

УДК 821.161.1+821.133.1

ББК 83.3(2Рос=Рус)52+85.334.3(4Фра)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. М. В. Строганов
г. Москва, Россия

«ЧТО ЕМУ ГЕРТРУДА?»
М. Е. САЛТЫКОВ И ГОРТЕНЗИЯ ШНЕЙДЕР

Работа выполнена в рамках проекта РГНФ «М. Е. Салтыков-Щедрин
и его современники» (№ 15-04-00389 а)

Аннотация: М. Е. Салтыков не любил современную оперетту и постоянно издевался над ее создателями и поклонниками. В числе главных объектов его сатиры была французская актриса Гортензия Шнейдер, одна из крупнейших актрис в истории музыкального театра. Зимой 1871–1872 гг. она была первой опереточной гастролершей в России, где имела головокружительный успех. Герой романа «Дневник провинциала в Петербурге» посещает ее спектакли, в которых Шнейдер намеренно подчеркивала телесный низ и эротизм — единственное, что заметили ее русские зрители, видевшие в актрисе общедоступную женщину, вызывающую интерес только физическими данными. Салтыков в книге «Убежище Монрепо» оценил оперетту Оффенбаха как зеркало нравов эпохи Наполеона III. Гортензия Шнейдер интересовала Салтыкова как символ определенных тенденций русской общественной жизни, поэтому он использовал не только собственное имя актрисы, но и ее русские прозвища: *Шнейдерша*, *обер-Шнейдерша*. Французская актриса Шнейдер и героиня Салтыкова с этим именем — это не одно и то же лицо. Салтыков берет реальное лицо в какой-либо одной общеизвестной ипостаси и превращает в определенный художественный образ. Его интересует не соответствие образа конкретному историческому лицу, а способность конкретного исторического лица стать символом времени.

Ключевые слова: Салтыков, Г. Шнейдер, массовая культура, оперетта, дива.

Информация об авторе: Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: mvstroganov@gmail.com

Дата поступления статьи: 11.04.2017

Дата публикации: 15.09.2017

М. Е. Салтыков очень не любил современную оперетту и постоянно издевался над ее создателями и ее поклонниками. В числе главных объектов его сатиры была французская актриса Гортензия Каролина Жанна Шнейдер (Schneider, 30.04.1833, Бордо — 6.05.1920, Париж), одна из крупнейших актрис в истории музыкального театра. Чтобы понять причины агрессии Салтыкова, направленной на Шнейдер, и раскрыть ху-

дожественную функцию упоминаний этой актрисы в произведениях писателя, мы вынуждены дать некоторые справки о самой Шнейдер и об оперетте 1860-х гг., поскольку оперетта Оффенбаха в настоящее время в России практически неизвестна.

Шнейдер дебютировала в 1846 г. в любительском театре «Атеней» в Бордо, а с 1855 г. играла в Париже: театр «Варьете» (1856–1858, 1864–1881), «Пале-Рояль» (1858–1864); по приглашению Ж. Оффенбаха выступала в его театре «Буфф-Паризьен». Триумфальный успех имели главные роли в опереттах Оффенбаха (мы не используем авторские названия жанров): «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Великая герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868). Шнейдер блестяще владела техникой вокала и дикции, мимики и жеста, сценической непринужденностью, комедийным мастерством. Она утвердила утонченную гривуазность, «опереточный шик» [8, с. 76] в качестве специфического направления актерского мастерства и в одеждах греческой царицы и средневековой крестьянки представила мир парижанки Второй империи. Во время франко-прусской войны гастролировала в Европе, а зимой 1871–1872 гг. была первой опереточной гастролершей в России (театр «Буфф» в Петербурге). Шнейдер имела любовные связи в высшем аристократическом кругу, в том числе с рядом титулованных особ (принц Наполеон, двоюродный брат императора, принц Уэльский, будущий Эдуард VII и др.). В 1881 г. она вышла замуж и оставила сцену.

В России Шнейдер имела головокружительный успех. За месяц до начала гастролей (10 декабря 1871 г.) все билеты на ее спектакли были раскуплены. По свидетельству А. Боссе, публика предполагала увидеть на сцене «нечто, превосходящее по своему цинизму все, что она видела до сих пор, какое-то олицетворение разнузданности и гривуазности, доведенное до последней степени» (цит. по: [8, с. 217]). Герои романа Салтыкова «Дневник провинциала в Петербурге» мечтательно рассуждают, что «у нас она в сто крат скромнее играет, нежели в Париже!» [3, с. 284]. Но на самом деле, как передавала слова самой Шнейдер газета «Гражданин» (1872, № 4, 24 января), в своих русских гастрольных спектаклях она усиливала гротеск игры, надеясь быть более «доходчивой» для петербургской публики (цит. по: [1, с. 736]). Следует признать, что известная часть публики была рада этому. Князь В. П. Мещерский в статье «У театра Буфф» (Гражданин, 1872, № 5, 31 января) писал: один офицер, «высунувшись из ложи руками и половиною туловища», «впивался в сцену и в каждое движение г-жи Шнейдер до того соблазнительно, что обращал на себя внимание многих» (цит. по: [1, с. 736]). Однако знакомство с гастрольными спектаклями Шнейдер убедило беспристрастных критиков в ее таланте и профессионализме. Когда князь В. П. Мещерский стал обличать «Герцогиню Герольштейнскую» в политической неблагонадежности, А. С. Суворин возразил ему: «Г-жа Шнейдер ни больше ни меньше как талантливая носительница французского остроумия, веселия, канкана. Было время, когда французы на штыках носили знамя цивилизации, теперь они носят его на ногах. Разнося цивилизацию на штыках, французы утешали амурами наших женщин; теперь, разнося ее на ногах, они утешают амурами наших мужчин. Я не скажу, что результаты этого последнего разноса могут быть блистательны, но они во всяком случае не угрожают ниспровержением ни правительству, ни обществу» [7, с. 403]. Иначе сказать, А. С. Суворин понимал, что оперетта и игра Шнейдер принадлежат массовой культуре, и он справедливо считал, что массовая культура не угрожает существующему режиму.

Салтыков упоминает Шнейдер в произведениях первой половины 1870-х гг. В романе «Дневник провинциала в Петербурге» (1872) он изобразил героя, который после долгого отсутствия приезжает в столицу и встречается с двумя своими соучени-

ками. Каждый из них задает вопрос, видел ли он спектакли Шнейдер [3, с. 282, 284]. С первым из приятелей провинциал смотрит «*Barbe bleue*» («Синяя борода», либретто А. Мельяка и Л. Галеви). А со вторым (на следующий день) — «*Le sabre de mon père*» («Сабля моего отца», либретто А. Мельяка и Л. Галеви), так в России называлась «Герцогиня Герольштейнская», поскольку в одной из сцен герцогиня, призывая на войну, вручает герою саблю покойного отца. Обе пьесы входили в репертуар гастролей; А. С. Суворин писал: «...случайно я попал на “Герцогиню Герольштейнскую” в четверг, а в пятницу видел артистку в “Синей бороде”» [7, с. 389]. Герой Салтыкова «стойчески выдержал целых десять представлений “avec le concours de m-lle Schneider”» ([3, с. 287]; с участием м-ль Шнейдер). Рассказчик цикла «Культурные люди» (1875–1876) вспоминал об этой же ситуации: «Вместе Шнейдершу слушали, вместе в Географическом конгрессе заседали, вместе по политическому делу судились...» [5, с. 304].

Играя в оперетте «Синяя борода» роль крестьянки Бюлоты (*Boulotte*), Шнейдер намеренно подчеркивала телесный низ и эротизм — и это единственное, что заметили ее зрители, «статские советники» и «действительные статские советники». Мы приведем все цитаты, чтобы продемонстрировать настойчивость, с которой Салтыков объясняет это своему читателю: «Как она чешет себе бедра и ноги», «*Comme elle se gratte les hanches et les jambes... cette fille!*» (Как эта девушка чешет себе бедра и ноги...) [3, с. 282]; «Поет и в то же время чешет себя во всех местах, как это, впрочем, и следует делать наивной поселянке, которую она изображает», «*Mais comme elle se gratte! comme elle se gratte!..*» (Но как она почесывается! как почесывается!..), «*Mais comme elle se gratte!*» (Но как она почесывается!) [3, с. 283]; «*Comme elle se gratte les hanches et les jambes!*» (Как она чешет себе бедра и ноги!); «*Mais comme elle se gratte! dieu des dieux! comme elle se gratte!*» (Но как она почесывается! бог богов! как почесывается!) / — Тут опять-таки гениальная черта... Заметь: кого она представляет? Она представляет простую, наивную поселянку! *Une villageoise! une paysanne! une fille des champs! Ergo... / — Mais c'est simple comme bonjour!*» (Поселянку! крестьянку! дочь полей! Следовательно... — Но это просто, как день!) [3, с. 285].

Как можно судить по этим оценкам, «почесывание» было сознательным приемом игры Шнейдер: может быть, несколько вульгарным, но зато доходчивым и комическим. Провинциал же подмечает такую особенность телесного низа Шнейдер, которая не имеет прямого отношения к ее игре и связана с особенностями ее фигуры: «Признаюсь, господа, — говорю я, — это... это... заметили ли вы, например, какой у нее отлет? / Я изгибаюсь головой и грудью вперед, а остальную часть корпуса силнось изобразить “отлет”» [3, с. 284]; «Я не стану описывать впечатления этого чудного вечера. Она изнемогала, таяла, извивалась и так потрясала “отлетом”, что товарищи мои, несмотря на то что все четверо были действительные статские советники, изнемогали, таяли, извивались и потрясали точно так же, как и она. <...> / — И заметьте, *messieurs*, какой у нее “отлет”! / — *Otlott! c'est le mot!*» (Отлет! вот настоящее слово!) [3, с. 286]. Итак, по отзывам «зрителей» невозможно понять, что они видели на сцене, поскольку они говорят только о том, «как она чешет себе бедра и ноги», и об «отлете». Пение, сценическая речь, пластика, танец — ничто не обсуждается; актриса рассматривается как общедоступная женщина, вызывающая интерес только физическими данными.

В оперетте «Великая герцогиня Герольштейнская» Шнейдер играла заглавную героиню; приемы игры и восприятие ее были примерно такими же. А. С. Суворин, который был достаточно беспристрастен к Шнейдер, так описал эту игру: «Я удивлялся равнодушию, с каким смотрела публика на актрису в этой картине, где Шнейдер достав-

ляет почти безукоризненное, если можно так выразиться, эстетическое удовольствие; публика просыпалась только при грубоватых штрихах, при канканных движениях, при шаловливости, выходящей из границ. Зато во второй картине публика ревела от восторга, от низу до верху, от фраков до чуек. Тут герцогиня желает соблазнить упомянутого Фрица, а Фриц ничего не понимает. Она поет арию “Dites lui”, исполненную вакхических движений совершенно разнузданной женской природы, и потом сажает его с собою и с ним заигрывает. Все это исполняется г-жею Шнейдер прекрасно, если хотите, но тут можно и отвернуться, и уйти из театра, чтоб не портить прежнее впечатление, чтоб не прибегать к сравнению с разными актрисами, которые только в подобных положениях и выказывают некоторую сценическую бойкость, действуя на инстинкты не совсем эстетические. Я знаю, что меня упрекнут, как упрекали не раз, в морализовании; но я останусь при своем убеждении, что сценическое искусство должно иметь свои границы, что есть такие патологические и физиологические явления жизни отдельных субъектов, которые не могут являться на сцене, из уважения к искусству и к человеку, как нравственной личности. Даже такая художественная передача их, как у Шнейдер, по моему мнению, не совсем идет к сцене уж потому, что порождает подражательниц дюжинных, не имеющих ничего общего с искусством, и игра которых также омерзительна, как соблазнительные картинки, не допущенные к продаже» [7, с. 392–393]. А. С. Суворин говорит, что игра Шнейдер граничит (по меркам того времени) с порнографией. Другой обозреватель современной жизни С. Н. Худеков в своей «Петербургской газете» (1871, № 180, 19 декабря; подпись: Сережа) говорит о той же арии: «Ходил по Невскому, в тот самый час, когда наша плешивая юность прогуливает себя для возбуждения аппетита перед обедом. Гуляли цилиндры, бобры, соболя, кепи и треуголки... Большинство из них пело “Dites lui!”» (цит. по: [1, с. 736]). Судя по этим отзывам, ария «Dites lui» (Скажите ему; д. II, сцена 5) была исключительно популярна, и герои «Дневника провинциала в Петербурге» настойчиво говорят о ней [3, с. 282, 285, 286]. Салтыков вспоминает ее и в очерке «Превращение» («Благонамеренные речи», 1875 г.): «Помните, Шнейдер в “Dites lui” вот это... масло! Нет, воля твоя! мне в “Буфф” добродетели не нужно! Добродетель — я ее уважаю, это опора, это, так сказать, основание... je n'ai rien a dire contra cela! Но в “Буфф”...» ([4, с. 154]; мне нечего возразить!). Исполняя эту арию, Шнейдер, видимо, сознательно потрафляла вкусам публики, и это вызывало отрицательные оценки даже у снисходительного А. С. Суворина: «Если б г-жа Шнейдер не подчинялась грубым инстинктам толпы, требующей резких штрихов, она передала бы эту часть своей роли еще лучше и стройнее; талант ее так оригинален, так богат и свеж, что она могла бы возвышаться до удивительного творчества; но тогда, увы, она не пользовалась бы и половиною своей известности и не привлекала бы массы зрителей» [7, с. 392].

Наконец, при разговоре об оперетте на первый план вполне естественно выдвигаются канкан и каскад, тем более что герои Салтыкова только их и видят и даже пытаются подражать им (что вполне естественно для массовой культуры): «Влетая на сцену, через какое-нибудь мгновение она уж поднимает ногу... так поднимает! ну, так поднимает!»; «Статский советник пробует пройтись церемониальным маршем, как это делает Шнейдер, то есть вскидывая поочередно то ту, то другую ногу на плечо» [3, с. 283]; «А ты заметил, как она церемониальным маршем к венцу-то прошла! / Я пробую напомнить Шнейдершу в лицах, но при первой же попытке вскинуть ногу на плечо спотыкаюсь и падаю» [3, с. 285].

Таковы упоминания Шнейдер в конкретных ролях. Салтыков вспоминает в своих произведениях большее число оперетт Оффенбаха, но вне связи со Шнейдер, почему мы и не говорим о них. Теперь рассмотрим упоминания Шнейдер не как конкретной актрисы, а как символа.

Вообще оперетта Оффенбаха рассматривалась в России как зеркало нравов эпохи Наполеона III [2; 8]. В принципе, это толкование не было собственно русским: во Франции было то же самое. Но при Наполеоне III это зеркало всех устраивало, а после поражения во франко-прусской войне Оффенбаха и его оперетты стали обвинять в разложении духа нации. На самом деле Оффенбах был далек от политики: элементы социальной критики в его опереттах отражали стремление угодить духу времени, и сознательно государственную власть он не поддерживал. Салтыков разделял мнение об оперетте Оффенбаха как воплощении Второй империи, если не определял его. В книге «Убежище Монрепо» (глава «Предостережение», 1879 г.) он писал: «У всех на памяти, как ловко подняла, в тридцатых годах, знамя семейственности и домашнего очага западноевропейская буржуазия и как крепко она держалась за него, пока вечно достойная памяти Наполеон III, при содействии Оффенбаха, Шнейдерши и нынешней неутешной вдовы, не увлек ее в сторону милой безделицы» [6, с. 402]. Поэтому неудивительно, что имя французской актрисы становится прозвищем, которое в «Дневнике провинциала в Петербурге» неоднократно заменяет настоящее имя героини [3, с. 299, 311]. А выражение «около Шнейдерши походить» [3, с. 359] означает разгульную жизнь.

Салтыкова волновала не общественная жизнь Франции, и Шнейдер интересовала его как символ определенных тенденций русской общественной жизни. В цикле «Культурные люди» рассказчик говорит: «Сознавать себя культурным человеком и в то же время не знать, куда деваться с этою культурностью, — вот истинно трагическое положение! Ну, что я с собой предприму? Куда, куда я пойду... ну, хоть сегодня вечером? Все, что можно было, в пределах русской культурности, видеть и совершить, — все это я уже видел и совершил. Жюдик — видел, Шнейдершу — видел, у Елисеева, и на бирже, и на Невском — был. Повторять то же самое — ну, просто противно, да и все тут. Ведь и для культурности есть пределы, за которыми даже право “содействия” становится бессильным оживить человека» [5, с. 301]. В отличие от предшествующих поколений русских дворян, которые наслаждались плясками крепостных крестьянок, пореформенное дворянство утратило чувство собственности: «Отчего дедушка Матвей Иванович, перед которым девка Палашка каждый вечер, изо дня в день, потрясала плечами и бедрами, не только не скучал ее скудным репертуаром, но так и умер, не насладившись им досыта, а я, несмотря на то что передо мной потрясала бедрами сама Шнейдерша, в каких-нибудь десять дней ощутил такую сытость, что хоть повеситься? А мне вот скучно. Я пью у Елисеева вино первый сорт, а мне кажется, что есть и еще какое-то вино, которое представляет собою уже самый первый сорт, и мне его не дают; я смотрю на Шнейдершу, а мне кажется, что есть еще какая-то обер-Шнейдерша и что вот если бы эту обер-Шнейдершу посмотреть, так это точно. <...> Везде чего-то недостает, как будто вся жизнь не настоящая» [3, с. 288–289]; «...мы не срываем скатертей с сервированных столов, не услаждаемся потрясениями доморощенных Палашек, потому что это слишком дорого стоит. Для того чтобы иметь хоть призрак тех удовольствий, которыми пользовались наши пращурь, мы должны ехать в Петербург и там, в складчину, по два рубля с рыла, облизываться на Шнейдершу, qui se gratte les jambes et les hanches <которая чешет ноги и бедра>. Но ведь Шнейдерша — достояние

общее, а при общедоступности доставляемого ею удовольствия кто же из нас может сказать: это моя Шнейдерша! как, бывало, говаривал дедушка Матвей Иванович: это моя Палашка! А в возможности подобных-то восклицаний и заключается тайна живучести тех несложных удовольствий, которые составляют удел наш. / <...> Мы не выработали ни новых интересов, ни новых способов жуировать жизнью, ни того, ни другого. Старые интересы улетучились, а старые способы жуировать жизнью остались во всей неприкосновенности. Очевидно, что, при таком положении вещей, не помогут нам никакие кривляния, хотя бы они производились даже с талантливостью m-lle Schneider» [3, с. 293–294].

В последней фразе Салтыков впервые и единственный раз во всем творчестве признает «талантливость m-lle Schneider». И в этом случае имя французской актрисы он пишет по всем правилам: на ее родном языке и с указанием на социальный статус. И уже не допускает никаких вольностей в обращении с именем (*Шнейдерша, обер-Шнейдерша*).

Итак, случай со Шнейдер представляет нам весьма любопытный прием. Салтыков берет реальное лицо в какой-либо одной своей общеизвестной ипостаси и превращает в определенный художественный образ. Его интересует не то, в какой мере тот образ, который он создает, соответствует конкретному историческому лицу, а то, что конкретное историческое лицо может стать символом времени в гораздо большей степени, чем отвлеченное обобщение.

Возьмем следующий характерный пример. Тургенев мог оставить за заглавным героем своего романа «Рудин» имя одного из его прототипов Бакунина. Все читатели воспринимали бы главного героя буквально как Бакунина, даже если бы их профессиональная подготовка убеждала их в противоположном прочтении. И мы, даже понимая, что в романе есть определенные преувеличения, искажения, все равно говорили бы о герое Тургенева Бакунине как о реальном Бакунине.

То же самое мы видим и в нашем случае. Конкретный материал показывает, что французская актриса Шнейдер и героиня Салтыкова с этим именем не являются одним и тем же лицом. Но для рядового читателя проза Салтыкова определяет восприятие Шнейдер, и рядовой читатель будет готов, вслед за «статскими» и «действительными статскими советниками», воспринимать Шнейдер не как актрису, которая вместе с новым жанром, композитором, либреттистами искала и новые формы музыкального массового театра. Мы будем воспринимать ее как совершенно бездарную певичку, которая пыталась собственным телесным низом компенсировать полное отсутствие вокальных, драматических и танцевальных данных.

Не менее сложным является и положение автора статьи о Шнейдер для энциклопедического справочника современников М. Е. Салтыкова, который должен за художественным образом Шнейдер обнаружить современницу Салтыкова с определенной судьбой, кругом деятельности, со своим (весьма существенным) вкладом в мировую культуру. Салтыков как художник работал всегда на современном материале и постоянно использовал тот прием, который мы описали в статье. Случай с Шнейдер очень показателен для понимания творчества Салтыкова в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Ланской Л. Р. Комментарии // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1970. Т. 10. С. 717–796.

- 2 Михайловский Н. К. Теория Дарвина и общественная наука (Статья третья и последняя: Дарвинизм и оперетты Оффенбаха) // Отечественные записки. 1871. № 3. Отдел II. С. 1–29.
- 3 Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1970. Т. 10. 839 с.
- 4 Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 11. 655 с.
- 5 Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 12. 752 с.
- 6 Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 13. 815 с.
- 7 Суворин А. С. Г-жа Шнейдер в роли «Герцогини Герольштейнской», 13 февраля 1872 // Театральные очерки (1866–1876 гг.) / предисл. Н. Н. Юрьина. СПб.: Тип. Тов-ва А. С. Суворина — «Новое время», 1914. С. 387–409.
- 8 Янковский М. О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.; Л.: Искусство, 1937. 456 с.

© 2017. Mikhail V. Stroganov
Moscow, Russia

“WHAT’S GERTRUDE TO HIM?”
MIKHAIL SALTYKOV AND HORTENSE SCHNEIDER

Acknowledgements: The article was supported by Russian Foundation for Humanities within the project “M. E. Saltykov-Shchedrin and his contemporaries” (№ 15-04-00389 a).

Abstract: M. E. Saltykov did not like contemporaneous operetta and constantly mocked its authors and admirers. French actress Hortense Schneider, one of the prominent actresses in history of musical theater, was among main targets of his satire. She was the first operetta guest performer in Russia during winter 1871–1872 enjoying tremendous success. Protagonist of his “Diary of a provincial in Saint Petersburg” attends her performances, where Schneider intentionally put the focus on eroticism — the only point of attraction for Russian spectators, taking her as an accessible, open to public woman, intriguing uniquely by her physique. In his “The haven of Mon repos” Saltykov took Offenbach’s operetta as a reflection of the morals of the age of Napoleon III. He was not interested in Hortense as the symbol of certain tendencies of Russian society life, that’s why he used her Russian nickname as well: *Шнейдерша, обер-Шнейдерша (Schneidersha, Ober-Schneidersha)*. Thus French actress and his literary character were not the same person. The picture of a French actress Hortense Schneider, made by Saltykov, represented one of specific author’s devices which he used while mentioning other historical figures. He did not care much about correspondence to the historical figure. What he really cared about was the ability of a historical figure to become symbolic of her/his times.

Keywords: Saltykov, Hortense Schneider, mass culture, operetta, prototype.

Information about the author: Mikhail V. Stroganov — DSc in Philology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Institute of Slavic Culture, Khibinsky pr., 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: mvstroganov@gmail.com

Received: April 11, 2017

Date of publication: September 15, 2017

REFERENCES

- 1 Lanskoi L. R. Kommentarii [Comments]. *Saltykov-Shchedrin M. E. Sobranie sochinenii: v 20 t.* [Collected works: in 20 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1970, vol. 10, pp. 717–796. (In Russian)
- 2 Mikhailovskii N. K. *Teoriia Darvina i obshchestvennaia nauka (Stat'ia tret'ia i posledniaia: Darvinizm i operetty Offenbakha)* [Theory of Darwin and social science (The third, and last, article: Darwinism and operettas of Offenbah)]. *Otechestvennye zapiski*, 1871, no 3, section II, pp. 1–29. (In Russian)
- 3 Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [Collected works: in 20 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1970. Vol. 10. 839 p. (In Russian)
- 4 Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [Collected works: in 20 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1971. Vol. 11. 655 p. (In Russian)
- 5 Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [Collected works: in 20 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1971. Vol. 12. 752 p. (In Russian)
- 6 Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [Collected works: in 20 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1972. Vol. 13. 815 p. (In Russian)
- 7 Suvorin A. S. *G-zha Shneider v roli "Gertsogini Gerol'shteinskoi", 13 fevralia 1872* [Miss Schneider in the role of "Duchess Gerolstein", February, 13 1872]. *Teatral'nye ocherki (1866–1876 gg.)* [Theatrical essays (1866–1876)], preface N. N. Iur'ina. St. Petersburg, Tipografiia Partnership A. S. Suvorina — "Novoe vremia", 1914, pp. 387–409. (In Russian)
- 8 Iankovskii 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. (In Russian)