

УДК 94(430):782.1:792[2:54]

**АКТРИСА ФЕЛИЦИТА ФОН ВЕСТФАЛИ – АМПУЛА ТРАВЕСТИ
НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ (1828-1880). ЧАСТЬ II**

Келлер А.В.

Автор представляет вторую часть статьи, посвященной жизни и творческой деятельности певицы и драматической актрисы Анны Мари Штегеманн, известной под псевдонимом Фелициты фон Вестфали (1828-1880). Гастроли актрисы в Санкт-Петербурге в апреле-мае 1869 г. можно назвать и успешными, и потерпевшими неудачу. Многие зависело от социальной страты, к которой принадлежал тот или иной зритель, отдававший предпочтение иному стилю игры, сложившемуся к тому времени в театральном Санкт-Петербурге. Особой благосклонностью актриса пользовалась у членов императорской фамилии. Исследование основывается на анализе архивных материалов, периодических изданий Санкт-Петербурга XIX века и научных публикаций нашего времени.

Ключевые слова: Анна Мария Штегеманн, оперная певица и актриса Фелицита фон Вестфали, ампула травести, У. Шекспир, немецкий театр Санкт-Петербурга, С.А. Геденов, А. фон Кёнигк-Толлерт.

**ACTRESS FELICITÀ VON VESTVALI AND HER ROLE
OF A TRAVESTY ON STAGE AND IN LIFE (1828-1880). PART II**

Keller A.V.

The author presents the second part of the paper describing the life and creative activity of a singer and dramatic actress Anna Marie Stagemann, known under the pseudonym Felicità von Vestvali (1828-1880). The actress's tour in St. Petersburg in April-May 1869 can be called both successful and unsuccessful. A lot depended on the social stratum to which a particular spectator belonged that preferred a different style of acting that had been developed by that time in theatrical St. Petersburg. The actress was particularly favoured by members of the imperial family. The research is

based on the analysis of archival materials, periodicals of St. Petersburg of the 19th century and scientific publications of our time.

Keywords: Anna Marie Stegemann, opera singer and actress Felicità von Vestvali, travesty, W. Shakespeare, German Theatre in St. Petersburg, S.A. Gedeonov, A. von Königk-Tollert.

Работа выполнена в рамках государственного задания МНУВО РФ по теме «Взаимодействие культурно-языковых традиций: Урал в контексте динамики исторических процессов», № FEUZ-2023-0018.

Санкт-Петербург как особенный регион в театральной жизни Европы привлекал на свои театральные подмостки звезд первой величины со всего мира. Фелицита фон Вестфали не стала исключением. Гастроли 1869 г. в столице стали последним контрапунктом в ее яркой карьере. Обширная география странствий, жизненный путь оперной певицы и актрисы как непрерывающийся травелог, прекрасно ложится на географический дискурс, образ пространства в культуре. Культурная география, пересекаясь с реальной, рождает в петербургском пространстве удивительные культурные феномены, в которых отражаются социокультурные и гендерные симпатии и антипатии. Свое и чужое идентифицируется русской и немецкой, французской и американской, английской и мексиканской публикой очень по-разному, порой неожиданно и трагично. Центр и периферия, Милан, Лондон, Нью-Йорк, Мехико, Париж, Гамбург, Любек, Лейпциг, Берлин, Вена, Остзейские провинции, Санкт-Петербург, двор, аристократия и образованная публика – повсюду и у всех она вызывает бурные эмоции от полного неприятия до восторженного обожания.

Гастроли в Санкт-Петербурге весной 1869 г.: «смерть на сцене» или поединок под занавес

Прежде чем начать рассказ о гастролях Фелициты фон Вестфали в

Петербурге, обратимся к самым знаменитым ее предшественникам в роли Гамлета на русской сцене, явившие яркие примеры русской и европейской манеры игры. Образы «московского» и «петербургского» Гамлетов русского театра, символизировавшие противостояние двух столиц, воплотили актеры императорских театров первой половины XIX в. – москвич Павел Степанович Мочалов (1800-1848) из Малого театра и петербуржец Василий Андреевич Каратыгин (1802-1853) из Александринского театра, выражавшие души этих городов.

Если «Гамлет Мочалова был, можно сказать, москвичом, человеком стихийным, неуравновешенным, полным идеалистической веры во все хорошее и доброе, но пасующим при столкновении со злом и несправедливостью», то Каратыгин, «был строг и последователен – как петербургские улицы» [2]. Мочалов играл интуитивно, руководствуясь своим вдохновением, «большой русской душой», в то время как Каратыгин представлял строгий идеал классицизма – воинственного и активного героя, стремившегося вернуть себе престол, отнятый дядей: «Любимец императора тщательно соблюдал форму, выстраивал каждый жест и потому воспроизводил роль из вечера в вечер предельно точно. В то время как Мочалов был непредсказуем и неровен» [2]. Роль Гамлета в исполнении женщины на петербургской сцене, безусловно, возбуждала интерес зрителя, одновременно создавая предпосылки для его отторжения среди большинства критиков, несмотря на то, что исполнение роли Гамлета в Европе актрисами-травести имело давнюю традицию, начиная со второй половины XVIII в. [17, S. 15]. «Принцессы Гамлет», согласно высказыванию немецкого критика Фридриха Боденштедта (1865), появились не случайно, поскольку «в характере Гамлета преобладает женский элемент» [8, с. 151].

После Великого поста 1869 г. оставалось меньше месяца до окончания театрального сезона, когда публика разъезжалась из пыльного и душного Петербурга на дачи. Согласно контракту, заключенному Дирекцией

императорских театров, актриса «Королевского Театра Лицея в Лондоне» Феличита Вествали ангажирована на десять «немецких спектаклей с 21 апреля по 10 мая с.г.» [9, л. 11].

Выступление на сцене немецкого театра имело свои особенности, поскольку русская, немецкая, французская и итальянская труппы не имели своего постоянного театра, но выступали поочередно на сценах Александринского (с 1832 г.), Михайловского (с 1833) и Мариинского (с 1860 г.) театров. До начала выступлений в Мариинском театре, немецкая труппа давала представления на сцене Большого (Каменного) театра (1784-1886), находившегося также на Театральной площади напротив Мариинского, позже перестроенного в здание Петербургской консерватории: «Немецкие спектакли три раза в неделю шли на сцене Михайловского театра, а по субботам – на сцене Александринского. Изредка гастрольные спектакли и бенефисы проходили в Мариинском театре» [7, с. 208]. Для частного любительского театра немецких купцов и ремесленников в 1790-е гг. арендовался дом Молчанова (1792-1806, 1807-1819), находившийся во дворе Генерального штаба на Дворцовой площади. Здесь же проходили спектакли частного антрепренера немецкой труппы Йозефа Мире (1799-1805), пользовавшегося покровительством императрицы Марии Федоровны (субсидия в 30 тыс. руб.) и самого Александра I (субсидия в 40 тыс. руб.), с коротким перерывом на директорство А.Ф.Ф. фон Котцебу (1800), когда немецкая труппа вновь, после 1766 и 1783 г., стала на короткое время придворной, чтобы перейти в 1807 г. окончательно в ведомство Дирекции императорских театров, оставаясь в этом статусе до 1890 г. [см.: 5; 11; 12; 13]. Первой научной публикацией по истории немецкого театра Петербурга конца XVIII – начала XIX вв., написанной по материалам фонда Архива Дирекции императорских театров, хранящегося в РГИА (ЦГИА СССР) (фонд 497, опись 2), стала наша статья о Немецком театре Петербурга в начале XIX века [3].

Меткий портрет публики «Немецкого театра» оставил автор физиологического очерка «Петербургский немец» в августе 1847 г., охарактеризовав ее как собрание «столичных антропоморфов и биманов»: «Кругом, наверху, внизу, по всем местностям театра, представлялись ему Петербургские немцы всех званий и состояний: негоцианты, профессеры, воины, помещики, судьи, фабриканты, доктора, артисты, чиновники, пенсионеры, афферисты, аптекари, модистки, прелестницы, *гандверкеры* (нем. *der Handwerker*, ремесленник), – словом, полный и целый народец в народе» [6, с. 67]. Другой отзыв гласит: «Обыкновенная же публика этого театра состоит из средних гражданских и военных чиновников, ученых, артистов, купцов и ремесленников. Зрители и зрительницы являются в театр не в праздничных нарядах, а как бы на семейный вечер. В редкой ложе нет детей. В партере красуются молодые конторщики, артисты и т.п.: они входят смело, с необыкновенным стуком и шарканьем, хотя бы среди представления» [4, с. 66-67]. По выражению М.Н. Логинова, «немецкая публика в Петербурге не сходствует, вкусом своим, с публикою ост-зейских городов, Риги, Ревеля и т.д. Артисты, увлекающие зрителей в Петербурге, нередко встречают холодность в городах провинциальных» [4, с. 67].

Гастроли Ф. Вестфали состоялись в бытность главного режиссера немецкого театра Александра фон Кенигка с театральным именем Толлерт, занимавшего эту должность с 1863 по 1878 гг. Александр Толлерт обладал множеством талантов: доктор философии, писатель, драматург, чьи пьесы с успехом шли на сцене. С 1842 по 1862 г. он был актером в театрах Риги, Ревеля и Петербурга [7, с. 209]. Типичная биография многих представителей Немецкого театра столицы, начинавших свою творческую карьеру на театральных подмостках городов Прибалтики. Театры последней входили в широкую коммуникативную сеть малого круга, тогда как театры Германии, Австрии, Швейцарии и США составляли обширную ойкумену большого круга. Отсюда, отличительной особенностью немецкого театра Петербурга являлось

наличие многих диалектов: «Хотя на немецкой сцене господствует особый условный верхне-германский язык (Hochdeutsch), но нередко пробиваются наречия австрийское, баварское, при-рейнское, саксонское, и сверх того наше, курляндское. [...] Многие представления наших немецких артистов достойны внимания и ободрения публики просвещенной и образованной. До открытия Итальянского театра существовала у нас и Немецкая опера: теперь же ограничиваются на этом театре представлением комедий, драм и водевилей» [4, с. 68-69]. В 1844 г. в немецком театре была упразднена оперная труппа, находившаяся до этого времени под управлением Константина Голланда.

Ф. Вестфали была ангажирована для показа спектаклей с немецкой труппой в пьесах У. Шекспира в ролях: Гамлета в трагедии «Гамлет», Ромео в трагедии «Ромео и Юлия», Петруччи в комедии «Своенравная жена» и в двух ролях Марии Стюарт и королевы Елизаветы в трагедии Генриха Лаубе «Граф Эссекс». Действие контракта вступало в силу в понедельник, с 21 апреля (3 мая), по субботу, 10 мая (22 мая) 1869 г. Десять спектаклей и два полу-бенефиса должны были состояться в следующем порядке: в понедельник и вторник (21 и 22 апреля) на сцене Александринского театра, в пятницу (25 апреля) в Михайловском театре, в субботу (26 апреля) в Александринском театре, в понедельник, среду, и пятницу (28, 30 апреля и 2 мая) в Михайловском театре, в субботу (3 мая, полу-бенефис) в Мариинском театре, в понедельник, среду и пятницу (5, 7, 9 мая) в Михайловском театре, в субботу (10 мая, полу-бенефис) на сцене Мариинского театра. Продажа билетов на спектакли проходила с 7 по 15 апреля с 10 часов утра до 3 часов пополудни. Разброс цен в трех императорских театрах был относительно небольшим, соответственно в Александринском театре – 0,1-12 руб., в Михайловском – 0,25-12 руб. и в Мариинском – 0,25-15 руб. [9, л. 6-6 об., 10-11, 13-15].

Более подробный анализ зрительского состава можно сделать на примере заполняемости Мариинского театра во время полу-бенефисов Фелициты Вестфали, поскольку имеется не только количество мест, но и количество

проданных билетов. На представлении 3 мая имелось 486 мест (50%) III ценовой категории от 0,25-1,50 р., на которые было продано 362 билета (75%), 383 места (40%) II ценовой категории от 2 до 6 р., на которые было продано 229 билетов (60%) и 98 мест (10%) I ценовой категории от 7 до 15 р., на которые было продано 54 билета (55%). Всего на 967 мест (100%) было продано 645 билетов, что соответствует заполняемости зала в 67%.

Эти три ценовых категории соответствуют условным трем социальным группам, из которых в III группу входят: разночинцы, студенты, мелкие торговцы и ремесленники, мелкое чиновничество (низший социальный слой); II группа: купцы второй и третьей гильдии, состоятельные ремесленники и промышленники, мелкое и среднее дворянство и чиновничество (средний социальный слой); I группа: купцы первой гильдии, почетные граждане, промышленная элита, высшее дворянство и чиновничество) (высший слой). Всего было продано билетов на 2716,75 руб. [9, л. 15].

На полу-бенефисе 10 мая в Мариинском театре актриса выступила в роли Ромео в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», причем цена за билеты на это последнее представление актрисы была снижена в среднем на 50%, с 0,25-15 руб. до 0,20-7 руб., что может служить косвенным индикатором снижения популярности представлений и попытку «спасти» гастрольи таким радикальным способом. На втором полу-бенефисе было продано 383 (79%) из 486 возможных билетов III ценовой категории от 0,20 до 0,75 р. (ранее 0,25-1,50 руб.), 149 билетов (39%) из 383 II ценовой категории от 1 до 3 руб. (ранее 2-6 руб.) и 34 билета (35%) из 98 I ценовой категории от 4 до 7 руб. (ранее 7-15 руб.). Всего на 967 мест реализовано 566 билетов с заполняемостью на 59% и общей выручкой в 1251,35 руб. [9, л. 16].

Произведенная ценовая интервенция с понижением цен в 2-4 раза смогла сдержать обвал посещаемости Мариинского театра 10 мая. Благодаря снижению цены, произошел сдвиг III ценовой категории до кресел 2-3 ряда II категории, и II категории в ложи I категории. Соответственно, произошел сдвиг

низших ценовых категорий в более высокие, а вместе с ним и формальное повышение социального статуса среднестатистического посетителя театра II и III класса, который смог почувствовать себя комфортнее в креслах 1-го ряда и в ложах, а также в креслах со 2 по 8 ряд, в то время как кресла с 9 по 13 ряд отсутствовали. Если 3 мая в трех ценовых категориях было продано соответственно 362, 229 и 54 или 645 билетов, то 10 мая реализовано 383, 149 и 34 или 566 билетов. Падение числа проданных билетов в I и II категориях на 37% и 35%, было несущественно компенсировано незначительным ростом в III категории [9, л. 15-16].

Снижение цен сказалось на выручке с проданных билетов, когда 10 мая было получено 1251,35 руб. или 46% от 2716,75 руб., вырученных 3 мая. Благодаря снижению цены, падение числа зрителей на 12% было не так очевидно. Заполняемость мест I, II и III ценовых категорий 3 мая составила 55, 60 и 75%, тогда как 10 мая 35, 39 и 79%, что означало значительный отток элит и среднего социального слоя. В целом количество зрителей сократилось с 645 до 566 человек, что соответствует заполняемости зала на 67% и 59% [9, л. 15-16]. Если сравнивать три сцены, то самым демократичным и вместительным являлся Александринский театр (1025 мест), предназначенный в основном для показа драматических произведений (трагедий, драм, комедий, водевилей), Михайловский (654 места) и Мариинский (967 мест), в которых преимущественно давались оперы и балеты, а также бенефисы.

Пресса и зрители

Фактор в театральной жизни середины XIX в., существенно усложнявший задачу этаблирования Фелициты Вестфали, обладавшей уникальным низким, сильным контральто, был тот, что почти все примадонны второй половины XIX в. были сопрано. Иными словами, произошедшее к 1830-м гг. изменение идеи гендера, постулировавшего женственность и мужественность как бинарные противоположности, делало проблематичными более ранние коды гендерного представительства в опере и их влияние на вокальную технику [16, р. 131].

«В восемнадцатом веке героические роли успешно исполнялись высокими голосами, кастратами или женскими сопрано и меццо-сопрано. Когда кастрат был недоступен, его партию исполняла женщина. Исчезновение кастратов с оперных сцен и недостаточное количество теноров, чтобы заменить их, заставили композиторов обратиться к более низким женским голосам. В начале девятнадцатого века ... певицы изображали как женских персонажей, так и выступали "в героических брючных ролях", что "подпитывалось ностальгией по голосу кастрата"... Тенденция начала меняться, когда вокальным символом женственности стало высокое, легкое, "звнящее", наивное сопрано, а гендерная неоднозначность вступила в противоречие с выраженной потребностью отмечать гендерные различия... Около 1830 года место героического кастрата занял тенор, а высокое сопрано выражало женственность, партии *en travesti* перестали пользоваться популярностью... Когда Вестфали начала свою карьеру в начале 1850-х годов, популярность брючных ролей уже шла на спад. К счастью, некоторые оперы начала девятнадцатого века, включавшие партии *en travesti*, все еще пользовались популярностью» [18, р. 3, 7].

К середине XIX в., а тем более к приезду Вестфали в 1869 г., русская театральная школа переживает значительные изменения под влиянием новых эстетических веяний «натуральной школы», почва для которой готовилась уже в 1840-е гг. авторами так называемых «физиологических очерков» в литературе, стремившихся изобразить повседневную жизнь города максимально реалистично и художественно. Изменение вкусовых предпочтений петербургской публики не заставили себя долго ждать. При заключении контракта ничто не предвещало критических в своем большинстве отзывов театральных рецензентов русскоязычных журналов, почти единогласно признавших игру Ф. Вестфали «неудовлетворительной» [10, с. 294]. Яркой иллюстрацией этой оценки служит эпиграмма Петра Андреевича Каратыгина (1805-1879), брата актера Василия:

Скажите нам, мамзель Вестфали,
Зачем вы «Гамлета» играли?
Ведь эта штука не легка:
В мужском костюме нам вы только показали
Вестфальские окорока,
А принца датского мы вовсе не видали! [см.: 1].

В журнале «Всемирная иллюстрация» помещена возможно единственная русскоязычная статья от 3 мая 1869 г., автор которой явно хотел оставаться нейтральным, упоминая критические отзывы о выступлениях актрисы, но не скупился и на похвалу: «... известная артистка Вестфали, прославленная не только в Европе, но и в Америке» [10, с. 293]. Ценность данной публикации состоит в том, что она появилась в самый разгар выступлений Фелициты, а значит можно предположить и ее относительную аутентичность по сравнению со свидетельствами других авторов, сообщения которых могут отделять от гастролей актрисы несколько десятилетий. Поначалу отзыв рецензента вполне позитивный, переполнен самыми высокими оценками: «известная», «прославленная», слух о ее славе летел впереди артистки, ее предстоящий приезд в Петербург и намерение дебютировать в мужской роли, возбудили живейший интерес во всех петербургских театрах. Автор дает Фелиците самые лестные отзывы: «...в юности [она] получила прекрасное воспитание и образование, развившее в ней весьма быстро музыкальный талант. Обладая прекрасным голосом, Феличита Штегеман уже в 15 лет возымела мысль поступить певицею на оперную сцену, но родители ее, из чувства фамильной гордости, не хотели допустить ее до театральных подмостков. После долгих и тщетных попыток, склонить родителей на согласие к исполнению задушевной своей мысли, Феличита, обладавшая смелым и решительным характером, покинула родительский дом и отправилась в Италию. В Неаполе она явилась к Меркаданте, который, услышав сильный обширный голос молодой певицы, с особенною готовностью взялся подготовить ее к сцене: в скором времени

певица была ангажирована на театре de la Scala в Милане, где под именем Вестфали появилась перед публикою сначала в роли Ромео, а потом в роли Азучены в Трубадуре» [10, с. 293-294].

Но громкая известность Ф. Вестфали и ожидания любителей драматического искусства далеко не оправдались. Исполнение актрисой мужских ролей Гамлета и Ромео, когда популярность травести осталась в прошлом, не встретило восторга у большей части зрителей русскоязычного Петербурга, тогда как немецкая публика восторженно приняла выступления актрисы. И все же, ее импозантная внешность: величественная фигура, высокий рост, глубокое контральто и выразительная мимика, не смогли сгладить «рутинную, по мнению русских критиков, манеру исполнения» [8, с. 153]. Согласно отзыву русского драматурга и литературного критика В.А. Крылова, «особенно бросалась в глаза только какая-то тривиальность исполнения...» [8, с. 153]. По мнению Ю.Л. Престенской, негативные высказывания театральных критиков были вызваны тем, что они «вообще предвзято относил[ись] к петербургскому немецкому театру и немецкой актерской школе» [8, с. 154]. По свидетельству исследовательницы, «более благосклонно была принята русской критикой единственная женская роль актрисы – роль королевы Елизаветы в трагедии Генриха Лаубе "Граф Эссекс"» [8, с. 154], в которой ею также была сыграна роль Марии Стюарт.

По свидетельству бывшего актера Немецкого театра Георга Малковского, до конца 1870-х гг. Немецкий театр пользовался особой благосклонностью особ императорского дома и двора, чтобы затем, в связи с изменившейся политической ситуацией, прийти в упадок и закрыться. Репертуар театра, сформировавшийся в 1842–1858 гг., мало чем отличался от бытующего в театрах Германии, в котором доминировал первоначально жанр фарса: «Der Hofmeister in Tausend Ängsten», «Das Fest der Handwerker», «Rochus Pumpnickel», «Die Liebesabenteuer des Schusters Knieriem» и др. С 1842 г. и до закрытия театра в 1890 г. весь репертуар театра составлял огромное количество

– 2500 томов с 12500 названий театральных пьес [14, S. 179]. Расцвет Императорского немецкого театра начался во время генерального директора императорских театров А.И. Сабурова (1858-1862) и закончился с бароном К.К. Кистером (1875-1881). Таким образом, гастроли Ф. Вестфали пришлось на время его наивысшего подъема. С 1860 г. в нем сложился блестящий ансамбль с классическим репертуаром. На протяжении всех 1860-х гг. придворная ложа была постоянно занята членами императорской фамилии и ее ближайшего окружения. Среди высокопоставленных посетителей августейшей фамилии особенно часто на представлениях присутствовали великий князь Владимир и принц Ольденбургский. Ансамбль немецкой труппы считался образцовым, и часто приглашался на представления в Царское Село и Гатчину. Но в связи с поменявшимися политическими настроениями в конце 1870-х гг. интерес к немецкому театру у придворного общества постепенно пропал, в связи с чем и «массовый зритель» Петербурга перестал его посещать, что привело к закрытию этой сцены [14, S. 181-182].

В данном контексте гастроли Фелициты можно назвать и успешными, и потерпевшими неудачу [14, S. 153-154]. Многие зависело от социальной страты, к которой принадлежал тот или иной зритель, отдававший предпочтение иному стилю игры, сложившемуся к тому времени в театральном Санкт-Петербурге. Например, популярность В.А. Каратыгина начинает постепенно падать, а его герои, созданные для классической трагедии и романтической драмы, к 1850 г. стали казаться чрезмерными во всем. Не удивительно поэтому, что «немецкая» актерская школа Вестфали, воспитанная на канонах романтизма, вызывает ядовитый сарказм большинства русских критиков. Напротив, немецкий зритель Петербурга встретил актрису с энтузиазмом: «Публика принимала немецкую "принцессу Гамлет" с ликованием, заботливо было подсчитано даже количество вызовов во время и после представлений: после "Гамлета" – 22 раза, после "Графа Эссекса" – 16 раз» [8, с. 156]. Рецензент газеты «*Sankt-Petersburger Zeitung*» отмечал, что

Фелицита Вестфали показала «в роли Гамлета выразительные внешние данные, точную жестикуляцию, продуманную пластику, четкую дикцию, глубокий и энергичный голос, умение обращаться с оружием» [8, с. 154]. Особой благосклонностью актриса пользовалась у членов императорской фамилии. В знак благодарности за исполнение роли Гамлета, Мария Федоровна, супруга будущего императора Александра III, передала Фелиците через своего адъютанта бриллиантовую брошь, от герцога Мекленбургского она получила в подарок бриллиантовые серьги, а от представителей высшего света – огромный букет с бриллиантовым крестом посередине.

В последние годы на закате своей карьеры Вестфали давала представления на сценах немецких театров в Ревеле, Митаве и Риге во время летних театральных сезонов [15, S. 250].

Список литературы:

1. Гамлет: вариации: по страницам русской поэзии / [Сост. Ю.А. Рознатовской, вступ. статья А.А. Демахина]. М.: Центр книги Рудомино, 2012. 304 с.
2. Должанский Р. Основополагающий принц // Журнал «Коммерсантъ Власть». 12.12.2005 [сайт]. URL: <https://goo.su/k2W1> (дата обращения: 05.09.2025).
3. Келлер А.В. Немецкий театр Петербурга в начале XIX века // К некоторым вопросам истории феодальной России / Сб. ст., изд. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Ленинград, 1989.
4. Логинов М.Н. Театрал, карманная книга для любителей театра. СПб.: Тип. Н. Греча, 1853. С. 66-79.
5. Мельникова С.И. А.Ф.Ф. фон Коцебу в России: К проблеме русско-немецких театральных связей: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: спец. 17.00.01 – театральное искусство. Санкт-Петербург, 2004. 366 с.

6. Петербургский немец. Физиологический очерк // Иллюстрация. 1847. Т. 5. № 29. С. 67-71.
7. Престенская Ю.Л. Калейдоскоп из жизни немецких актеров в Санкт-Петербурге середины XIX века // *Europa Orientalis XIX*. 2000. Vol. 2. P. 207-222.
8. Престенская Ю.Л. Актриса на мужские роли: гастроли Фелициты фон Вестфали в Петербурге в 1869 г. // Немцы в России: встречи на перекрестке культур: Сб. статей / Отв. ред. Д. Дальманн, Г.И. Смагина. СПб.: Издательство «Росток», 2011. С. 149-157.
9. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 2. Д. 21370.
10. Феличита Вестфали // Всемирная иллюстрация. 1869. Т. I. № 19. с. 292-294.
11. Amburger E. Deutsche in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Rußlands: Die Familie Amburger in St. Petersburg 1770-1920. Wiesbaden: Harrassowitz, 1986. (Veröffentlichungen des Osteuropa Instituts München, Reihe: Geschichte, Bd. 54). 307 S.
12. Giesemann G. Kotzebue in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik Bd. 14 Reihe III). 277 S.
13. Keller A. Das Deutsche Theater und die Entwicklung der deutschen Gesellschaft in St. Petersburg im 18. und 19. Jahrhundert: Thesis (M.A.). Freiburg i Br.: Grin Verlag, 1995, 2001. 141 S.
14. Malkowsky G. Das Deutsche Theater in Petersburg // *Bühne und Welt Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik*. 1907. S. 177-185.
15. Rudolph M. Rigaer Theater und Tonkünstler-Lexikon. Riga, 1890. 280 S.
16. Rutherford S. Voices and singers // *The Cambridge Companion to Opera Studies* / Ed. Nicholas Till. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 117-138.

17. Schabert I. Shakespeares Hamlet und die Frauen: Rezeptionsgeschichte als Emanzipationsgeschichte // Shakespeare im Spiegelkabinett: Zur produktiven Vielfalt seiner Rezeption / Eds. Alam S.; Schaff B. Göttingen: Göttingen University Press, 2026. S. 9-31.

18. Szarota P., Markuszewska A. Felicita Vestvali: Rebellious Prima Donna, Charismatic Actress // Journal of Musicological Research. 2025. P. 1-23.

Сведения об авторе:

Келлер Андрей Викторович – доктор исторических наук, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Data about the author:

Keller Andrei Victorovich – Doctor of Historical Sciences, Doctor of Philosophy (PhD), Senior Researcher of Laboratory of Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: keller26000@gmail.com.