, видимо, вслед за Салтыковым П. Д. Боборыкин в романе «Жертва вечерняя» (1868) неоднократно упоминал Девериа именно таким образом: «Мне очень досадно, что я не в Михайловском театре. Девериа должна нынче канканировать»; «Подождать недельку, а там начнутся живые картины в Михайловском театре. Вот уж можно сказать: великопостные удовольствия. <...> В церквах звон; а Девериа в первое же воскресенье явится какой-нибудь нимфой с одним бантом, *roue tout désoe* <вот и вся одежда>» [12, с. 29, 143]. Завершается этот процесс в «Господах ташкентцах» Салтыкова, в главе «Ташкентцы приготовительного класса. Параллель третья» (1872), где имя собственное становится нарицательным обозначением содержанки: офицер Отпетый



Рис. 2. О. Девериа в роли Елены.  
Карикатура



Рис. 3. О. Девериа. 1865 г.

Прекрасною Еленой и наделали ради ее много долгов». На ее место была приглашена «не очень молодая, не очень красивая, не очень талантливая, одним словом, мало способная расшевелить и раскошелить современных митрофанушек» Бланш Обри [6, с. 159]. Однако вряд ли театр стал бы отказываться от коммерческого успеха. Вполне возможно, что сама Девериа решила вернуться в Париж, где она продолжила играть на драматической сцене.

Для понимания проблемы театрального тела весьма показательна история, которая случилась с артисткой Александринского театра Верой Александровной Лядовой (15.03.1839–05.04.1870), которая была первой исполнительницей заглавной роли в оперетте Оффенбаха «Прекрасная Елена» (премьера 18 октября 1868 г.; 42 представления в первый сезон). Как писал журналист-современник, «г-жа Лядова в роли Елены была прелестна, красота, соединенная с грацией, приятный серебристый голосок, соединенный с бойкою и развязною игрою, – всё это вызывало нескончаемую бурю аплодисментов... Вообще русская Елена не только не ниже, но даже выше прославившейся Девериа» [14]. Лядова учла опыт Девериа; ее Елена была почти респектабельна: «“Прекрасную Елену” она играла отнюдь не развратной бабенкой, которая, всё сваливая на Венеру, не прочь от подвернувшегося Париса. Лядова

«такую “деверию” завел, что вся кавалерия смотрит да зубами щелкает» [1, с. 198]; «...какой у них аукцион насчет этих деверий-камелий идет!» [1, с. 202]. Именно это имел в виду Н. К. Михайловский, когда писал в статье «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха» (Отечественные записки. 1871. № 10):

«Вы, может быть, даже сочувствовали тому фельетонисту, который употребил слово “деверии” для обозначения едва ли не публичных женщин» (13, стлб. 396–397) (рис. 3).

Конечно, *деверий-камелий* звучит оскорбительно, но в 1872 г. Девериа в России уже не было, и суждений этих слышать она уже не могла. В свой бенефис 10 ноября 1868 г. она сыграла роль Тото в пьесе “Le chateau a Toto”, однако ангажемент ее на следующий год не был продлен. А. И. Вольф утвердительно писал, что «об удалении ее из Петербурга хлопотали родители некоторых юношей, которые сильно увлекались

изображала спартанскую царицу глубоко религиозной женщиной. Первая молитва к Венере дышала верой, ария «Кувырком» – покорностью року, а лучшая в роли ария последнего акта – «Я клянусь, что ваш упрек напрасен» – глупо-отчаянием. Крылов Виктор, переведивший либретто с французского, не передал основного авторского замысла: Елена должна исполнить веление неба и отдаться Парису. Лядова поправляла переводчика в этом отношении» [15, с. 45]. Существовало, впрочем, и прямо противоположное мнение, и А. С. Суворин писал в открытом письме к Лядовой: «Материал “Прекрасной Елены” совсем особенный и превосходно был разработан г-жой Девериа. Вы изучили ее до малейших подробностей и внесли в исполнение роли будто бы нечто свое, большую скромность, даже наивность – так, по крайней мере, говорят некоторые. Но я не разделяю этого мнения: у вас просто не хватило ни пикантности, ни смелости, ни живости, ни разнообразия, которые отличали игру г-жи Девериа» [16, с. 271–272] (см. также: [17]). Воспоминания об этом соперничестве еще долго были живы в народе, и в «Господах Головлевых» Салтыкова герои говорят о «Прекрасной Елене» и об арии “Cas-ca-ader” в исполнении французской певицы Лотар. Героиня замечает: «У нас давеча доктор всё «кувырком» пел». Собеседник отвечает: ««Кувырком» – это покойная Лядова. . . вот, кузина, прелесть-то была! Когда умерла, так тысячи две человек за гробом шли. . . думали, что революция будет!» [18, с. 84]. Речь идет об одной и той же арии на французском и русском языке.

Однако из рекламных целей Лядова со своими партнерами Н. Ф. Сазоновым (Парис) и С. Я. Марковецким (Менелай) сделала несколько фотографий в костюмах из спектакля (рис. 4). В этих застывших позах нужно было



Рис. 4. В. Лядова и Н. Сазонов. Фотограф К. Бергамаско. 1868 г.



передать характеры и отношения персонажей, поэтому позы героев фотографии оказались намного откровеннее, чем те, которые актеры принимали во время игры на сцене. Фотограф Карл Бергамаско вывесил эти две фотографии в витрине своего заведения на Невском проспекте, и поклонники Лядовой охотно раскупили их. Однако А. С. Суворин счел их «непристойными» и напечатал 17 ноября 1868 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» открытое письмо актрисе: «Вы сидите на кресле; г. Сазонов на коленях перед вами и вас обнимает, придав своему лицу то выражение, которое бывает у мужчин в некоторые моменты; особенность этой группы та, что вы обнажили свою, совсем неграциозную, ногу выше колена, тогда как на сцене вы этого не делаете. У вас хватило смелости сделать это у фотографа, г. Бергамаско, и не хватает ее для воспроизведения на сцене. Вторая группа изображает ту сцену, когда Менелай застает свою Елену с Парисом *en flagrant délit* <в момент преступления>. Г. Сазонов держит вас в своих объятиях, и если б я написал здесь, как он держит, как расположены его руки по вашему стану, то редактор “СПб. ведомостей”, наверное, вычеркнул бы это место; поэтому я и не распространяюсь, хотя у меня хватило бы смелости и искусства на описание этого положения, которое, как я опять должен заметить, вы воспроизводите на сцене в более скромном виде, или, лучше сказать, держите г. Сазонова на более скромной ноге» [16, с. 272]. Судя по всему, фотографий было больше. Известна еще одна, на которой Елена в объятиях Париса, который тянется поцеловать ее, отстраняет свое лицо от него. Антиобщественным поведением можно назвать только то, что Елена сидит на коленях постороннего мужчины, а ее нога соблазнительно выглядывает из-под одежды.

После этого обличения другие издания защищали Лядову, поклонники подарили ей в знак своей любви бриллиантовую диадему, а фотографические карточки подорожали в 4 раза. П. П. Гнедич вспоминал: «Самое неприличное у нее – ее фотографические карточки, где она снялась с Парисом в таких позах, которых никогда не позволяла себе на сцене. Это вызвало фарисейское негодование фельетониста “Петербургских ведомостей”, – но во всяком случае она была неизмеримо приличнее Девериа, игравшей эту роль на французской Михайловской сцене. О Шнейдер я уж и не говорю» [15, с. 45].

Скромная Лядова в большей степени устраивает русскую публику и прессу, чем Девериа, Шнейдер и Лотар. Однако Суворин принимает художественную фотографию – образ скромного спектакля – за порнографию. Суворин не учитывает разные степени условности в репрезентации театрального и изобразительного тела. Обнаженную натуру художники писали и в XIX в., но представить ее на театральной сцене было невозможно. Та ситуация, которую изобразил Э. Мане на картине «Завтрак на траве» (1863), на театральной сцене выглядела бы порнографией.

Бланш Обри была, видимо, никакой актрисой и не оставила по себе ни доброго, ни худого слова. Одновременно с ней на Михайловском театре играла Лотар (1863 – 1878), причем играла в основном второстепенные роли, например, в сезон 1866–1867 гг. в «Прекрасной Елене» Оффенбаха

она исполнила роль Ореста [6, с. 158]. Однако Салтыков упомянул ее дважды. В «Господах Головлевых» (глава «По-родственному», 1875) один из героев говорит, что «мамзель Лотар <...> в «Прекрасной Елене» <...> на театре Елену играет» [18, с. 83]. Эта ошибка очень показательна: Лотар не играла первые роли, но была всё же более яркой актрисой, чем Обри. Второй раз Салтыков упоминает ее вместе с другими актрисами каскадного репертуара в «Помпадурах и помпадуршах» (очерк «Зиждитель», 1874), рассказывая, как молодой петербургский чиновник добился губернаторского места: «Не имея за себя ни громких воспоминаний о совместном посещении заведения искусственных минеральных вод, ни недавних впечатлений совместного собутыльничества у Дюссо, без малейшего посредничества Камиль де Лион, Лотар или Бланш Вилэн, просто, естественно явился он на суд – и сейчас же сделался героем дня» [6, с. 204]. Весьма показательно то, что пишет о финале ее театральной карьеры А. И. Вольф: «Лотар, потолстевши и разбогатевши, оставила окончательно сцену и сделалась рептьёршею» [6, с. 165]. В России Михайловский театр был государственным, и все новые явления контролировались государственными структурами. Даже знаменитые гастролы Г. Шнейдер зимой 1871–1872 гг. состоялись в театре Буфф. Авангард театрального тела переместился в России в эстрадный театр.

В 1869 году в Петербурге появились две другие актрисы и певицы, которые уверенно двинули дело Девериа вперед. Первой из них была Альфонсина (Alphonsine) – под этим псевдонимом выступала Жанна Бенуа (Benoît, Benoist, Fleury, 1829–10.07.1883, Париж, кладбище Пер-Лашез), о которой сохранилось гораздо больше биографических сведений (главным источником биографических сведений об Альфонсине служит ее некролог [19]; см. также: [20]). Дебютировала Альфонсина в Париже в театре «Жимназ» в возрасте пяти лет. Известны ее сценические костюмы в ролях Пупонетты в спектакле «Семь чудес света» (А. Ф. д'Эннери, музыка И. Гондуа, 1853; сохранилось ее изображение в костюме этой роли (рис. 5)), принцессы Касторины в спектакле «Les 500 diables» («500 дьяволов»;



Рис. 5. Альфонсина в роли Пупонетты в оперетте «Семь чудес света» (А. Ф. д'Эннери, музыка И. Гондуа, 1853 г., театр у ворот св. Мартена)

Дюмануа и А. Ф. д'Эннери, Théâtre de la Gaité, 1854; сохранились ее изображения в костюмах этой роли); играла она в пьесе с характерным названием "Voilà l'plaisir mesdames!" («Это женское удовольствие!»; Théâtre des Délassements-Comiques, Д. д'Арк). В 1856 году она вышла замуж за художника Victor Margaine (1833 — 1878), но брак их был, видимо, вполне богемным, поскольку в Россию она приезжала одна. В театре «Варьете» Альфонсина выступала в главных ролях в пьесах "Les Amours de Cléopâtre" («Любови Клеопатры»), "Les bibelots du diable" («Безделушки дьявола» Ш.-Т. Коньяр и Л.-Ф. Клервилль, 1858), "L'Infortunée Caroline" («Несчастливая Каролина»; Т. Баррьер, 1863), "L'homme n'est pas parfait" («Человек несовершенен»; Ламберт-Тибуст, 1864). Одна песенка из ее репертуара «Африканец Музалабабалу» была опубликована вместе с нотами, что также свидетельствует о ее популярности [21].

Как можно вычислить по упоминаемым в биографии Альфонсины датам, с 1869 по 1872 г. она работала в России, а по возвращении в Париж выступала в драматических ролях в театре «Жимназ»: "Monsieur Alphonse" («Господин Альфонс»; А. Дюма-сын, 1873), а в театре «Ренессанс» играла в опереттах "Giroflé-Girofla" («Жирофле-Жирофля»; Ш. Лекок, Э. Летерье и А. Ванлу, 1874), "La petite mariée" («Маленькая невеста»; Ш. Лекок, Э. Летерье и А. Ванлу, 1875), "La Reine indigo" («Индиго и сорок разбойников»; И. Штраус-сын, А. Жем и В. Вилдер, 1875). Она вела обычную жизнь и окончила дни вполне состоятельной вдовой. Известны ее письма к писателю-радикалу Виктору Гюго и к шефу французской криминальной полиции (Сюртэ) Гюставу Масэ [22].

В России Альфонсина играла в Петербурге на театре «Буфф» с 1869 г., с момента его основания [23, с. 627]. Видимо, именно с этой целью она и приехала в Петербург. А в Русском семейном саду она пела невероятно популярную песенку «У нас есть то, чего бы вы хотели» [23, с. 617], текст которой нам не удалось, к сожалению, разыскать. Но то ли она не сошлась характерами с антрепренерами, то ли ей захотелось самостоятельности, однако к концу лета 1871 г., согласно воспоминаниям В. Н. Давыдова, «приехала в Саратов какая-то еще Альфонсина с труппой парижского театра. Развязные французские артисты, вероятно, полагали, что русские дикари ничего не видели, и спустя рукава пели скабрзные куплеты, направленные танцами, но никакого успеха не имели и принуждены были быстро оставить Саратов» [24, с. 77–89]. Возможно, актеры-французы и халтурили на провинциальной сцене, рассматривая эту летнюю гастроль как временную работу, но пели они те куплеты, которые были в их репертуаре, и ничего нового специально для Саратова не разучивали. И в том же 1871 г. и, видимо, с той же труппой, что и в Саратове, Альфонсина открыла свой театр в Москве на Поварской улице, в котором ставила оперетты. Поначалу ее расчет оправдал себя, и петербургский журнал «Сияние» в 1872 г. писал: «Посмотрите, какие лавры пожинает Альфонсина. А ведь, ей-Богу, за такое исполнение буффонад, каким

она угощает московскую публику, в Париже двух сантимов не дали бы... И нельзя сказать, чтобы москвичи не понимали всей несостоятельности театрала Альфонсины, – нет, – они посещают его для того, чтобы (любимая фраза москвичей) «иметь представление» о всех тех буффонадах, которыми услаждаются Париж, Вена, Берлин, Петербург... Альфонсина, вероятно, поняла это, так как, совершенно оставив в стороне качество, она сильно налегла на количество» (цит. по: [25, с. 307]). Не удивительно, что этот успех был весьма кратковременным: «Театр Альфонсины едва продержался несколько месяцев» [5, с. 239]. Совершенно очевидно, что дела Альфонсины в России не заладились. Она, видимо, была приличной актрисой (и до поездки в Россию, и по возвращении отсюда она вполне успешно играла в Париже), но неудачливым антрепренером.

Салтыков упоминал Альфонсину нечасто. В «Господах ташкентцах», в главе «Ташкентцы приготовительного класса» (1871) он изобразил молодого человека, которого «тайно преследовал образ некоторой Альфонсинки и ее куплет:

A Provins  
On récolte des roses  
Et du jasmin,  
Et beaucoup d'autres choses... («В Провене мы собираем розы и жасмин и многое другое» [1, с. 91]) (рис. 6).

Однако песенку «А Provins» без упоминания Альфонсины герои Салтыкова, представители «чистой» публики, поют еще четыре раза, и до ее приезда в Петербург, и после того, как она уже покинула Россию. Ее поют в 4-м «Письме о провинции» (1868) [26, с. 229]; в незавершенном очерке «В больнице для умалишенных» (1873) [1, с. 596–597]; в главе «В дружеском кругу» их «Благонамеренных речей» (1874) [27, с. 416] и в главе «День прошел – и слава Богу» из книги «В среде умеренности и аккуратности» (1876) [28, с. 147–148]. А у В. В. Крестовского в «Очерках кавалерийской жизни» (1892) этот романс поет одна из актрис провинциального театра [29, с. 14]. Из этого следует, что Альфонсина была не единственной (а возможно, и не первой) исполнительницей этой песенки, однако она стала в ее исполнении столь



Рис. 6. Альфонсина.  
Национальная библиотека Франции



популярна, что оказалась связана именно с ее именем. К сожалению, не смотря на эту популярность, текст песенки и нотные издания пока не обнаружены, и мы можем судить о ее содержании лишь исходя из того, что Альфонсина в Париже была весьма известна своими «гнуснейшими двусмысленностями», как писали в своем дневнике 22 декабря 1859 г. братья Гонкуры [30, с. 226].

В главе «Превращение» из «Благонамеренных речей» (1875) Салтыков устами героев толпы дает оценку игры опереточных актрис, основанной на удовлетворении низменных требований толпы: «... жест актрисы никогда не должен давать всё сразу; он должен оставлять желать, должен возбуждать воображение, открывать перед ним перспективы. . . Schneider! Что такое Schneider? – это несколько усовершенствованная Alphonsin – и ничего больше! Она сразу дает всё, она не оставляет моему чувству никакого повода для самодеятельности. . . Je vous demande un peu, si e'est de l'art! <Спрашивается, искусство ли это!>» [27, с. 161 – 162]. Как видим, Альфонсина символизирует нижнюю ступень в иерархии опереточных актрис, где Гортензия Шнейдер обозначает верхнюю ступень. Этот герой толпы справедливо понимает тело актера как особую языковую систему. Но он ждет, что это тело заговорит с ним на привычном для него языке прикровенной непристойности, а французские актрисы освоили уже совершенно новый язык, который можно назвать и откровенной непристойностью, хотя дело не в этом. Различие между прикровенностью и откровенностью оказывается в данном случае совершенно нерелевантно, потому что непристойность всегда непристойность.

И здесь сложно решить, кто исторически более прав: французские актрисы, освоившие новый язык, или Салтыков, придумавший *деверий-камелий*. Это название намекает на «Даму с камелиями» А. Дюма-сына, который (с современной точки зрения) точно поставил вопрос о положении камелии в обществе, как позднее в драме «Господин Альфонс» – вопрос о положении мужчины, находящегося на содержании у женщины. И Девериа, как мы помним, играла в этом спектакле, который и дал имя всем альфонсам мира. Мы не можем однозначно сказать, связано ли было в сознании Салтыкова и его современников имя героя Дюма-сына с Альфонсиной, но в русской культуре второй половины XIX в. закрепилось именование содержанок Альфонсинками. Один высокопоставленный чиновник, герой книги Салтыкова «В среде умеренности и аккуратности» («Господа Молчалины», гл. IV) стремился «своей Альфонсинке удовольствие доставить» [1, т. 12,

с. 96]. А потом Альфонсинки появятся в цикле Салтыкова «За рубежом», в «Подростке» Ф. М. Достоевского и у многих других авторов. Борясь за чистоту вкуса, не перегибали ль эти авторы палку?<sup>4</sup>

С Альфонсиной успешно могла соперничать только Бланш Гандон (Gandon, в браке Beer, 1847–1890). О ее дебюте в 1867 г. в театре Монпелье газеты писали:

4 Ср. также у Н. К. Михайловского: «Фауст и Маргарита. Это не Гётевская пара. Это кокодез и кокотка» [13, стлб. 418].

“Marguerite a été remplacée par Mlle Blanch Gandon, une mignonne jeune fille aux allures piquantes qui n’a pas obtenu tout le succès qu’elle était en droit d’attendre d’un public appréciateur comme le nôtre. Ses toilettes excentriques, son chignon impossible et disgracieux ne plaisent pas ici. Du reste, Mme Gandon n’a paru que deux jours; mais, dès qu’elle sera remis d’une légère indisposition qui la force à garder la chambre, elle prendra sa revanche, je me plais à le croire. Alors seulement, je vous donnerai une appréciation plus étendue sur cette jeune chanteuse que est réservée à un bel avenir”.

«На смену Маргарите пришла мадемуазель Бланш Гандон, милая, внешне резкая девушка, которая не достигла тех успехов, которых она могла ждать от такой благодарной аудитории, как наша. Ее эксцентричные туалеты, ее невозможный и неприглядный шignon никого здесь не радуют. Кроме того, мадам Гандон появится только через два дня; но как только она оправится от легкого недомогания, которое заставляет ее не покидать дом, она отомстит, мне хочется верить в это. Только тогда я дам вам более точную оценку этой молодой певицы, которой предназначено светлое будущее» [31, р. 6].

Игравший с Гандон в Лионе актер Паулюс вспоминал ее как актрису «очаровательную и соблазнительную, ценимую франтами Лиона» (Blanche Gandon, mignonne et aguichante, la coqueluche des *gandins* de Lyon) [32, р. 85].

Видимо, не рассчитывая сделать карьеру в Париже, Гандон в 1869 г. приехала в Петербург, где играла в театре Буфф. В числе ее ролей был и Орест в «Прекрасной Елене» Оффенбаха (рис. 7). В «Истории одного города» (глава «Поклонение мамоне и покаяние», 1870) Салтыков в числе признаков «развращения нравов» в Глупове называл постановку «Прекрасной Елены» с участием «девицы Бланш Гандон» [33, с. 377]. А герой очерка «Помпадур борьбы, или Проказы будущего» (1873) из «Помпадуров и помпадурш» Феденька Кротиков «задолжал несколько тысяч за ложу на Минерашках, из которой имел удовольствие аплодировать m-lle Blanche Gandon» [33, с. 164].



Рис. 7. Бланш Гандон в роли Ореста в оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена»

В Петербурге в театре Буфф 5 апреля 1871 г. в пьесе “Les Cascades du Théâtre Bouff” «Г-жа Бланш Гандон изображала зиму 1871 г.», как писал А. С. Суворин в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1871. № 112, 25 апреля): «На ней была легкая, коротенькая женская шубейка, накинутая на тело, плотно обтянутое в трико, с пояса – телесного цвета <...>. Г-жа Гандон в этом костюме танцует канкан» (цит. по: [34, с. 552]). Здесь следует обратить сугубое внимание на костюм Бланш Гандон. И в роли Ореста в «Прекрасной Елене» (мужской костюм), и в роли Зимы она выходила на сцену даже без всякого подобия юбок. Здесь важно не столько то, что таким образом подчеркивались особенности женской фигуры, сколько то, что женская фигура лишалась последней своей защиты и последнего свойства – юбки. Костюм не скрывал, а подчеркнуто обнажал театральное тело, ибо в костюме Зимы даже трико было телесного цвета. Эффект был такой же, как в XX в., когда женщины надели брюки. Не всякие брюки обязательно подчеркивали особенности женской фигуры. Но всякие брюки носились в отмену юбки, что и вызывало крайнее возмущение добропорядочной общественности.

Мировой судья 7-го участка А. И. Барановский нечаянно зашел на это представление. «Мною было замечено, – писал он, – что артистка Филиппо (мы к ней еще обратимся в свою очередь. – М. С.) при пении песни “L’amour se n’est que cela” дозволила себе бесстыдные и соединенные с соблазном для других телодвижения, что другая артистка Бланш Гандон, явившись на сцену в крайне непристойном костюме, производила бесстыдные телодвижения в пляске канкана». Мировой судья, «принимая в соображение, что случаи сценического бесстыдства в телодвижениях и костюме предусмотрены 43 ст<атьей> уст<ава> о нак<азаниях> и преследуются независимо от жалоб частных лиц, на основании 3 п<ункта> 42, 52 и 1 п<ункта> 77 ст<атьи> у<става> у<головного> с<удопроизводства>, определил: 1) возбудить уголовное преследование против артисток театра Буфф – Филиппо и Бланш Гандон и ответственного директора и распорядителя театра Буфф». В результате Гандон была приговорена к штрафу в 100 руб. с заменой арестом на месяц, а Филиппо – к штрафу в 50 руб. с заменой арестом на две недели [35, с. 1199, 1201]. См. также у Н. К. Михайловского: «Но я уже неоднократно обращал ваше внимание на то обстоятельство, что Оффенбах, как и всякое другое широко распространенное социальное явление, есть не только деятель, а и симптом. С этой точки зрения это не более как наружная сыпь, свидетельствующая о неправильности внутренних отправлений организма. И усилия мировых судей, карающих г-ж Филиппо и Гандон, могут только вогнать болезнь внутрь. Я знаю, что говорю банальную истину, которая заставит только улыбнуться мудрых практиков. Но что же делать, истины по большей части банальны, а мудрым практикам подобает улыбаться» [13, стлб. 419–420].

Получается, что Гандон судили за новую репрезентацию театрального тела. Костюм ее был, может быть, и слишком откровенный, по нормам того времени, движения, видимо, были слишком вульгарны, но все это было театральное тело. Решение суда поддержал А. С. Суворин (и, видимо,

не он один): «Любители острых ощущений ничего от этого не потеряют, потому что всегда имеют возможность доставить себе оные на частных квартирах и в домах терпимости; общество же несомненно выиграет, изгнав со сцены такие элеметы, которые отнюдь к сценическому искусству не относятся» (цит. по: [34, с. 552]). Вскоре после этого скандала Гандон, как можно судить, покинула Россию. Но воспоминания о скандале сохранялись еще долго, и рассказчик в «Благонамеренной повести» (1875) Салтыкова возмущался, что Гандон приглашали «к мировому судье за какие-то жесты, смысл которых означает лишь торжество любовного начала и, следовательно, не заключает в себе ни малейшего политически неблагонадежного элемента» [27, с. 510].

В текстах Салтыкова Гандон олицетворяет собой лучшее средство для того, чтобы отвлечь человека толпы от насущных общественных проблем. Для введения общественного сознания в «дремотное состояние» героиней «Дневника провинциала в Петербурге» (1871) предлагает приучать «молодых людей к чтению сонников, или к ежедневному рассмотрению девицы Гандон (сам не видел, но из газет очень довольно знаю)». Тогда «умы их будут дремотствовать, но дремотствовать деятельно»: «Предавшись чтению сонников, молодые люди будут ожидать от сего исполнения желаний. <...> О девице Гандон – уже не говорю. Во всех сих упражнениях, очевидно, будет участвовать страсть, но страсть спасительная. <...> И таким образом получится поколение дремотствующее, но бодрое и не только не препятствующее знакам препинания, но *дейтельно* на постановку их согласное» [1, с. 336]. В ранней редакции четвертого «Письма к тетеньке» (1881) рассказчик называет «мамзель Гандон» «наставницей юных Амалат-беков», «хищников и кавалеров безделицы» [36, с. 492].

Суворин и Салтыков считают, что тело Гандон «к сценическому искусству не относится». Теоретически они, разумеется, не правы. Поскольку Гандон – артистка (плохая или хорошая, это совершенно иной вопрос, вообще всякий человек, стоящий перед публикою на сцене, уже артист), постольку тело ее является не просто женским телом, но телом театральным. Не стоит отрицать очевидную вульгарность Гандон, которую отмечали ее французские современники, но и мирового судью никто ведь не звал в театр Буфф: он очевидно знал, что его там ждет, и шел туда, либо чтобы втайне развлечься, но был увиден кем-то и решил оправдать себя нападением на Филиппо и Гандон, либо чтобы «накрыть» эту малину. Представления подобного рода давались в Петербурге на каждом шагу, и в данном случае Филиппо и Гандон просто «попали под раздачу». С точки зрения демократической журналистики, целый месяц газетных треволнений по поводу этого судебного процесса означал отсутствие у прессы интереса к настоящим проблемам социальной жизни [37, с. 6–7].

Гандон, можно сказать, вообще «попала под раздачу» истории. Музыкальный критик А. Р. Кугель вспоминал, что «разговоры о театре среди компании газетных отметчиков и рецензентов» были «исключительно



характера анекдотического или фактического. Трактовать вопросы театра было совершенно не принято. Говорили о том, что Самойлов играл хорошо то-то, а Монахов то-то, Глебова то-то, а дю Плесси – вот то-то, адвокат Серебряный <...> подал гостям на десерт огромное серебряное блюдо с цветами, фруктами и совершенно обнаженной Бланш Гандон посредине» [36, с. 49]. А. Р. Кугель не скрывает анекдотический характер истории, но его анекдот воспринимается как исторический факт и определяет теперь толкование образа опереточной артистки как таковой. Вот современная исследовательница пишет о Девериа как первой исполнительнице в России главной роли в «Прекрасной Елене» и замечает: «И, начиная именно с нее, потянулась за опереттой какая-то нездоровая сенсационность. Вульгарная манера Девериа, развязность игры сначала ударила по нервам русскую публику (особенно мужскую часть), потом стала вызывать насмешку. Иногда на холостяцких ужинах Девериа, обнаженную, выносили на огромном серебряном блюде как главный деликатес пира» [38, с. 184]. Всё это давно уже перестало быть фактом и превратилось в кухонные пересуды и клевету.

Известный юрист, а потом писатель Н. Э. Гейнце мог, конечно, и лично видеть и слышать выступления французских певиц. Но в романе «Герой конца века» (1896) он упоминает Филиппо и Гандон в паре – и это не личное его впечатление, а отголосок общего судебного разбирательства: «Филиппо способна своими песенками воскресить мертвого, Blanche Gandon с своею “la chose” делает юношей дряхлого старика. Недаром весь Петербург съезжается теперь к Бергу по вечерам...» [38, с. 73]. После всех этих наговоров начинаешь думать, что вся эта похабщина принадлежит не самой Гандон, а грязному мужскому воображению. Впрочем, песня Гандон “La chose” <Штучка>, которую упоминает Н. Э. Гейнце, позволяет определенно ответить на этот вопрос:

Blonde comme les blés,  
Deux beaux yeux éveillés,  
Bouche au sourir éclose:  
    Trou la la la la i tiou.  
On trouve à mes quinze ans  
La fraîcheur du printemps  
Et l'éclat de la rose,  
    Trou la la la la la i tiou (bis)  
    La i tiou, la i tiou, la i la i tiou! (bis).

Et qui me l'apprendra  
Un doux baiser prendra  
Sur cette lèvre rose.  
    Trou la la...  
Alors m'a dit Colin:  
Viens moi, je suis malin,  
Je te dirai chose.  
    Trou la la...

Прелесть русых кудрей,  
Блеск веселый очей,  
Для улыбки уста,  
    Тру-ла-ла и т. д.  
Говорят обо мне,  
Что подобно весне,  
Я мила и проста,  
    Тру-ла-ла и т. д.

Кто бы мог научить  
Поцелуй получить?  
Я пою и твержу...  
    Тру-ла-ла и т. д.  
Но сосед мой, злодей,  
Молвил: я – чародей,  
Я вам штучку скажу,  
    Тру-ла-ла и т. д.

Près de lui, me voilà,  
 Mais il reste de là  
 Et murmure: je n'ose;  
 Trou la la...  
 Du ton le plus câlin  
 Je lui réponds: Colin,  
 Apprenez-moi la chose'.  
 Trou la la...

Ah! puisque tu le veux,  
 Je me rends à tes vœux  
 Et le voici qui cause...  
 Trou la la...  
 Puis quand il eut fini,  
 Je lui dis: mon ami,  
 Redites-moi la chose.  
 (Variante:  
 Ah! ce u'est pas grand' chose!)  
 Trou la la...

Pourtant l'on dit tout bas,  
 Qu'à mes jeunes apps  
 U manque quelque chose...  
 Tra la la it-ou...  
 Dites-moi le secret,  
 Dites-moi ce que c'est?  
 Moi, je n'en suis pas cause...

С ним я рядом, но он  
 Как-то чужд и стеснен,  
 Шепчет: смею ли я?...  
 Тру-ла-ла и т. д.  
 Ах, сосед, я добра,  
 Эту штучку пора  
 Разъяснить для меня...  
 Тру-ла-ла и т. д.

И на просьбу мою  
 Про задачу свою  
 Он мне стал говорить...  
 Тру-ла-ла и т. д.  
 Но чтоб лучше понять,  
 Я просила опять  
 Повторить, повторить!  
 Тру-ла-ла и т. д.

Между тем, в тишине  
 Говорят, что во мне  
 Только нет одного...  
 Тру-ла-ла и т. д.  
 В том вины моей нет,  
 В чем секрет? Мой сосед,  
 Объясните его!..  
 Тру-ла-ла и т. д.

[2, с. 80/64–83].

Песенка эта показывает нам более сложную ситуацию. Пока Бланш Гандон молчала, мы могли считать ее тело театральным. Но вот она запела – и запела о том, что ее тело вовсе не театральное. Женщина Гандон представляет на театре свое женское тело как тело женщины. Никакой другой роли Гандон не играет (возможно, она и не смогла бы сыграть никакую другую роль). И в роли Ореста, и в роли Зимы, и в роли эстрадной певицы она играла женщину, и поэтому неудивительно, что зритель видел в ней не Ореста, не Зиму, не героиню каких-то песен, а только – женщину. Голой на блюде она, наверное, не лежала. Но играла она женщину как таковую, не многочисленные возможные женские роли матери, дочери, сестры, хозяйки и прочие, выходящие уже за пределы семейного круга, а только одну роль женщины, поэтому туалеты матери, дочери, сестры, домохозяйки оказывались ненужными. Необходимым было одно тело.



Рис. 8. А. Жюдик

Историю театрального тела на этом этапе мы закончим рассказом об Анне Жюдик (Judic; настоящее имя Anne-Marie-Louis Damiens; 1850–1911) (рис. 8). Эта артистка имела профессиональное образование – окончила Парижскую консерваторию; выступала в Париже на сцене театра «Буфф-Паризьен», сменив Гортензию Шнейдер на главных ролях в опереттах Оффенбаха «Прекрасная Елена», «Великая герцогиня Герольштейнская». Жюдик была первой исполнительницей роли Денизы в оперетте Ф. Эрве «Мадемуазель Нитуш» (1883, либретто А. Мельяка и Э. Милло). Во Франции она часто выступала с Мари Лафуркад, к которой мы еще обратимся. С 1875 году Жюдик неоднократно гастролировала в Петербурге [39, с. 14], и Н. А. Некрасов в поэме «Современники» писал:

Мадонны лик,  
Взор херувима...  
Мадам Жюдик  
Непостижима! <...>

Восторга крик,  
Порыв блаженства...  
Мадам Жюдик  
Верх совершенства! [41, с. 192]

Салтыков упоминает Жюдик как наследницу Шнейдер в музыкальном театре. В ранней редакции книги «Культурные люди» (1876)

Общее мнение толковало это явление просто и однозначно:

«Между сценой и зрительной залой существовала несомненная связь, к сожалению, не духовная.

В театре собственно было мало театрального.

Причину колоссального успеха и ежедневного полного сбора надо было искать в том, что неизбалованные петербуржцы воспринимали эротический наркотик при одном появлении на сцене полуобнаженного цинизма, и им было всё равно, в каком бы диком и необузданном разгуле он ни проявлялся» [40, с. 91].

Но толкуя так просто и так однозначно, не выливаем ли мы вместе с водой из ваннычки и ребенка? Так ведь можно всего Оффенбаха огласить порнографом и лишить всякого историко-культурного значения.

«праздношатающийся» герой говорит: «Жюдик – видел, Шнейдершу – видел, у Елисева, и на Невском, и на бирже – был. Всё, что можно было в пределах культурности, кроме содействия, совершить, – всё совершил. Повторять то же самое надоело, а между тем надо жить» [28, с. 586]. Жюдик упоминается и в рассказе «День прошел – и слава Богу!» (1876, цикл «Отголоски» [28, с. 143]).

В очерке «Превращение» (1875, «Благонамеренные речи») герои-«кавалегварды» рассуждают об отличии Жюдик от Шнейдер: предметом разговора «служила Жюдик. Некоторые хвалили; один «калегвард» даже стал в позу и спел “la Chatouilleuse” <Недотрога; очевидно, песня “Ne m’chatouillez pas!” <Не щекотите меня!>, о которой см. ниже>. Другие, напротив того, порицали, находя, что Жюдик слишком добродетельна и что, например, Шнейдерша...» Порицателям добродетели указывали, что «это только так кажется, что она добродетельна, а в сущности – c’est une coquine accomplie! <она настоящая плутовка>» [27, с. 154–155]. Но некий авторитетный «калегвард» удивляется, «что вы за скус в этих Жюдиках находите», поскольку «настоящего фундаменту, чтоб, значит, во всех статьях состоятельность чувствовалась – ничего такого у нее нет! Да и не может быть его у французенки! <...>...чтобы и поясница, и бедра – всё чтобы в настоящем виде было». В итоге рассказчик говорит, что «параллель между Шнейдершей и Жюдик» могла бы «всех оживить», все бы «разом встрепенулись, запели, загоготали» [27, с. 154–156].

Салтыков, как, впрочем, и Некрасов, фиксирует новые тенденции в развитии приемов игры в оперетте: от передачи сугубо внешней комичности к раскрытию характера. Уровень подготовки и личные пристрастия Жюдик вполне отвечали этим тенденциям, что отразилось в ее образе на литографии А. де Тулуз-Лотрека (1893) и картине И. Е. Репина «Парижское кафе» (1874–1875). Разница между Жюдик и ее предшественницами, видимо, была. И всё же Жюдик принадлежала к новой школе в подаче телесности, которую ригористы 1870-х гг. считали порнографической. В третьем «Письме к тетеньке» (1881) рассказчик замечает: «Вечером – в театре. Дают: <...> “La biche au bois” <Лань в лесу> <...> Жюдик в купальном костюме... ах! А в “La biche au bois” – сразу до полутораэта почти обнаженных женских тел на сцену брошено! Какой это производит эффект, можно судить по тому, что подле меня один русский сведущий человек сидел, так он ногтями всю бархатную обивку на кресле ободрал и всё кричал: пошевеливай!» [36, с. 281]. Пьеса “La biche au bois” была предметом многочисленных насмешек Салтыкова в письмах к В. П. Гаевскому. 30 августа (11 сентября) 1881 г. он писал: «Даже в эту минуту жена и дети присутствуют на представлении “La Biche au bois”, а я, как дурак, сижу дома. А представь себе, в этой пьесе есть картина «Купающиеся сирены», где на сцену брошено до 300 голых женских тел (по пояс), а низы и <— — —> оставлены под полом в добычу машинистам. Я слышал, что Унковский нарочно приехал инкогнито в Париж и перерядился машинистом, чтобы



воспользоваться <— — —> (300 <— — —>!) Но как только мне будет полегче, я сейчас же отправлюсь. А может быть, тоже машинистом переоденусь» [42, с. 33]. И вновь 13 (25) сентября 1881 г.: «Был в “La biche au bois”. Урусов сидел около меня и всё кричал, чтоб его на сцену пустили. Задницы были голубые, зеленые, розовые, красные, белые с блестками, и у всех — ангельское выражение» [42, с. 40].

Расхожие представления об актрисах, в том числе и о Жюдик, как о доступных женщинах выразилось в главе XXVI «Современной идиллии» (1883), где говорится о еврее-откупщике, который от скуки хочет «мамзель Жюдик выписать... Никогда он Жюдик не видал, но, будучи сластолюбив, распаялся на веру. <...> Лопочет Жюдик, как оглашенная, по-французски, а он с полковниками сидит и хохочет. А чему хохочет — не знает» [43, с. 258–259].

Мы видим, таким образом, довольно любопытную ситуацию. На опереточной и эстрадной сцене происходит телесная революция: актриса открывает ногу. Сама эта актриса могла быть вполне скромной женщиной, но если она выступала на этой сцене, она не могла не открыть ногу. Разумеется, для этого требовалась известная смелость и лихость нрава, так что те, которые были скромнее, не брались за такие роли. Но те, кто рисковал, не обязательно готов был пуститься на все тяжкие. Актриса показывала театральное тело. Зритель не видел театральное тело и воспринимал только женское тело, женские телеса, общедоступную женщину. Если же актриса подталкивала его к этому восприятию, у них возникала полная гармония. Мы привычно виним в этой ситуации актрису, не учитывая того, что предложение было порождено спросом. Более того, в большой исторической перспективе авангардизм опереточного театра кажется совершенно невинным и чуть ли не добродетельным.

## 2. ГУВЕРНАНТКИ И НАСТАВНИЦЫ

В большой исторической перспективе каскадный мир должен быть рассмотрен еще под одним углом зрения, в тесной связи с процессами женской эмансипации, которые стали актуальны в середине XIX в.

Биографические сведения о Луизе Филиппо (рис. 9) немногочисленны. В Париже она работала в театре «Альказара» и гастролировала в России неоднократно, в Петербурге — в Демидроне, в Москве — в зимнем театре «Ренессанс». Понимавший ее значение В. Н. Егарёв платил ей огромный гонорар — 2000 руб. в месяц. Когда в 1888 г. она в очередной раз приехала в Москву на гастроли, газеты иронизировали: «Вечная Луиза Филиппо, она так же обворожительна, как и во дни молодости наших дедов» [44, с. 5]. Но когда она приезжала двумя годами раньше, более беспристрастные авторы свидетельствовали, что на нее «не действуют нисколько ни время, ни года», что «она выделяется среди французских певиц особенным

шиком» [45, с. 2]. А. П. Чехов в 1880 г. называл ее «старушенция Филиппо» [46, с. 56], но и «старушенции» надо было где-то работать. И вот когда в 1892 г. она вновь приехала в Москву, на ее квартире случился пожар. Получив большие ожоги, Филиппо не могла больше выступать перед публикой, вернулась во Францию и умерла в Ницце в нищете [25, с. 327].

Фигура Филиппо очень важна, так как ее репертуар оказался для современников едва ли не самым знаковым. Как писала газета «Санкт-Петербургские ведомости», Филиппо в театре Минеральных вод «три года подряд привлекала ежедневно тысячу человек, распевая неизменно одну единственную песню “L’amour” <Любовь>, где и слов почти нет, кроме “Oh Robin! oh la la, ola li! oh la la” и т. д.» [47]. Речь идет о следующей песне:



Рис. 9. Л. Филиппо. 1880-е гг.

Oh! oh! Bobin! oh lon lon la!  
Oh la li, oh la li, oh la li lon la!  
L’amour, qu’est ce donc que cela?  
Oh la li, oh la li, oh la li lon la.

О! о, Робен, о! лон-лон-ла!  
О ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла!  
Любовь, что такое любовь?  
О ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла!

Ainsi parlait la bergère.  
Quand on aime dit Robin  
Le soir on s’en va, ma chère,  
Dans le bois jaser un brin.  
Oh! oh! Robin!..

Так пастушка говорила,  
Но пастух сказал в ответ:  
Если любят, то, друг милый,  
В лес уходят на совет.  
*Привет*

Les paroles qu’on murmure  
Ne riment souvent a rien,  
Et cependant je le jure  
Que l’on se comprend très bien.  
Oh! oh! Robin!..

Смысла нет в любовной речи,  
Страстно преданной мечтам,  
Но в минуту грешной встречи  
Всё понятно будет нам.  
*Привет*

On est heureux d’être ensemble,  
Mais non sans un peu d’effroi;  
On est tout pâle et l’on tremble,  
On ne sait pas trop pourquoi.  
Oh! oh! Robin!..

Ах, когда вдвоем гуляешь,  
Тайный страх в груди таишь,  
Отчего – сама не знаешь,  
Вся трепещешь и горишь.  
*Привет*

La nuit devenant plus sombre,  
L'amoureuse à l' amoureux  
Laisse dérober dans l'ombre  
Un baiser respectueux.  
Oh! oh! Robin!..

On s'arrête sans rien dire  
Au beau milieu du chemin –  
On s'arrête et l'on soupire  
En se tenant par la main.  
Oh! oh! Robin!..

Robin répondit: ma chère,  
Tout deux allons dans le bois.  
En revenant la bergère  
Murmurait à demi-voix:  
Oh! oh! Robin! oh lon lon la!  
Oh la li, oh la li, oh la li lon la!  
Oh oui, l'amour c'est bien cela!  
Oh la li, oh la li, oh la li lon la.

Ночь становится темнее,  
И подруга от души  
Позволяет, пламенея,  
Поцелуй сорвать в тиши.  
*Привет*

Вот молчат они стыдливо,  
На пути останюясь,  
И вздыхают так счастливо,  
Крепко за руки держась.  
*Привет*

Друг сказал ей, улыбаясь:  
Что ж, пойдём?.. Она идет...  
И из леса возвращаясь,  
Тихим голосом поет:  
О! о, Робен, о! лон-лон-ла!  
О ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла!  
Любовь, это верно любовь!  
О ла-ли, ла-ли, о ла-ли, лон-ла!

[2, с. 2–7].

Составитель «Каскадного мира» в предисловии к изданию писал по поводу своих переводов французских песенок: «Мы уверены, что читатели не посетуют на нас, встретя иногда в переводе небольшие шероховатости или отступление от выражений и размера в неуловимых для перевода припевах. Издание это отнюдь не *литературное предприятие*, и вызвано некоторою в своем роде потребностью. Шероховатости же произошли от того, что от подлинников отступать было нельзя, в противном случае *уследить за выражением в пении* было бы положительно невозможно. Вся же передача куплета, вся соль его, вся острота заключается чисто в одном выражении. Часто в бессмысленном припеве, как, например, в песне «Любовь» <L'amour>, – артистка вкладывает и жизнь, и соль. Что же касается других шансонеток, то их характер большею частью выясняется припевами, исполняемыми с тем шиком, на который способны одни только французы» [2, с. IV, нenum.].

Грандиозный успех этой песни подтверждает и Н. Э. Гейнце в романе «Герой конца века»: «Филиппо только что спела свое знаменитое “L'amour”, и театр положительно дрожал от аплодисментов и буквально стонал от криков “браво”, “bis” и “фора”»<...> «Мы поспешили воспользоваться временем, когда в театре происходили шумные овалции по адресу Филиппо, повторявшей без конца по требованию публики заключительные куплеты своего знаменитого “L'amour” и ушедшей наконец со сцены, грациозным жестом указывая на утомление горла» [40, с. 89, 97].

Мы видим, что корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» серьезно ошибался: в песне есть и другие слова, однако главное в ней то, что не было высказано словами и что замечательно точно и недвусмысленно формулировали игривые фиоритуры «о ла-ли, ла-ли, о лан-ли, лон-ла». «Любовь, что такое любовь?» – спрашивала пастушка в первом куплете. А по возвращении из леса отвечала себе: «Любовь, это верно любовь!» (точнее: «О да, это и есть любовь»). Если не будем строить из себя строгих моралистов, мы не найдем в этом походе в лес ничего страшного (сексуальная революция уже произошла, не спросив нашего разрешения). Но если согласимся с пастушкой, что именно это и только это и называется любовью, то мы, разумеется, будем куда как не правы. Любовь – это то, что не сводится к походу в лес. Филиппо знала слова, которые могли бы рассказать об этом, но в обществе того времени они еще находились под цензурным запретом.

Итак, мы видим, что Филиппо была общепризнанным теоретиком (а на сцене она исполняла роль и практика) той любви, о которой рассуждала ее пастушка. И герой сатирического очерка Н. А. Лейкина «Из записной книжки отставного приказчика Касьяна Яманова» (1874) свидетельствовал: «Главный город Крестовского острова – «Русский трактир». Столица. Резиденция Луизы Филиппо. Высшая практическая и теоретическая школа любви. Теория этой науки преподается всё той же Луизой Филиппо» [48]. Место выступлений, как видим, поменялось: «Русский трактир» на Крестовском острове. Но научно-методические принципы девицы Филиппо остались неизменны. И в «Письмах к тетеньке» (1881) Салтыков называет «девицу Филиппо» «украшением» Демидрона [14, с. 261]. Мы видим, что Филиппо пела и в театре Искусственных минеральных вод (судя по всему, с 1869 г.), и в «Русском трактире» (1874 г.), и в Русском семейном саду (Демидрон, 1881 г.), а потом и в Москве (1886, 1888, 1892 гг.), то есть более двадцати лет. Она, судя по всему, была не самой удачливой, и ей приходилось самой зарабатывать на жизнь: то любовник-покровитель застрелился у нее на квартире, то вышла замуж так счастливо, что за этим последовало материальное разорение, то брат совершил самоубийство, то сестра умерла [25, с. 327]. Приходилось крутиться, и неизменный успех доставляли ей ее научно-методические принципы.

Сатирические персонажи Салтыкова разного возраста и звания очень любили Филиппо. В рассказе «Старческое горе» (1879) «милый старичок-мерзавец» «по временам отпускал скромную гнусность насчет атуров <прелестей> девицы Филиппо» [28, с. 437]. В цикле «Круглый год» (1879) Феденька Дроздов «всем своим рылом так и впился в девицу Филиппо» [18, с. 492]. Рассказчик в этом цикле «делает умственные выкладки, сколько против прошлого года прибавилось килограммов в девице Филиппо» [18, с. 501]. А Сашеньке Ненарочному «содержатель сада, сопровождаемый девицами Филиппо и Салинас (обе были «на сей только раз» одеты в трико, наподобие древних статуй)», вручает «диплом на звание почетного гражданина»

Демидрона за прекрасное воспитание [18, с. 521]. Сашеньке трудно было получить воспитание, которое не соответствовало бы нравам Демидрона, ведь его воспитательницей была именно «девица Филиппо», которая «некогда жила в семействе Ненарочных в качестве наставницы и первая поселяла в сердце Сашеньки семена благонравия» [18, с. 522]. И Сашенька благодарно вспоминал «Луизу Селиверстовну, облеченную в трико». В связи с чувством Сашеньки «девица Филиппо» исполнила шансонетку, «посвященную прославлению родительской спасительной строгости», при этом она «так выразительно хлопала себя по ляжке, что публика просто-напросто выла» [18, с. 524].

Эти слова отсылают нас к событиям 4 апреля 1871 г. в театре Берга, о которых мы уже писали раньше. По поводу этого судебного разбирательства и связанного с ним ажиотажа народник и ригорист В. В. Берви-Флеровский писал, что процесс о «бесстыдных телодвижениях» на сцене отвлекает от настоящих социальных проблем [37, с. 6]. Но и после этого скандала Филиппо, как мы теперь уже знаем, продолжала приезжать в Россию на гастроли.

Припев из ее знаменитой песни “L’amour” Салтыков также неоднократно цитирует в своих произведениях. Герой «Дневника провинциала в Петербурге» (1871) сетует, что современные дворяне, лишённые крепостных крестьян, не могут «услаждаться потрясениями доморощенных Палашек, потому что это слишком дорого стоит», и вынуждены искать в Петербурге общедоступных увеселений. «Мы даже m-lle Филиппо не можем заставить спеть “L’amour – ce n’est que cela”, ежели этой песенки не значится в афишах. Да если бы и имели возможность заставить – что же потом?» [1, с. 293, 298]. Сладострастный герой незаконченной «Благонамеренной повести» (1875) «положительно признает фальшивую и недальновидную ту политику, которая стесняет г-жу Филиппо в разъяснении “L’amour – ce n’est que ça”» [27, с. 510]. Упоминает Салтыков Филиппо и в очерке «По части женского вопроса», но мы к этому упоминанию еще вернемся.

А далее обратимся к другой исполнительнице, которую также упоминает Салтыков, к Мари Лафуркад (Lafourcade, род. в 1844 г. на юге Франции). Она дебютировала в Лионе на сцене театра «Эльдорадо» 20 ноября 1866 г., а в 1869 г. стала звездой кафе-концерта в Париже [45]. Распорядитель кафе-концерта в Лионе Ж. Селес писал в 1869 г., что Лафуркад возрождает французскую песню [50, р. 25–27]. Французский шансонье Паулюс (Ж.-П. Хабан) вспоминал:

“Pendant ma dernière soirée à l’Eldorado, j’avais applaudi de bon cœur des étoiles de la maison, une compatriote de Bordeaux, Marie Lafourcade, qui avait débuté comme choriste aux Bouffes, à l’âge de quinze ans. En 1867, M. Lorge l’engagea; d’emblée elle passa au rang d’étoile.

«Во время моего последнего вечера в Эльдорадо я радостно аплодировал нашей звезде, соотечественнице из Бордо, Марии Лафуркад, которая начинала как певица в Буффе, в возрасте пятнадцати лет. В 1867 году месье Лорге нанял ее; и она вскоре стала звездой.



Cet été, elle alla chanter son joyeux répertoire sur les bords de la Néva. <...> Bonne chanteuse, bonne comédienne, elle avait une voix étendue, bien timbrée, qui prenait le public. Avec ça le geste juste, crâne, gavroche, naturel. Elle a créé nombre de succès, entre autres: *la Rigolade, Faut avaler ça! Le Pifferaro du Boulevard*, son triomphe!”

Этим летом она отправилась петь свой счастливый репертуар на берегах Невы. <...> Хорошая певица, хорошая актриса, у нее был богатый, хорошо поставленный голос, который привлекал аудиторию. При этом правильная жестикуляция, форма головы, мальчуковость, естественность. Многие песни стали очень популярны, среди прочего: “Шутка”, “Надо это проглотить!”, “Уличный музыкант», ее триумф!» [32, р. 34].

Последняя песня – видимо, песня «Уличные музыканты» (“Le Pifferaros”; [2, с. 52–57]) из оперетты Ф. Эрве “Le Pifferaro du Boulevard” (1868).

Анна Жюдик, часто выступавшая вместе с Лафуркад, во время одного благотворительного концерта в 1875 г. в пользу пострадавших от наводнения пела песни “Le Sentier” (<Тропинка>; видимо, песня «Тик-так!..» / *Ca fait tic-tac!..*; [2, с. 144–147]), “J’ai pleuré” <Я плакала> и “Ne m’chatouillez pas!” <Не щекотите меня!>, которая вызвала взрыв смеха [32, р. 160–161]. Последняя из этих песен есть и в сборнике «Каскадный мир»:

Et’s – vous chatouilleux? moi, je n’m-en  
cach’ point,  
Je suis chatouilleuse;  
Ausitôt qu’dix doigts ont trouvé  
mon joint  
J’ris comme un’ furieuse,  
Je m’livrèades contorsions,  
Comme un diabl’ dans l’au bénite;  
J’tomb’rais dans des convulsions  
Si je n’m’écrais tout d’suite:  
Assez!  
Finissez!  
J’vous en prie  
J’vous en suplie!  
J’ai beau rir’, c’est égal,  
Ça m’fait mal,  
Ne m’chatouillez pas, ça m’fait mal.

Щекотливы ли вы? Я не скрою  
от вас,  
Что щекотки боюсь.  
Чуть кто тронет меня, я тогда  
целый час,  
Как шальная, смеюсь.  
И точно бес в святой воде,  
Я корчусь вся и хохочу.  
Пока при этакой беде,  
Лишившись сил, не закричу:  
Отстань!  
Перестань!  
Я вас прошу,  
Я чуть дышу...  
Пусть я смеюсь, но всё равно  
Скажу одно:  
Мне очень больно, хоть и смешно!

J’n’ avais pas quatre ans – je m’le suis  
rapp’ lé  
Ma mèr’ tout heureuse,  
Boulait mon p’tit corps bien nu,  
bien pot’lé

Вспоминаю, когда я ребенком  
была,  
То любимая мать,  
Начинала меня от любви  
как могла

Sous sa main joueuse.

Je m'tordais comme un serpent,  
Mes p'tit's jamb's demandaient  
grâce;

J'poussais d'abord des cris d'paon,  
Puis j',murmurais, de guerr'lasse:

Assez!

Finissez!

J'vous en prie

J'vous en supplie!

J'ai beau rire, c'est égal,

Ça m'fait mal,

Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

En voyag', l'autr'jour, j'eus un p'tit assaut;

Je r'venais d' Bruxelles;

Vlà qn' à la frontière on m'accus' tout haut  
D'passer des dentelles.

J'n'avais rien, j'm'empres'se de nier,  
Et mêm' je permets qu' on m'fouille:  
Imprudent! monsieur l'douanier, –  
D'vinez-vous? – juste!.. il

m'chatouille.

Assez!

Finissez!

J'vous en prie

J'vous en supplie!

J'ai beau rire, c'est égal,

Ça m'fait mal,

Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

J'ai longtemps r'douté les jeux innocents;

Chaqn' garçon s'attache

A risquer des gest's plus ou moins  
décents;

Surtout à cach' cache.

Je m'fourrais toujours dans l'foin

Mais c'gueusard de Jean-Marie

Y fur'tait avec, tant d' soin!..

Il fur' tait... jusque j'crie:

Assez!

Finissez!

J'vous en prie

J'vous en supplie!

J'ai beau rire, c'est égal,

Ça m'fait mal,

Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

На руках щекотать.

Я извивалась, как змея,  
Просья пощады и крича,

И, как павлин, пищала я,

От утомления ворча:

Отстань!

Перестань!

Дружок-мамá,

Пойми сама

Хоть я смеюсь, но всё равно

Скажу одно:

Мне очень больно, хоть и смешно.

Возвращаясь раз из Брюсселя домой –

Испытала грозу,

Обвинили меня, будто я под полой

Контрабанду везу.

Не верят мне, пусть будет так!

Я к обыску готова вся... .

И что ж, таможенный чудак

Меня обыскивать взялся.

Отстань!

Перестань!

Я вас прошу,

Я чуть дышу... .

Пусть я смеюсь, но всё равно

Скажу одно:

Мне очень больно, хоть и смешно!

В детских играх всегда мог меня обижать

Каждый мальчик-буян,

Но из нас всех способнее в прятки  
играть

Был бездельник Иван.

Бывало, прячась от игры,

Забьешься в сено – и молчишь,

Но шарит он до той поры,

Что поневоле закричишь:

Отстань!

Перестань!

Я вас прошу,

Я чуть дышу... .

Пусть я смеюсь, но всё равно

Скажу одно:

Мне очень больно, хоть и смешно!

Lors de mon mariag', dam! je n'étais pas  
 Sans inquiétude,  
 Ce jeu, m'disait-on, est en pareil cas  
 Un'sort d'habitude  
 Mais mon homme h des moyens  
 Pour qu'mon tic nerveux s'endorme;  
 Car avec lui, j'en conviens,  
 Je n'dis plus que pour la forme.  
 Assez!  
 Finissez!  
 J'vous en prie  
 J'vous en suplie!  
 J'ai beau rir', c'est égal,  
 Ça m'fait mal,  
 Ne m'chatouillez pas, ça m'fait mal.

Выйдя замуж, друзья, я дрожала вперед.  
 Но в подобных делах,  
 Убеждали меня, что в привычку войдет  
 Этой глупости страх.  
 Теперь с любовью я порой  
 Боязнь игривую мирю,  
 И для проформы лишь одной  
 Тихонько мужу говорю:  
 Отстань!  
 Перестань!  
 Ванюша-друг,  
 Ты вон из рук!  
 Хотя вправе ты... но всё равно  
 Скажу одно:  
 Мне очень больно, хоть и смешно...

[2, с. 282 – 289].

Песни Филиппо («Любовь») и Лафуркад-Жюдик («Не щекотите меня») весьма показательны для данного жанра. Он демонстрирует ту «революционную» смелость сексуальной тематики на французской эстраде, которая была свойственна Третьей империи. Прямо вроде бы ничего не говорится, но на грани порнографии всё и так ясно. Ничего нового в этом нет: мировая культура знала и более откровенные эпохи. Новым было другое: на эти темы заговорила женщина, конкретная женщина, глядящая на тебя со сцены, женщина, находящаяся с тобой в зоне прямого контакта. Некоторые зрители готовы были принимать этот контакт как собственно сексуальный и пуритански строго относились и к текстам песен, и к их исполнительницам, и к их театральному телу. Между тем, многие исполнительницы просто исполняли эти роли. Разумеется, значительная доля раскованности в их поведении проявлялась не только на сцене, но и в быту. Но таков уже театральный мир: там, где переодеваются, наносят грим в непосредственной близости к противоположному полу (а за кулисами это неизбежно), нравы упрощаются. И, разумеется, многие актрисы имели любовников, которые протезировали им. Но и тут скажешь: таков уже театральный мир.

Преодоление пресловутой женской скромности, уравнение женщины в правах с мужчиной в разговоре на сексуальные темы – вот главная новизна «каскадного мира». Она шокировала, возбуждала чувственность, вызывала насмешки, но она не стремилась шокировать, возбуждать, вызывать... она была просто естественным отпращиванием массовой культуры.

Между 1866 и 1869 г. Лафуркад гастролировала в Петербурге, где ее услышал Салтыков и дважды упомянул в своих произведениях. В 4-м письме из цикла «Письма о провинции» (1868) Салтыков рассказывает о защитниках существующего режима: «...какой-нибудь остервенившийся историкограф второй или третьей руки, всё совершил, что совершить ему надлежало,



Рис. 10. Кадуджа. Петербург, 1880-е гг.

то есть нигилистов истребил, коммунистов разорил, демократов разгромил, науку упразднил, а Поль де Кока водворил, весь потный от трудов смертного боя, почил наконец на лаврах и лицо его сияет удовлетворенною глупостью». Этот «историограф-победитель, подражая несравненной m-lle Lafourcade», поет:

Je suis solide au poste,  
Car j'ai un fier temperament! («Я тверд на работе, потому что у меня гордый характер» [11, с. 224–225]).

Это общее движение захватывало даже таких исполнительниц, которые сами по себе были весьма далеки как от сознательной борьбы за новое понимание театрального тела, так и от идей сексуальной свободы. Эти исполнительницы пели то, что могли. Такова была Кадуджа (Kadoudja), выступавшая в Петербурге в театре «Буфф» и Демидовом саду В. Н. Егарёва (рис. 10). Разные авторы называли ее то креолкой («Последняя жертва» А. Н. Островского, 1877) [51, с. 355], то мулаткой [23, с. 614]. Ближе к истине, видимо, характеристика «алжирка Кадуджа», исполнявшая «незамысловатые quasi-экзотические песенки» в театральном павильоне увеселительного сада «Бавария» рядом с пивным заводом с тем же названием [52, с. 78]. Экзотическая личность Кадуджи порождала слухи и сплетни, и Ж. Кларети (Jules Claretie, 1840–1913) вставил в роман «Жан Морна» (1885) новеллу «Кадья», героиня которой «Кадуджа, Кадья, дочь адмирала Бискры, самая красивая девушка в Алжире», после захвата французами Бискры в 1844 г. вынуждена была зарабатывать на жизнь танцами [53]. Сама она также поддерживала эти легенды, исполняя песни, которые заставляли ассоциировать исполнительницу с героинями. Такова песня «Fathma l'Algérienne» («Фатьма-алжирка») из сборника «Каскадный мир», на авантитуле которого помещен портрет Кадуджи:

Dans le fond du Harem languissante  
et parée  
La sensible Fathma tristement soupirait; –  
D'un Pacha redoutable esclave préférée  
Au milieu des plaisirs l'ennui la dévorait.  
En vain de légères danseuses  
En jouant de la Tarbouka  
Par leurs poses voluptueuses  
Tachaient de distraire Fathma;

Фаворитка раба властелина паши  
Средь гарема томилась, бледна и грустна,  
В пышных тканях своих, с тайным  
вздохом души,  
Средь утех от тоски изнывала она.  
Напрасно с страстностью в очах  
Младых танцовщиц легкий рой  
Старался с лютнями в руках  
Развлечь Фатьму своей игрой,

En vain cent esclaves muets  
 Préparaient Chiboucs et Sorbets;  
 En vain de luxe on l'entourait;  
 Tristement elle répétait:  
 Allah!  
 Que m'importe luxe et richesse  
 Quand je suis en captivité!  
 Reprenez toutes vos largesses  
 Et rendez-moi ma liberté.

Sous les jasmins en fleur, à l'ombre  
 des platanes  
 Effeillant une rose, elle se promenait;  
 En songe elle voyait deserts et caravanes  
 Et tous ces beaux pays qu'enfant elle  
 habitait.

Elle chantait, triste et rêveuse,  
 S'accompagnant sur la Gusla,  
 L'ancienne légende amoureuse  
 De la sultane Valida,  
 Que son maître surprit un jour  
 Dans les bras d'une jeune Giaour!  
 Sur eux soudain il s'élança  
 Puis de son poignard les frappa!  
 Allah!  
 Ah! leur sort est digne d'envie!  
 Au ciel ils ont la liberté.  
 Mieux vaut cent fois perdre la vie  
 Que de vivre en captivité.  
 Allah reprenez moi la vie, (bis)  
 On rendez moi la liberté (bis).

Mais le canon résonne! ah, soudaine  
 espérance!  
 Du serail effrayé tout fuit en se hâtant!  
 Et bientôt dans Alger les soldats de la France  
 Entrent drapeaux au vent et le tambour  
 battant.  
 à Du Harem la jeune captive  
 D'un Férédjé s'enveloppant.  
 S'échappe! – quand près d'elle arrive  
 Un officier brave et galant  
 Sidi français, protégez moi!  
 S'écria-t-elle avec effroi.  
 Et l'officier la protégea,  
 Même, on dit qu'il la consola!

И сто рабов несли в привет  
 Кальян душистый и шербет...  
 На роскошь пышную смотря,  
 Она вздыхала, говоря:  
 «Аллах!  
 Рабыня я в чужой стране...  
 Я вам всю роскошь отдаю,  
 Лишь возвратите только мне  
 Свободу милую мою!»

Средь тенистых чинар, средь жасминов  
 в цветах,  
 С веткой розы она одинокая шла,  
 Караваны пустынь воскресали в мечтах  
 И любимый тот край, где ребенком  
 была...

И вот, нарушив тишину,  
 Она поет с немой тоской  
 Легенду старую одну,  
 Об той султанше молодой,  
 С которой грозный властелин  
 В объятьях жарких в миг один  
 Гяура юного застал,  
 Как их убил его кинжал...  
 Аллах!  
 Они свободу в этот час  
 Могли на небе получить!  
 Нет, лучше смерть, и смерть сто раз, –  
 Чем целый век в неволе жить.  
 Возьмите жизнь, пролейте кровь,  
 Лишь дайте мне свободу вновь!

Вдруг, неожиданно вдали выстрел пушки  
 гремит,  
 Все в смятенье, страхась, из гарема бегут,  
 Вьются ленты знамен, барабан дребезжит,  
 И французы в Алжир величаво идут.  
 Из плена грустного быстрее  
 Она, закутавшись чадрой,  
 Бежит с надеждою... и к ней  
 Подходит воин молодой.  
 – Французский сиди\*! В этот час  
 Молю защиты я у вас!..  
 Ее тогда он защитил,  
 Ее он даже... полюбил!

\* Сиди, арабское слово, т. е. господин. –  
 Прим. издателя.



Allah!

Puis un jour, Fathma l'algérienne;  
(C'est la chanson qui dit cela),  
En France s'étant fait chrétienne,  
Le bel officier l'épousa;  
Elle se maria, Chrétienne! (bis.)  
Et la légende finit-là! (bis.)

Аллах!

Алжирка Фатьма спасена  
(Нам эта песнь поет о том),  
И христианкою она  
Была во Франции потом,  
Где увенчал их наконец  
Любви супружеской венец

[2, с. 139–143].

Паулюс называл ее мулаткой, а песни – мавританскими и креольскими:

“Et je fis aussi la connaissance de la jolie Kadoudja, qui était très fêtée dans ses chansons mauresques et créoles. *Ma Guadeloupe* lui valait un gros succès; dans cette chanson, elle réclamait si gracieusement et avec des poses si touchantes son *champ de bananiers* et sa *savane* que les amateurs émus lui offraient des soupers à tire-larigot (*en grande quantité*). Ça paraissait la consoler; la truffe remplaçait avantageusement la banane pour dissiper sa nostalgie”.

«И еще я познакомился с симпатичной Кадуджей, которая очень прославилась в своих мавританских и креольских песнях. «Моя Гваделупа» принесла ей большой успех; в этой песне она просила так любезно и с такими трогательными позами, что ее *банановые рощи* и ее *саванна* так тронули поклонников, что обеспечили ее едой (*и в небольшом количестве*). Казалось, чтобы утешить ее, трюфель выгодно заменил банан, чтобы рассеять ее ностальгию» [32, р. 54].

По большому счету и ему, и слушателям Кадуджи ее национальность была безразлична: они не отличали мулатов от креолов и мавров. Кадуджа пела о банановых рощах и саваннах в «*Моей Гваделупе*»: но где Гваделупа и где Алжир? и какие саванны на Гваделупе, да и в Алжире? – разве что банановые рощи на Гваделупе были, а в Алжире нет. Но эти подробности никого не интересовали: смуглая, не европейского типа и красивая, петь и танцевать умеет – на сцену!

Паулюс продолжает:

“Kadoudja, la mulâtresse, y a chanté.  
Elle y faisait même sensation  
et causait la joie du public avec ses  
berceuses créoles.

On lui passait un mince filet de voix, à cause de ses hanches arrondies qui rythmaient si bien la cadence des chansonnettes.

À son entrée, le succès était pour sa toilette, et il y avait de quoi?

«Кадуджа, мулатка, пела там.

Она вызвала сенсацию и общую радость своими креольскими колыбельными.

Они текли тонкой струей голоса, когда ее округлые бедра так ритмично акцентировали ритм песен.

Когда она дебютировала, успех подерживал ее туалет, – а что там было?

Elle avait des souliers rouges, des bas roses; sur son chapeau, entre des fleurs blanches, jaunes et violettes, émergeait un énorme oiseau orange.

L'arc-en-ciel lui avait livré toutes ses couleurs; elle y avait même ajouté la teinte bronzée de sa peau”.

Паулюс справедливо подчеркивает, что в репертуаре и костюме Кадуджа напирала на экзотику. Когда он описывает шляпу как фруктовую корзину, да еще с попугаем, невольно вспоминаются такие шляпы на головах жительниц Южной Америки, известные по американским мюзиклам XX в. И кажется, что Кадуджа ввела эту моду. «Радуга дала ей все свои цвета» – трудно придумать более точную квалификацию вульгарности. А на фотографии Кадуджа представлена еще и с открытыми ногами. Тело прикрывают только короткие шорты на «округлых бедрах, которые так ритмично акцентировали ритм песен». Даже Бланш Гандон так не фотографировалась.

В книге «В среде умеренности и аккуратности» («Господа Молчалины», глава IV, 1876) Салтыков приводит фрагмент из статьи современного бойкого журналиста: «Можно себе представить после этого, какую мерзость запустения представляли нынешним летом наши минерашки и демидроны! Сырость, холод и ко всему этому безголосые певицы! По-видимому, Москва серьезно вознамерилась победить Петербург. Она уже переманила у нас и незабвенную Кадуджу, и прелестную Нордэ, а в недалеком будущем, вероятно, уловит в свои гостеприимные сени и обаятельную Жюдик»; «Впрочем, в том, что москвичи побеждают нас по части Кадудж и обжорства, – ничего удивительного нет» [28, с. 92, 93]. Судя по тому, что в 1874–1875 гг. Кадуджа пела еще в Петербурге [54; 55], она переехала в Москву именно в 1876 г. Ф. М. Достоевский упоминал ее в подготовительных материалах романа «Подросток» [56, с. 338–339; 57, с. 422].

А теперь вернемся к очерку «По части женского вопроса», в котором Салтыков назвал театр Берга «наицелесообразнейшей Медико-хирургической академией а l'usage des dames et des demoiselles <для использования дам и девиц>»: «Там девица Филиппо прочтет вам лекцию: “L'imprôt sur les célibataire” <Налог на холостяков>, а девица Лафуркад, пропев “A bas les hommes!” <Долой мужчин>, вместе с тем провозгласит и окончательную эмансипацию женщин...» [27, с. 283]. Вот текст первой песни:

Sexe barbu, qui de l'espèce humaine  
Forme ici-bas la plus laide moitié,  
L'heure est sonnée et nous brisons  
la chaîne,  
Qui sous tes lois nous retient sans pitié.

На ней были красные туфли, розовые чулки; на ее шляпе между белыми, желтыми и фиолетовыми цветами сидела огромная оранжевая птица.

Радуга дала ей все свои цвета; она даже добавила бронзовый оттенок ее коже» [32, р. 228].

Брадатый пол нас всех поработил,  
Закон мужей для нас тяжелый гнет,  
Чего же ждать? Желанный час пробил,

Мы цепи рвем и ринемся вперед!



скромное требование, это отступление женщин на архаические позиции. Но для тех, кто слушал песни Луизы Филиппо, это было смешно и очень задиристо: женщина шла в бой против мира мужчин, намереваясь урезать его права и свободу. Мари Лафуркад пошла значительно дальше, и песня ее «Долой мужчин», завершающая сборник «Каскадный мир», ставила вопрос гораздо решительнее:

Oui, nous venons de commencer la lutte,  
Et notre jour est peut-être arrivé;  
D'un sexe faible et que l'on persécute  
De toutes parts l'étendard est levé.  
Tremblez, tyrans, le bon droit est le nôtre,  
Et nous verrons des sexes révoltés  
Lequel de deux a plus besoin de l'autre,  
A nous bientôt toutes les libertés...  
En guerre, en guerre, en guerre!  
Bientôt enfin le sort décidera,  
Et l'heureux temps et l'heureux temps  
viendra  
Où la femme où la femme pourra  
Commander, commander sur la terre.

A son mari, désormais, c'est la femme  
Qui devra seule aide et protection,  
Elle pourra, sans qu'un jaloux la blâme,  
Se procurer mainte distraction,  
Sortir, aller où ça lui plait de vivre,  
Et le mari, ce despote jobard,  
Qu'elle devait autrefois partout suivre,  
Ne pourra plus la suivre nulle part.  
En guerre, en guerre, en guerre!  
Bientôt enfin le sort décidera,  
Et l'heureux temps et l'heureux temps  
viendra  
Où la femme où la femme pourra  
Commander, commander sur la terre.

Oui, comme vous, nous voulons vous  
instruire,  
Et grâce à tout ce qu'on nous apprendra,  
Nous saurons bien effacer votre empire...  
Vous le verrez, bientôt le temps viendra,  
Où nous serons dans votre capitale  
Huissier, notaire, avocat, medecin,  
Juge, préfet, garde nationale,  
Pompier, gendarme et garçon de bain!  
En guerre, en guerre, en guerre!  
Bientôt enfin le sort décidera,

Начать борьбу для сил соединенных  
Ударил час, зовет на битву он;  
Под знаменá сознаний угнетенных  
Наш слабый пол летит со всех сторон.  
Восстали мы! тираны, трепещите!  
Увидит свет, чья выше голова,  
В ком есть нужда, понять вы захотите,  
Мы возвратим свободные права!  
*Припев.* На битву, на битву скорей!  
Судьба нас теперь не обманет,  
Счастлиное время настанет,  
И женщина, женщина станет  
Царить мудрой властью своей!

Своим мужьям оказывать мы будем  
Протекцию и помощь без труда,  
Позорный гнет ревнивцев позабудем,  
Держать в руках их будем навсегда.  
Чтоб мы теперь где вздумается жили,  
Чтоб для услуг открывши свой карман,  
За нами вслед, как мы за ним ходили,  
Не смел ходить наш кукольный тиран.  
*Припев*

Да! мы хотим без всякого мытарства  
Постичь всё то, чему учились вы,  
Мы разгромим мужское ваше царство,  
И примем дань восторженной молвы.  
Мы можем быть квартальным  
и солдатом,  
Мы можем быть жандармом и судьей,  
Извозчиком, врачом и адвокатом,  
Чиновником и банщиком порой...  
*Припев*

Et l'heureux temps et l'heureux temps  
viendra  
Où la femme où la femme pourra  
Commander, commander sur la terre.

Nous n'avons pas votre coeur insensible,  
Nous n'avons pas votre esprit fracassier,  
Nous n'avons pas votre barbe terrible,  
Nous n'avons pas tous vos muscles d'acier;  
Mais nous avons, ce qui vous déconcerte,  
L'esprit, la ruse et mille et mille appas;  
Nous n'avons pas ce que vous avez, certe!  
Mais nous avons ce que vous n'avez pas!  
En guerre, en guerre, en guerre!  
Bientôt enfin le sort décidera,  
Et l'heureux temps et l'heureux temps  
viendra  
Où la femme où la femme pourra  
Commander, commander sur la terre.

У нас ведь нет бесчувственности хилой,  
У нас ведь нет докучной ерунды,  
У нас ведь нет железной вашей силы,  
У нас ведь нет ужасной бороды!  
Владеем мы победностью иною:  
Прелестны мы, и хитры, и умны,  
Пусть нет у нас – что вам дано судьбою,  
У нас есть то, чего вы лишены!  
*Prunes*

[2, с. 314–319].

В этой песне, как и во всём «каскадном мире», есть явные двусмысленности: «Пусть нет у нас – что вам дано судьбою, / У нас есть то, чего вы лишены!» Однако женщина здесь претендует на все те социальные роли, которые традиционно закрепились за мужчинами: квартальный, солдат, жандарм, судья, извозчик, врач, адвокат, чиновник, банщик. И это делает песню гораздо серьезнее всего остального репертуара, что подчеркивается ее мелодической, ритмической и лексической связью с «Марсельезой», которая стоила бы отдельного разговора. Именно эта связь сообщает песне большее значение.

Данная песня, как и некоторые другие, показывает, что пресловутая фривольность оказывалась спутницей эмансипации. Мы видели эту эмансипацию только через призму Кукшиной, только глазами Базарова и Тургенева. Но когда мы глядим на ситуацию глазами Лафуркад и Филиппо, ситуация несколько меняется. Проблема опошления больших социальных идей при усвоении их массовым сознанием остается. Но эти большие социальные идеи рождаются для блага не только интеллектуальной элиты, способной сохранить их во всей чистоте. Большие социальные идеи рождаются для всеобщего блага, даже для тех, кто воспримет их только как похабное тело, фривольный жест и равноправие в сальностях.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1970. Т. 10: Господа ташкентцы. 1869–1872. Дневник провинциала. 1872.

#### REFERENCES

1. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1970. T. 10: *Gospoda tash-*



- В больнице для умалишенных. 1873. – 839 с.
2. Каскадный мир: Сборник французских шансонеток, исполняемых г-жами: Шнейдер, Терезою, Силли, Кадуджею, Филиппо, Альфонсин, Альфонсин-Дюроше, Лафуркад, Антуанет, Марией Лажи, Бланш-Гандон, Бланш-Вилен и проч., с переводом на русский язык в стихах / Cascades diverses: Recueil de chansonnettes françaises exécutées par mesdames: Schneider, Thérèse, Silli, Gadoudja, Philippeau, Alphonsine, Alphonsine-Durochée, Lafurcade, Antoinette, Marie-Lagi, Blanche-Gandon, Blanche-Wilaine etc. en vers Russes et Français. СПб.: Тип. К. И. Плотникова, 1873. – 323 с.
  3. Каскадные брызги: Куплеты / Г-жи Кадуджи, Альфонсины, Лафуркад, Филиппо, Клодии и др. В русском переводе. С присовокуплением куплетов Н. Н. Богданова. СПб.: Тип. А. А. Соколова, 1873. – 29 с.
  4. *Строганов М. В.* «Что ему Гертруда?» М. Е. Салтыков и Гортензия Шнейдер // Вестник славянских культур. 2017. Т. 45. № 3. С. 118 – 125.
  5. *Янковский М. О.* Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.; Л.: Искусство, 1937. – 456 с.
  6. *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года: в 3 ч. СПб.: Тип. и литопр. Р. Голике, 1884. Ч. 3: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. [2], X, 167, XXXVI с.
  7. [Толстой Ф. М.] Петербургские театры. Музыкальное обозрение // Отечественные записки. 1868. № 12. Отд. II. С. 340 – 359.
  8. *Offenbach J.* La Belle Hélène: Opéra-bouffe en 3 actes / Paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Livret de censure. Paris 1864. Première édition provisoire. Berlin: Boosey & Hawkes; Bote & Bock, 2003. – 48 p.
  9. *Выборгский Пустынник.* Общественные и литературные заметки / В. П. Буренин // Санкт-Петербургские ведомости. 1866. № 102. С. 2.
  10. Полвека назад. Из записной книжки театра П. П. Гнедича // Бирюч Петрокentsy. 1869 – 1872. *Dnevnik provintsiala.* 1872. *V bolnitse dlya umalishennykh.* 1873 [Vol. 10: The Tashkenters Clique. 1869 – 1872. Diary of a Provincial. 1872. In the Hospital for the Insane. 1873]. 839 p.
  2. *Kaskadnyy mir: Sbornik frantsuzskikh shansonetok, ispolnyayemykh g-zhami: Shneyder, Terezoyu, Silli, Kadudzheyu, Filippo, Al'fonsin, Al'fonsin-Dyuroshe, Lafurkad, Antuanet, Mariyey Lazhi, Blansh-Gandon, Blansh-Vilen i proch., s perevodom na russkiy yazyk v stikbakh* [The Cascading World: A collection of French chansonnets performed by Ms. Schneider, Theresa, Scilly, Cadujay, Filippo, Alfonsin, Alfonsin-Durochet, Lafourcade, Antoinette, Marie Laje, Blanche-Gundon, Blanche-Vilaine, etc., with translation into Russian language in verse]. Cascades diverses: Recueil de chansonnettes françaises exécutées par mesdames: Schneider, Thérèse, Silli, Gadoudja, Philippeau, Alphonsine, Alphonsine-Durochée, Lafurcade, Antoinette, Marie-Lagi, Blanche-Gandon, Blanche-Wilaine etc. en vers Russes et Français. Saint Petersburg: K. I. Plotnikov Publ., 1873. 323 p.
  3. *Kaskadnyye bryzgi: Kuplety / G-zhi Kadudzhi, Al'fonsiny, Lafurkad, Filippo, Kloodii i dr. V russkom perevode. S prisovokupleniyem kupletov N. N. Bogdanova* [Cascading splashes: Couplets / Ms. Caduji, Alfonsina, Lafourcade, Filippo, Claudia, etc. In Russian translation. With the addition of couplets by N. N. Bogdanov]. Saint Petersburg: A. A. Sokolov Publ., 1873. 29 p.
  4. *Stroganov M. V.* “*Chto yemu Gertruda?*” М. Е. Салтыков и Гортензия Шнейдер [“What’s Gertrude to him?” М. Е. Saltykov and Hortensia Schneider]. In: *Vestnik slavyanskikh kultur.* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2017, vol. 45, no. 3, pp. 118 – 125.
  5. *Yankovskij M. O.* *Operetta. Vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR* [Operetta. Emergence and development of genre in the West and the USSR]. Moscow; Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937. 456 p.
  6. *Wolf A. I.* *Hronika peterburgskikh teatrov s kontsa 1855 do nachala 1881 goda: v 3 chastyakh* [Chronicle of Saint Petersburg theatres from the end of 1855 to the beginning of 1881: In 3 vol.]. Saint Petersburg: R. Golike Publ., 1884. *Chast. 3. Godovyje obozreniya russkoy i frantsuzskoy dramaticheskoy stseny, opery*

градских государственных театров. 1919. № 13/14. С. 139–141.

11. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 7: Признаки времени. Письма о провинции. Для детей. Похвала легкомыслию. Итоги. 1863–1871. – 695 с.
12. *Боборыкин П. Д.* Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1993. Т. 1. – 196 с.
13. *Михайловский Н. К.* Дарвинизм и оперетки Оффенбаха // Михайловский Н. К. Сочинения. СПб.: Изд. журнала «Русское богатство», 1896. Т. 1, ч. 2. Стлб. 391–422.
14. Петербургский листок. 1868. № 149, 20 октября.
15. *Гнедич П. П.* Книга жизни: Воспоминания: 1855–1918. М.: Аграф, 2000. – 368 с.
16. *Суворин А. С.* Письмо к Вере Александровне Лядовой // Суворин А. С. Театральные очерки. Пб.: Тип. т-ва А. С. Суворина – «Новое время», 1914. С. 271–272.
17. *Суворин А. С.* «Прекрасная Елена» Оффенбаха на русской сцене. – Дебют г. Яблочкина и г-жи Яблочкиной 2-й. – «Брак по страсти», сцены А. Потехина // Суворин А. С. Театральные очерки. Пб.: Тип. т-ва А. С. Суворина – «Новое время», 1914. С. 234–238.
18. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 13: Господа Головлевы. 1875–1880. Убежище Монрепо. 1878–1879. Круглый год. 1879–1880. – 814 с.
19. *Darcours C.* Nécroloquie // Le Figaro. 1883. 12 July. № 193. P. 3. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k278627g/f1.item.r=Alphonsine.zoom>. Дата обращения: 12.05.2017.
20. Alphonsine. URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Alphonsine>. Дата обращения: 12.05.2017.
21. L'Africain Mouzalababaloued. Chansonnette (Signé: Alphonsine). In-fº, plano. Paris: Ve Roger, [1868]. URL: <http://data.bnf.fr/14653280/alphonsine/#documents-about>. Дата обращения: 12.05.2017.
22. Archives et manuscrits. URL: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/>

*i baleta* [Vol. 3: Annual reviews of the Russian and French dramatic scene, opera and ballet]. [2], X, 167, XXXVI p.

7. [Tolstoy F. M.] *Peterburgskije teatry. Muzykalnoje obozreniye*. [Petersburg theatres. Musical Review]. In: *Otechestvennye zapiski*. 1868, no 12, part. II, pp. 340–359.
8. Offenbach J. *La Belle Hélène: Opéra-bouffe en 3 actes / Paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy*. Livret de censure. Paris 1864. Première édition provisoire. Berlin: Boosey & Hawkes; Bote & Bock, 2003. 48 p.
9. *Vyborgskiy Pustynnik. Obshchestvennyye i literaturnyye zametki* [Public and literary notes] / V. P. Burenin. In: *Sankt-Peterburgskiy vedomosti*. 1866, no 102, p. 2.
10. *Polveka nazad. Iz zapisnoy knizhki teatrala P. P. Gnedicha* [Half a century ago. From the notebook of theatre-goer P. P. Gnedich] In: *Biryuch Petrogradskikh gosudarstvennykh teatrov*. 1919, no. 13/14, pp. 139–141.
11. *Saltykov-Shchedrin M. E. Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969. Т. 7: *Priznaki vremeni. Pisma o provintsii. Dlya detey. Pohvala legkomysliyu. Itogi. 1863–1871* [Vol. 7: Signs of the Times. Letters About the Province. For kids. Praise for frivolity. Results. 1863–1871]. 695 p.
12. *Boborykin P. D. Sochineniya: V 3 tomab* [Works: In 3 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1993, vol. 1, 196 p.
13. *Mikhailovsky N. K. Darvinizm i operetki Offenbakha*. [Darwinism and Offenbach's operettas]. In: *Mikhailovsky N. K. Sochineniya* [Works]. Saint Petersburg: Russkoye bogatstvo magazine Publ., 1896, vol. 1, part 2, col. 391–422.
14. *Peterburgskiy listok*. 1868, no. 149. 20 oktyabrya [October 20].
15. *Gnedich P. P. Kniga zhibni: Vospominaniya: 1855–1918* [The Book of Life: Memoirs: 1855–1918]. Moscow: Agraf Publ., 2000. 368 p.
16. *Suvorin A. S. Pismo k Vere Aleksandrovne Lyadovoy* [Letter to Vera Alexandrovna Lyadova]. In: *Suvorin A. S. Teatralnije ocherki* [Theatrical sketches]. Petersburg: Novoye vremya Publ., 1914, pp. 271–272.
17. *Suvorin A. S. "Prekrasnaya Yelena" Offenbakha na russkoy stsene. – Debyut g. Yablochkina i g-zhi Yablochkinoy Vtoroj. – "Brak*

- cc98991t/cd0e614. Дата обращения: 12.05.2017.
23. Уварова Е. Д. Городская развлекательная культура // История русского искусства: В 22 т. Т. 17: Искусство 1880–1890-х годов. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 608–641.
  24. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом: Театральные мемуары. Л.; М.: Искусство, 1962. – 260 с.
  25. Сариева Е. А. Развлечения в старой Москве: Очерки истории (60–80 годы XIX века). М.: Государственный институт искусствознания, 2013. – 377 с.
  26. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1968. Т. 6: Наша общественная жизнь. 1863–1864. Статьи. 1863. Журнальная полемика. 1864. – 740 с.
  27. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 11: Благонамеренные речи. 1872–1876. – 655 с.
  28. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 12: В среде умеренности и аккуратности. 1874–1877. Культурные люди. 1875–1876. Сборник. 1875–1879. – 752 с.
  29. Крестовский Вс. Вл. Очерки кавалерийской жизни. СПб.: Т-во «Общественная польза», 1892. – 407 с.
  30. Гонкур де Эдмон и Жюль. Дневник. Записки о литературной жизни: Избранные страницы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 1. – 712 с.
  31. Diavolino. Montpellier, 30 avril // Le Foyer: industrie, littérature, théâtre, 1867, 4 mai, p. 6.
  32. Paulus. Trente ans de café-concert: souvenirs / Recueillis par Octave Pradels. Paris: Sté d'édition et de publications, [1908]. – 460 p.
  33. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 8: Помпадурсы и помпадурши. 1863–1874. История одного города. 1869–1870. – 614 с.
  34. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газета, 2000. – 667 с.
- po strasti”, stseny A. Potekhina [“The Beautiful Helen” by Offenbach on the Russian stage. – Debut of Mr. Yablochkin and Mrs. Yablochkina 2nd. – “Marriage for Passion”, scenes by A. Potekhina]. In: Suvorin A. S. *Teatralnyye ocherki*. Saint-Petersburg: Novoye vremya Publ., 1914, pp. 234–238.
18. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. T. 13: *Gospoda Golovlevy. 1875–1880. Ubezhibische Monrepo. 1878–1879. Kruglyy god. 1879–1880* [Vol. 13: The Golovlyov Family. 1875–1880. Monrepos hideout. 1878–1879. The year round. 1879–1880]. 814 p.
  19. Darcours C. *Nécrologie*. In: Le Fige-ro. 1883. 12 July. no 193. p. 3. Available from: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k278627g/f1.item.r=Alphonsine.zoom>.
  20. Alphonsine. Available from: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Alphonsine>.
  21. L'Africain Mouzalabaloued. Chan-sonnette (Signé: Alphonsine). In-f°, pla-no. Paris: Ve Roger, [1868]. Available from: <http://data.bnf.fr/14653280/alphon-sine/#documents-about>.
  22. Archives et manuscrits. Available from: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc98991t/cd0e614>.
  23. Uvarova E. D. *Gorodskaya razvlekatelnaja kultura* [Urban entertainment culture]. In: *Istoriya russkogo iskusstva: V 22 t. T. 17: Iskusstvo 1880–1890-h godov* [History of Russian art: In 22 volumes. Vol. 17: Art of the 1880-1890s]. Moscow: State Institute of Art Studies Publ., 2014, pp. 608–641.
  24. Davydov V. N. *Rasskaz o proshlom: Teatralnyye memuary* [The story about the past: Theatrical memoirs]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1962. 260 p.
  25. Sarieva E. A. *Razvlecheniya v staroy Moskve: Ocherki istorii (60–80 gody XIX veka)* [Entertainment in old Moscow: Essays on history (60–80 years of the XIX century)]. Moscow: State Institute of Art Studies Publ., 2013. 377 p.
  26. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1968. Vol. 6: *Nasha obshchestvennaya zhizn'. 1863–1864. Statji. 1863.*

35. Петроградский Мировой суд за пятьдесят лет. 1866–1916. Пг.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1916. Т. 2. С. 815–1484.
36. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 14: За рубежом. 1881. Письма к тётенке. 1881–1882. – 704 с.
37. Навалихин Н. О чем мы думаем? / В. В. Берви-Флеровский // Дело. 1871. № 6. Отд. 2. С. 1–36.
38. Кугель А. Р. (Номо Novus). Литературные воспоминания: 1882–1896 гг. М.; Пг.: Петроград, 1924. – 171 с.
39. Владимирская А. Р. Оперетта. Звездные часы. СПб.: Планета музыки, 2009. – 312 с.
40. Гейнце Н. Э. Герой конца века: Роман-хроника. СПб.: Тип. В. В. Комарова, 1896. 2, II, 2, 978, IV с.
41. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 4: Поэмы 1855–1877 гг. – 655 с.
42. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 19–2: Письма (1881–1884). – 352 с.
43. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 15–1: Современная идиллия. 1877–1883. – 381 с.
44. Развлечение. 1888. № 5. С. 5.
45. Театр и жизнь. 1886. № 171. С. 2.
46. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 1: Рассказы. Повести. Юморески, 1880–1882. М.: Наука, 1974. – 608 с.
47. Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 5 июля. № 181.
48. Лейкин Н. А. Шуты гороховые: Повести. Рассказы. М.: Русская книга, 1992. – 304 с.
49. Lafourcade Marie. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie\\_Lafourcade](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Lafourcade).
50. Célès J. Marie\_Lafourcade // Célès Jules. Almanach des cafés-chantants / Célestin Gauthier. Paris; Lyon, 1869. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818763m.image.r=.f31.langFR>.
51. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1975. Т. 4. – 543 с.
- Zhurnalnaya polemika*. 1864 [Vol. 6: Our Social Life. 1863–1864. Articles. 1863. Journal Controversy. 1864]. 740 p.
27. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971. Т. 11: *Blagonamerennyye rechi*. 1872–1876 [Vol. 11: Well-Meant Species. 1872–1876]. 655p.
28. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971. Т. 12: *V srede umerennosti i akkuratnosti*. 1874–1877. *Kul'turnyye lyudi*. 1875–1876. *Sbornik*. 1875–1879 [Vol. 12: In an environment of moderation and accuracy. 1874–1877. Cultured people. 1875–1876. Collection. 1875–1879]. 752 p.
29. Krestovskiy V. V. *Ocherki kavaleriyskoy zhizni* [Essays on Cavalry Life]. Saint Petersburg: Obshchestvennaya polza Publ., 1892. 407 p.
30. Goncourt, de E.; Goncourt, de J. Dnevnik. *Zapiski o literaturnoy zhizni: Izbrannyye stranitsy*: V 2 t. Т. 1 [Diary. Notes on literary life: Selected pages: In 2 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1964. Vol. 1. 712 p.
31. Diavolino. Montpellier, 30 avril. In: Le Foyer: industrie, littérature, théâtre, 1867, 4 mai, p. 6.
32. Paulus. Trente ans de café-concert: souvenirs / Recueillis par Octave Pradels. Paris: Sté d'édition et de publications [1908]. 460 p.
33. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy*: V 20 t. [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969. Т. 8: *Pompadury i pompadursbi*. 1863–1874. *Istoriya odnogo goroda*. 1869–1870. [Vol. 8: Pompadours and Pompadouresses. 1863–1874. The History of a Town. 1869–1870]. 614 p.
34. *Dnevnik Alekseye Sergeevicha Suvorina* [Diary of Alexei Sergeevich Suvorin]. London: The Garnett Press; Moscow: Nezavisimaya gazeta Publ., 2000. 667 p.
35. *Petrogradskiy Mirovoy sud za p'atdesjat let*. 1866–1916 [Petrograd Magistrate's Court for Fifty Years]. 1866–1916. Petrograd: M. M. Stasyulevich Publ., 1916, vol. 2, pp. 815–1484.



52. Финдейзен Н. Ф. Из моих воспоминаний. СПб.: РНБ, 2004. 355 с. Рукописные памятники. Вып. 8.
53. Claretie J. Kadja. URL: <http://www.bmlisieux.com/archives/claret04.htm>. Дата обращения: 5.01.2018.
54. Голос. 1874. № 130, 12 мая.
55. Голос. 1875. № 139, 21 мая.
56. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 16.: Подросток: Рукописные редакции. – 440 с.
57. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 17: Подросток: Рукописные ред. Наброски 1874–1879. – 479 с.
36. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. Т. 14: *Za rubezhom. 1881. Pisma k tjotenke. 1881–1882* [Vol. 14: Abroad. 1881. Letters to Auntie. 1881–1882]. 704 p.
37. Navalihin N. *O chem my dumayem?* [What are we thinking about?] / V. V. Ber-vi-Flerovskiy. In: Delo. 1871. № 6. part 2, pp. 1–36.
38. Kugel A. R. (Homo Novus). *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memoirs]: 1882–1896. Moscow; Petrograd: Petrograd Publ, 1924. 171 p.
39. Vladimirskaia A. R. *Operetta. Zvozdnyye chasy* [Operetta. Finest hours]. Saint Petersburg: Planeta muzyki Publ., 2009. 312 p.
40. Geyntze N. E. *Geroy kontsa veka: Roman-bronika* [Hero of the End of the Century: Novel Chronicle]. Saint Petersburg: V. V. Komarov Publ, 1896. 988 p.
41. Nekrasov N. A. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 15 t.* [Complete Works and Letters: In 15 volumes]. Leningrad: Nauka Publ, 1982. Т. 4: *Poemy 1855–1877 gg.* [Vol. 4: Poems of 1855–1877]. 655 p.
42. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973. Т. 15–1: *Sovremennaya idilliya. 1877–1883* [Vol. 15–1: Modern idyll. 1877–1883]. 381 p.
43. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobraniye sochineniy: V 20 t.* [Collected works: In 20 volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977. Т. 19–2 *Pisma* [Vol. 19–2: Letters (1881–1884)]. 352 p.
44. *Razvlecheniye* [Entertainment]. 1888, no. 5, p. 5.
45. *Teatr i zhizn* [Theatre and life]. 1886, no. 171, p. 2.
46. Chekhov A. P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 1: Rasskazy. Povesti. Yumoreski, 1880–1882* [Complete Works and Letters: In 30 volumes. Works: In 18 volumes. Vol. 1: Stories. Stories. Humorous, 1880–1882]. Moscow: Nauka Publ., 1974. 608 p.
47. Saint Petersburg vedomosti. 1872, 5 iyula [5 July], no. 181.



48. Leykin N. A. *Shuty gorokhovyje: Povesti. Rasskazy* [Buffoons. Stories. Short stories]. Moscow: Russkaya kniga Publ., 1992. 304 p.
49. Lafourcade Marie. Available from: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie\\_Lafourcade](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Lafourcade).
50. Célès J. Marie Lafourcade. In: Célès Jules. *Almanach des cafés-chantants / Célestin Gauthier*. Paris; Lyon, 1869. Available from: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818763m.image.r=f31.langFR>.
- Ostrovsky A. N. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 12 t.* [Complete works: In 12 volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1975. Vol. 4. 543 p.
51. Findeyzen N. F. *Iz moikh vospominaniy*. Saint Petersburg: RNB Publ., 2004. 355 p.
52. Claretie J. *Kadja*. Available from: <http://www.bmlisieux.com/archives/claret04.htm>.
53. Golos. 1874. no 130, 12 maya [May 12].
54. Golos. 1875. no 139, 21 maya [May 21].
55. Dostoevsky F. M. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 30 t. T. 16* [Complete Works: In 30 volumes. Vol. 16]. Leningrad: Nauka Publ., 1976. 440 p.
56. Dostoevsky F. M. *Polnoye sobraniye sochineniy: V 30 t. T. 17* [Complete Works: In 30 volumes. Vol. 17]. Leningrad: Nauka Publ., 1976. 479 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Строганов Михаил Викторович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, профессор Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

E-mail: [mvstroganov@gmail.com](mailto:mvstroganov@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-7618-7436

Строганов М. В. «Каскадный мир» в России 1860–1870-х гг. Школа эстетики, школа жизни // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2020. № 3. С. 22–62.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-22-62

#### ABOUT THE AUTHOR

Mikhail Stroganov – *Dr. habil. in Philology, Professor, Leading Researcher of A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, professor of Chair of general and slavonic art, Institute of Slavonic Culture, The Kosygin State University of Russia.*

E-mail: [mvstroganov@gmail.com](mailto:mvstroganov@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-7618-7436

Stroganov M. V. “The Cascading World” in Russia, 1860–1870s. *The School of Esthetics, the School of Life*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 22–62.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-3-22-62