

DOI: 10.15393/j10.art.2019.4241

УДК 930.25

Б. Н. Тихомиров

*Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского  
(Санкт-Петербург, Российская Федерация)*

btikhomirov@rambler.ru

**Достоевский и его персонажи  
в театральных креслах, на концертах  
и в увеселительных заведениях. 1837–1849**  
(из материалов к энциклопедическому справочнику  
«Петербург Достоевского»)\*

**Аннотация.** Основу публикации составляет тематическая выборка из материалов готовящегося к печати энциклопедического справочника «Петербург Достоевского». Цель публикации — апробировать принципы подачи материала в задуманном издании. В систематическом порядке описываются все места Северной столицы, где на спектаклях, концертах или в увеселительных заведениях бывал Достоевский. Публикуемые материалы хронологически ограничены первым периодом жизни Достоевского в Петербурге: 1837–1849 гг., когда внимание писателя к театрально-музыкальной жизни столицы проявлялось особенно интенсивно. Для всех сведений указываются документальные, мемуарные, эпистолярные и иные источники (в том числе широко привлечены газетные и журнальные обозрения). Каждая статья-миниатюра, посвященная отдельному месту Петербурга, сопровождается сводом использованных источников. Являясь тематической выборкой из энциклопедического справочника, материалы публикации выстроены в алфавитном порядке. Наряду с историческими адресами, представленными в соответствии с документами эпохи 1840-х гг., во всех случаях указывается современный адрес описываемых мест. Публикации материалов энциклопедического справочника предпослана вступительная статья, знакомящая читателей с историей вопроса.

**Ключевые слова:** Достоевский, Петербург, краеведение, энциклопедический справочник, театры, концерты, балы и маскарады, цирки, адреса, источники

**Об авторе:** Тихомиров Борис Николаевич — доктор филологических наук, президент Российского общества Достоевского, заместитель директора по научной работе, Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского (Кузнечный пер., 5/2, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191002)

**Дата поступления:** 23.09.2019

**Дата публикации:** 06.12.2019

**Для цитирования:** Тихомиров Б. Н. Достоевский и его персонажи в театральных креслах, на концертах и в увеселительных заведениях. 1837–1849 (из материалов к энциклопедическому справочнику «Петербург Достоевского») // Неизвестный Достоевский. — 2019. — № 4. — С. 5–56. DOI: 10.15393/j10.art.2019.4241

Мне уже приходилось высказывать мнение о низкой степени освоенности в краеведческих и биографических исследованиях темы «Петербург Достоевского» [Тихомиров, 2019а]. Хотя существует ряд специальных монографий и несколько десятков статей, посвященных адресам писателя в Северной столице, обманчивое впечатление, что места в Петербурге, связанные с именем классика русской литературы, изучены вдоль и поперек, сохраняется лишь до тех пор, пока мы бросаем взгляд на проблему в целом.

Но стоит, однако, выделить какой-либо хронологически ограниченный период или сосредоточиться на каком-нибудь тематическом аспекте биографии автора «Бедных людей», «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», как сразу же обнаруживается дефицит необходимой информации, возникают трудноразрешимые вопросы или предлагаемые краеведами ответы обнаруживают свою неудовлетворительность.

Заявленный в названии настоящей статьи аспект: Достоевский и его персонажи в театральных креслах, на концертах и в увеселительных заведениях — как раз из числа тех, которые далеко не в полной мере раскрыты краеведами и биографами писателя. В 1840-е гг., после выхода Достоевского из Главного инженерного училища и до ареста за участие в социалистическом кружке М. В. Петрашевского, театральные и музыкальные впечатления играли исключительно важную роль в жизни писателя. Он регулярно посещал все три главных театра Северной столицы: Большой, Александринский и Михайловский. Его равно привлекали как драматические, так и оперные и балетные постановки. Причем в Михайловском театре он смотрел спектакли французской и немецкой трупп. На важнейших концертных площадках Петербурга: в залах Энгельгардт и Дворянского собрания — Достоевский слушал знаменитых пианистов, скрипачей, кларнетистов... Но из его поля зрения не ускользали и цирки, которые во второй половине 1840-х гг. на короткое время бурно расцвели в культурной жизни Северной столицы. Не обходил стороной писатель и клубную жизнь Петербурга: бывал на музыкальных вечерах и балах в Соединенном обществе и в Малом мещанском собрании. Даже посещал, хотя и недолго, пользовавшиеся сомнительной репутацией танцклассы. Не прочь был юный Достоевский также скоротать вечерок в кафе-ресторане или кондитерской — в компании с друзьями за бокалом вина или за игрой в домино, на бильярде.

Раскроем, однако, дважды вышедшую изрядными тиражами книгу Е. Саруханян «Достоевский в Петербурге». За период 1840-х гг. вся эта бурная жизнь Достоевского описана автором в одной единственной фразе: выйдя из стен Инженерного училища «он зажил на “широкую ногу”»: стал посетителем театров и концертов, кофеен, участником офицерских пирушек, любил поужинать в ресторане Доминика на Невском проспекте (ныне № 22–24). Всё это стоило ему “страшных денег”» [Саруханян: 33]. Кроме того, в изложение включена обширная цитата из воспоминаний доктора С. Д. Яновского, обобщенно охарактеризовавшего оперные предпочтения Достоевского, однако вкравшиеся в свидетельство мемуариста многочисленные ошибки, дезориентирующие читателей, остались здесь не выявленными и не прокомментированными [Саруханян: 91]<sup>1</sup>. И — главное! — нет и намека на то: а где же в Петербурге находилась итальянская опера, которую «при всякой возможности» посещал писатель?

Эту же цитату из мемуаров С. Д. Яновского, и также без исправления ошибок и без какого-либо краеведческого комментария, приводит и С. В. Бе-

лов в «научном издании» (авторский подзаголовок) «Петербург Достоевского» [Белов: 97–98]. Ранее исследователь упомянул в общем перечне посещение писателем «концертов Ференца Листа и певца Рубини, оперы Глинки “Руслан и Людмила”», а также высокую оценку им артиста Александринского театра В. В. Самойлова — и этим также ограничился [Белов: 51]<sup>2</sup>. Где слушал Достоевский Листа и Рубини, остается неизвестным.

Несколько больше внимания уделяет этой теме Л. Я. Лурье в «историческом путеводителе» «Петербург Достоевского». В частности, исследователь ссылается на мемуары барона А. Е. Ризенкампа, содержащие важные свидетельства о театральных и музыкальных пристрастиях юного Достоевского (хотя и использует их далеко не в полном объеме)<sup>3</sup>. Однако необходимой краеведческой конкретики крайне мало и здесь. В ряде же случаев указания автора «исторического путеводителя» просто ошибочны. Так, коснувшись посещения писателем в 1840-е гг. «музыкальных концертов», Л. Я. Лурье замечает в скобках, что проходили они в эти годы, «в основном, на сцене Михайловского театра» [Лурье, 2012: 93]. Реальные концертные площадки, на которых Достоевский слушал прославленных музыкантов, гастролировавших в Петербурге, — залы Энгельгардт и Дворянского собрания — в книге Л. Я. Лурье даже не упомянуты. Совершенно произвольно помещает автор «исторического путеводителя» ресторан Лерха в начало Невского проспекта, у Полицейского моста (соврем. № 18) [Лурье, 2012: 83], в то время как он находился за Аничковым мостом, близ Литейного проспекта (дом № 77, соврем. № 74).

Совершенно отсутствуют сведения о посещениях писателем театров и концертов также в книгах Н. П. Анциферова — основоположника изучения темы «Петербург Достоевского» (см.: [Анциферов, 1923], [Анциферов, 2009]).

И наконец, коренной недостаток всех названных изданий — отсутствие в подавляющем большинстве случаев ссылок на источники, в соответствии с которыми авторы приводят свои свидетельства. Атласы, путеводители, адресные книги XIX в. в этих краеведческих книгах — парадокс! — практически не упоминаются. Обращение к периодике эпохи минимальны.

Есть, впрочем, один замечательный исследователь, разработавший весьма подробно, с серьезной опорой на источники, интересующую нас тему. Это Абрам Акимович Гозенпуд (1908–2004), автор солидной монографии «Достоевский и музыкально-театральное искусство» [Гозенпуд, 1981]. В отличие от исследователей-краеведов, А. А. Гозенпуд почти исчерпывающе учел мемуарные, эпистолярные и иные источники, содержащие сведения о театральных и музыкальных впечатлениях Достоевского, подвергнув их в большинстве случаев строгому критическому анализу, дополнив данными из газетных и журнальных обзоров, переписки современников, специальной музыковедческой и театроведческой литературы<sup>4</sup>. Однако исследование А. А. Гозенпуда отнюдь не краеведческое. И данные его труда

для включения в энциклопедический справочник «Петербург Достоевского» требуют существенных исторических и топографических дополнений. Кроме того, сообщая ценные сведения о концертах в залах Энгельгардт и Дворянского собрания, о спектаклях в Александринке, Большом и Михайловском театрах, которые видел или мог видеть писатель, А. А. Гозенпуд, оставаясь в рамках своего исследования, практически не касается клубной жизни Северной столицы, которой в одно время, как уже было сказано, увлекался юный Достоевский. Не упоминает цирковые представления. И уже совершенно за границами его исследования остаются посещения писателем увеселительных заведений Петербурга.

Зато А. А. Гозенпуд исключительно внимателен к отражениям музыкальных и театральных впечатлений писателя в его художественном и публицистическом творчестве 1840-х гг. — аспект темы, также практически выпавший из краеведческих исследований. В произведениях Достоевского докаторжного периода гораздо чаще, чем это будет в 1860–1870-е гг. в его больших романах, герои посещают театры, слушают оперы или инструментальные концерты. Так, в Александринский театр на постановку «Горя от ума» заглядывает Петр Иванович — персонаж «Романа в девяти письмах»; в Большом театре происходит завязка второй части рассказа «Чужая жена и муж под кроватью»; сюда же в повести «Белые ночи» Жилец приглашает Настеньку с бабушкой слушать оперу Россини «Севильский цирюльник». А в «Неточке Незвановой» и скрипач Б., и его товарищ Егор Ефимов даже служат в труппе оперного театра, и кульминацией первой части этого незавершенного романа становится потрясение отчима Неточки, испытанное на концерте гениального скрипача С—ца, данном в Большом театре. Названные драматические и оперные спектакли и концерты на сценах главных театров Северной столицы, оказываясь так или иначе включенными в сюжетное действие произведений Достоевского, — это, бесспорно, также неотъемлемая часть образа Петербурга, как он воссоздан в творчестве писателя 1840-х гг.

В настоящей публикации заявленный аспект темы «Петербург Достоевского» впервые получает раскрытие в серии словарно-энциклопедических статей, излагающих материал в систематическом виде, с необходимыми ссылками на использованные источники, подвергнутые в свою очередь строгому критическому анализу. Представляя собою тематическую выборку из энциклопедического справочника, публикуемый материал располагается в алфавитном порядке. Хронологически публикация ограничивается первым периодом пребывания писателя в Петербурге: 1837–1849. Словник в большей части составляют наименования мест Северной столицы, где бывал Достоевский и/или персонажи его произведений (*Большой театр; Дворянское собрание; Энгельгардт зал*). Во всех случаях указывается как исторический, так и современный адрес описываемого места. В отдельных случаях заголовком служит тип мероприятия (*Балы и Маскарады*) или

обобщенное определение типа заведения (*Танцклассы*). Каждая статья сопровождается списком литературы вопроса.

Тексты Достоевского цитируются по академическому Полному собранию сочинений (*Д30*) с указанием при цитатах в скобках тома и страницы; для томов 28–30 также указывается номер полутома (книги). По принятому в справочной литературе обыкновению сам Достоевский обозначается в тексте сокращенно — литерой Д. Также сокращенно, первыми буквами (с полужирным выделением), обозначается в тексте каждой статьи повторяющаяся в изложении ее заголовочная часть (например: Александринский театр —> **А. т.**). Встречающиеся в изложении заголовочные части других статей справочника в качестве перекрестной ссылки выделяются курсивом<sup>5</sup>.

**Александринский театр.** Здание в стиле ампира, обращенное своим главным фасадом к Невскому проспекту, было возведено в 1832 г. по проекту архитектора Карла Росси. Оно предназначалось для драматической труппы Малого театра, который с этого времени получил название Александринский (название дано в честь супруги императора Николая I Александры Федоровны). Театр был построен по самой совершенной для своего времени многоярусной системе лож, с амфитеатром и просторным партером. Путеводитель по Северной столице начала 1840-х гг. сообщал: «Внутренние стены и потолок расписаны ал-фреско, и так же, как в Большом театре, освещаются огромною люстрой из ламп, утвержденною посредине потолка. Императорская ложа служит прелестным украшением и убранством» (1, с. 122). Вместимость театра — 1 700 зрителей.

Д. стал постоянным посетителем **А. т.** в начале 1840-х гг., когда с августа 1841 г., после окончания курса обучения в кондукторских классах Главного инженерного училища, стал жить на «вольной» квартире. Барон А. Е. Ризенкампф писал в мемуарах о Д. этих лет:

«Из разных петербургских удовольствий более всех привлекал его театр. <...> Преимущественно процветал тогда Александринский театр. Такие артисты, как Каратыгины, Брянский, Мартынов, Григорьевы, г-жи Асенкова, Дюр и пр., производили неимоверное впечатление, тем более на страстную, поэтическую натуру Федора Михайловича» (2, с. 126).

Учитывая позднейшее свидетельство Д., признававшего в 1879 г. В. В. Самойлову, что он исключительно высоко ценит его талант «великого психолога», производивший в нем «восторг еще в юности и в отрочестве» (*Д30*; 30<sub>1</sub>: 136), необходимо добавить в перечень Ризенкампфа и этого выдающегося артиста.

Большую часть репертуара, который Д. смотрел на сцене **А. т.**, неизвестен. Но исследователи мотивированно предполагают, что писатель, естественно, должен был видеть гоголевскую комедию «Ревизор» с А. Е. Мартыновым сперва в роли Бобчинского, позднее — Хлестакова (он впервые сыграл эту

роль 20 октября 1843 г.), а также шекспировских «Гамлета» и «Короля Лира» с В. А. Каратыгиным в заглавных ролях (3, с. 35–36). Варвара Асенкова, упомянутая мемуаристом, умерла 15 апреля 1841 г. Следовательно, Достоевский мог видеть ее на сцене **А. т.** ранее, еще находясь на казарменном положении в Главном инженерном училище. Скорее всего, это была Офелия в «Гамлете» (Я. Г. Брянский играл в этом спектакле Клавдия) и, возможно, Вероника в «Уголино» Николая Полевого с Брянским в заглавной роли: обе эти пьесы шли на сцене **А. т.** в сезон 1840/41 г. — последний в жизни актрисы. Соблазнительно предположить, что ранее писатель мог видеть В. Н. Асенкову также в роли Евгении Гранде — в драме Ж.-Ф. Байара и П. Дюпора «Дочь скупого» (инсценировка романа Бальзака). В начале 1844 г. Д. перевел «Евгению Гранде» на русский язык, и впечатление от театральной постановки также могло способствовать выбору для перевода именно этого бальзаковского романа. А. А. Гозенпуд, подчеркивая хорошее знакомство Достоевского с водевильным репертуаром, допускает, что «он мог видеть артистку в ее лучших ролях (травести) в пьесах типа “Полковник старых времен”, “Пятнадцатилетний король”, “Шалости корнета” и “Девушка-гусар”» (3, с. 35).

В период, о котором свидетельствует А. Е. Ризенкампф (1841–1844 гг.), В. А. Каратыгин 1-й и М. Д. Дюр исполняли заглавные роли в трагедии Шекспира «Ромео и Юлия», которая шла в переводе М. Каткова (сезон 1841/42 г.), а Я. Г. Брянский сыграл в этом спектакле отца Капулетти (и это была его последняя роль перед уходом на три года из Александринки). Не боясь ошибиться, можно утверждать, что Достоевский должен был смотреть на сцене **А. т.** комедии Гоголя «Женитьба» (поставлена в сезон 1842/43 г.) и «Игроки» (сезон 1843/44 г.); в первой из них А. Е. Мартынов исполнил роль Подколесина, П. И. Григорьев 1-й — Жевакина, а П. Г. Григорьев 2-й — Яичницы, во второй — тот же Мартынов сыграл роль Ихарева, Григорьев 1-й — Михаила Глова, Каратыгин 2-й — Замухрышкина и Самойлов — Швохнева. Скорее всего, не пропустил Достоевский и сцен из поэмы «Мертвые души», шедших в переделке Н. Куликова (сезон 1842/43 г.), где В. В. Самойлов сыграл Чичикова, а А. Е. Мартынов выступил в роли заседателя Дробяжкина, рассказывавшего историю капитана Копейкина.

В эти же годы в **А. т.** состоялось несколько громких премьер комедий Мольера, которого Д. в более поздних высказываниях ставил «по силе и глубине смеха» непосредственно после Гоголя (ДЗ0; 24: 305). Не настаивая, что писатель обязательно видел все эти спектакли, укажем, что в сезон 1841/42 г. Каратыгин 2-й и Григорьев 1-й играли Оргонта и Клеанта в мольеровском «Тартюфе»; в постановке этого же сезона в мольеровской комедии «Мизантроп» Каратыгин 1-й исполнил заглавную роль, Самойлов — роль Ветрона, Каратыгин 2-й — Знатова и Григорьев 1-й — Людмила (имена мольеровских персонажей были заменены русскими аналогами с прозрачной семантикой). В сезон 1842/43 г. в постановке «Скупого» А. Е. Мартынов

блистал в роли Гарпагона, а в следующем сезоне в «Мещанине-дворянине» исполнил роль господина Журдена (Григорьев 1-й играл здесь учителя философии). В другой мольеровской комедии, «Скапиновы плутни», наоборот, Григорьев 1-й выступил в заглавной роли пройдохи Скапина, а Мартынов — простака Жеронта (4, с. 96–97, 100–101, 104; 5, с. 82–84, 92–93, 101–102).

Можно также предположить, что Д. смотрел драму Ф. Сулье «Наследство», которая шла в 1844–1845 гг. на сцене **А. т.** в переводе с французского, выполненном его товарищем по Главному инженерному училищу еще с конца 1830-х гг. Д. В. Григоровичем. С весны 1844 г. Д. и Григорович жили вместе в одной квартире в доме Прянишникова на углу Владимирского проспекта и Графского переулка (соврем. № 11/10). Не говоря уже об увлечении писателя в это время творчеством Ф. Сулье, надо думать, он не преминул увидеть пьесу, к созданию которой приложил руку его товарищ. Это же надо сказать и об одноактном водевиле Л.-Ф. Клервиля и Ш. Варена «Шампанское и опиум, или Война с Китаем», который в 1843–1844 гг. также шел на сцене **А. т.** в переводе Григоровича. К этому времени Григорович был уже вхож за кулисы **А. т.**, водил дружбу с именитыми актерами, и А. А. Гозенпуд допускает, что, благодаря своему другу, Д., вероятно, «бывал не только в зрительном зале, но и за кулисами (куда его мог провести Григорович)». По указанию исследователя, знание театральной терминологии, описание закулисной атмосферы в незавершенном романе Д. «Неточка Незванова» (1849) свидетельствует о наблюдениях писателем театральной жизни «с натуры» (3, с. 18).

В «Записках из Мертвого Дома» (1860–1862) Д. вспоминает, что и на московской, и на петербургской сцене он не раз видел водевиль петербургского актера и драматурга П. Г. Григорьева «Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста». Отдавая предпочтение исполнению роли Филатки актером-каторжником Баклушиным, игравшим в представлении, поставленном на Рождество узниками Мертвого Дома, писатель критически высказывается о столичных исполнителях этой роли:

«...оба играли хуже Баклушина. В сравнении с ним они были пейзажи, а не настоящие мужики. Им слишком хотелось представить мужика» (ДЗ0; 4: 124).

Упоминает этот водевиль Д., замечая, что «в театре смеются, когда “Филатку” дают» (ПСС. Т. 18. С. 5), и в анонсе об издании комического альманаха «Зубоскал» — первом оригинальном печатном тексте писателя, помещенном в № 11 «Отечественных записок» за 1845 г., еще до выхода в свет «Петербургского сборника» с романом «Бедные люди».

На страницах фельетона «Ответ “Русскому вестнику”» (1861) Д. резко критически отзывается о виденном им в 1840-е гг. на сцене **А. т.** водевиле, в котором «выставлен был на смех и на позор публике некто *Виссарион*

Вихляев». В этом комическом персонаже зрители должны были узнать литературного критика В. Г. Белинского:

«Несчастный Виссарион врал без милосердия и нес такую дичь, что публика покатывалась со смеху. Он говорил беспрерывно, ни к селу ни к городу, об эманципации, о прогрессе и обскурантизме; говорил всё иностранными словами, еще не вошедшими в состав русского языка. Изъяснялся темно и глупо, одним словом, совершенно по-философски. В конце водевиля он, помнится, начал красть платки из карманов. Его трясли за шиворот, давали ему в нос щелчки...». Д. замечает по ходу изложения, что, к сожалению, «забыл сюжет водевиля» (ДЗ0; 19: 125).

Действительно, здесь имеет место абберрация памяти: у писателя объединились впечатления от двух разных постановок — комедии В. А. Каратыгина «Семейный суд, или Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1839), где действует студент Виссарион Григорьевич Глупинский, «всё толкующий о гегелевской философии, об объективной индивидуальности и проч.»; эту роль исполнял А. Е. Мартынов (4, с. 71), и от водевиля П. А. Каратыгина «Натуральная школа» (1847), где под видом учителей, выписанных для женского пансиона, фигурировали сотрудники журналов «Отечественные записки» и «Современник» и среди них в исполнении А. М. Максимова 1-го узнавался Иван Панаев, «выведенный под именем Вихляева» (4, с. 125). За давностью лет память подвела Д., но нет сомнений, что в свое время он видел на сцене обе эти постановки.

Мог Д. видеть в А. т. и водевиль П. А. Каратыгина 2-го «Ложа первого яруса на последний дебют Тальони». П. Г. Григорьев 2-й играл в этой пьеске приказчика из Апраксина двора, и ему, по свидетельству П. Каратыгина, «разрешено было варьировать свою роль», благодаря чему «он, почти каждый раз, вставлял в свою сцену какой-нибудь новый рассказ, городской современный анекдот и т. п. и потешал публику своим балагурством» (6, с. 421). «Публика, ради его импровизаций, осаждала театр» (7, с. 83). Этот редкий случай актерской свободы на сцене припомнился Д. в середине 1870-х гг., в набросках к «Дневнику писателя», где сделана запись:

«Кажется, актер Григорьев 2-й (карикатуриривший купцов, но весьма недурно) позволял себе иные вставки (с чьего разрешения, не знаю)» (ДЗ0; 24: 115).

В фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1860) Д. упоминает также мелодраму Виктора Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», которая шла на сцене А. т. с 1828 г. в переложении Р. Зотова. Она держалась в репертуаре все 1840-е гг. И нельзя исключить, что в юности «ходил в театр смотреть “Жизнь игрока”» (ДЗ0; 19: 74) не только герой фельетона, но и сам автор (3, с. 35).

Можно также предположительно назвать второстепенную пьесу Э. Раупаха «Король Энцио», которая осенью 1842 г. была поставлена на сцене **А. т.** в переделке В. Зотова: ее упоминают комментаторы «Неточки Незвановой», допуская, что в тексте романа есть аллюзия на эту историческую драму (ДЗ0; 2: 504, примеч.). Если это действительно так, значит, Достоевский вполне мог видеть и «Короля Энцио» с В. Каратыгиным 1-м в заглавной роли и М. Дюр в роли Люции (впрочем, можно отметить, что в эти же годы «Короля Энцио» ставила и немецкая труппа *Михайловского театра*). С несколько меньшим основанием можно упомянуть также поставленную на сцене **А. т.** в сезон 1844/45 г. (премьера 11 мая 1845 г.) комедию-водевиль в 2-х картинах «Муж в дверь, жена в Тверь», автор которой известен только по инициалам — **А. И. В.** Название этой пьесы неоднократно обыгрывается в повести Достоевского «Дядюшкин сон» (ДЗ0; 2: 318–319, 376). Сам писатель не обязательно должен был быть зрителем этой комедии (название ее было у всех на слуху), но его герой, князь К., вспоминает о ней, судя по всему, как о некогда виденной им на сцене.

В произведениях Д. 1840-х гг. единственное упоминание **А. т.** встречается в «Романе в девяти письмах» (1845, опубл. 1847), где Петр Иванович безуспешно ищет Ивана Петровича в «Александринском театре», так как его уверили, что тот непременно находится на спектакле по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (ДЗ0; 1: 230). Кроме того, именно **А. т.** имеется в виду в «Неточке Незвановой» при характеристике приятеля скрипача Ефимова — Карла Федоровича Мейера, о котором сказано, что «он играл разные безмолвные роли в свите Фортинбраса» (ДЗ0; 2: 167), то есть в трагедии Шекспира «Гамлет», поставленной на сцене **А. т.** в 1837 г. Здесь нет противоречия с тем, что Мейер в прошлом сослуживец Ефимова, игравшего «в оркестре театра», где ставились оперы (о нем сказано, что «он смеялся над всеми артистами оркестра, над выбором пьес, которые ставят на сцену, и, наконец, над самыми авторами игравшихся опер» (ДЗ0; 2: 156). Дело в том, что Ефимов служил в оркестре императорской русской оперной труппы, спектакли которой с 1832 по 1836 г. шли как в *Большом театре*, так и в **А. т.** (8, с. 37). Здесь, очевидно, и «сошлись» скрипач оркестра оперной труппы Ефимов и статист драматической труппы Мейер.

**Лит.:** (1) Пушкирев. Ч. 3; (2) Ризенкампф; (3) Гозенпуд. 1981; (4) Вольф. Ч. 1; (5) Вольф. Ч. 2; (6) Каратыгин; (7) Шуберт; (8) Петровская. Кн. 1.

**Балы и Маскарады.** Путеводитель по Петербургу середины 1840-х гг. сообщал, что зимние балы проводятся в *Дворянском собрании*, в *Благородном собрании* (см.: *Соединенное общество*), в *Коммерческом* и в *Мещанском клубах* (см.: *Малое мещанское собрание*), а летние — в заведении *Минеральных вод* (близ Новой Деревни) и в *Павловском воксале* (1, с. 138). Маскарады же — в *Дворянском собрании*, в *Большом театре* и в *Благородном собрании*

(I, с. 139). В городском справочнике того же автора, вышедшем через несколько лет, можно прочесть более подробно:

«**Балы** (публичные. — Б. Т.), в течение зимы, бывают самые блистательные в Дворянском собрании, и обыкновенно после полуночи превращаются в маскарады, на которые имеют вход все сословия. Замаскированных дам пускают в залу с 11-ти часов вечера, но они должны, до начала маскарада, оставаться на хорах. Затем продолжаются танцы, и в них участвуют замаскированные и незамаскированные» (2, с. 26).

Эта информация, однако, далее уточнялась. Члены *Дворянского собрания* «разделяются на постоянных, имеющих вход во всякое положенное время, и на членов — посетителей балов, имеющих вход только на определенные в течение года непременные шесть балов или маскарадов»; «в виде гостей на балы и маскарады <...> допускаются личные дворяне, почетные граждане, известные художники, русские и иностранные негоцианты». Плата «с посетителей балов: кавалеров 10 руб., дам 5 р. сер<ебром>; гости за билет на бал платят отдельно каждый раз 3 руб., на маскарад 2 руб. сер.» (2, с. 184).

«Эти балы, соединенные в последние годы с маскарадами, составляют главную прелесть Дворянского собрания для столицы: великолепная, обширная зала, освещенная изящными хрустальными люстрами и обнесенная возвышенными галереями, представляет всевозможные удобства для этих блистательных торжеств. К зале прилегают изящные покои, назначенные собственно для собраний общества и открываемые в дни праздников; там устраиваются буфеты, и публика на прохладе отдыхает после танцев» (2, с. 185).

Степень свободы в отношениях на маскарадах может продемонстрировать казус, произошедший на Масленице 1842 г. «В последнем маскараде в Дворянском собрании, — записал в дневнике современник, — говорят, случилось следующее: государь с трудом пробирался в толпе. <...> В одном месте его окружили маски-патриотки и, желая насладиться лицезрением монарха, до того стеснили его, что он принужден был остановиться и ожидать. Наконец терпение его не выдержало, он топнул ногой и грозно крикнул, назвав их по-французски скотами. Волны народа, как волны Чермного моря перед жезлом Моисея, мгновенно расступились от этого слова» (3, с. 246).

Маскарады также проводились в *Большом театре*, и с середины 1830-х гг. Дирекция императорских театров длительное время боролась за то, чтобы право проводить маскарады (приносящие, кроме всего прочего, и хороший доход) принадлежало исключительно ей. В дни проведения маскарадов в *Большом театре* в продолжение полутора часов над креслами, наравне со сценою, наводился пол, и тогда весь театр представлял «огромнейшую залу, могущую поместить свободно, вместе с фойе, до 12,000 человек» (4, с. 121). «В торжественные дни Высочайший двор благоволит удостоивать

эти маскарады своим посещением. Вообще роскошью в костюмах, отличным оркестром и непринужденною веселостью в обращении эти собрания привлекают к себе лучший круг общества и превосходят все другие маскарады, даваемые иногда в клубах» (4, с. 135). **Б. и М.** в *Большом театре* завершал обыкновенно весною большой благотворительный маскарад — томбола (маскарад с лотереей), после которого бальные и маскарадные гуляния публики прекращались до осени. «Лоттерея, или томбола, составляемая из разных галантерейных вещей, разыгрывается в час пополудни при звуках труб, в маскарадной зале на особой эстраде. В маскараде участвуют всегда отборные оркестры музыки» (4, с. 135–136).

**Б. и М.** проводились также в некоторых клубных заведениях — *Соединенном обществе* (с 1845 г. Благородном танцевальном собрании) и в *Малом мещанском собрании* (с 1848 г. Немецком танцевальном обществе; маскарады проводились здесь изредка и лишь по специальному разрешению властей). Но эти балы «стоят степенью ниже предыдущих и собирают более смешанную публику» (2, с. 27).

По свидетельству барона А. Е. Ризенкампа, в начале 1840-х гг. Д. некоторое время довольно часто посещал **Б. и М.** Это не должно показаться странным, ибо, по словам другого мемуариста, в эти годы «Федор Михайлович, искренно любя общество, любил и некоторые из его удовольствий и развлечений. <...> ...он не только любил смотреть на танцующих, но и сам охотно танцевал» (5, с. 246). В своих воспоминаниях о Достоевском в 1840-е гг. А. Е. Ризенкампф, упомянув «балы и маскарады в Дворянском собрании, в соединенном обществе, в немецком собрании», продолжает:

«Понятно, что Федор М<ихайлови>ч при своей страстной натуре, при своей жажде всё видеть, всё узнать, кидался без разбора в те и другие развлечения; но скорее всего он отказался от балов, маскерадов и пр., так как он вообще был довольно равнодушен к женскому полу и его приманкам» (6, с. 127).

В «Петербургской летописи» 1847 г. писатель уже с известной долей иронии упоминает, что нынешней зимой «не ездил в наши многочисленные [так!] северные маскерадные балы» (ДЗ0; 18: 112–113)<sup>6</sup>.

Посещают **Б. и М.** также некоторые персонажи произведений Д. В финале первой части рассказа «Чужая жена и муж под кроватью» (1848) юная Глафира Петровна, ветренная супруга Ивана Андреевича Шабрина, назначает встречу в маскараде своему любовнику: «Сегодня в маскараде, — шепнула она Творогову» (ДЗ0; 2: 61). На бал в *Соединенном обществе* забегает герой юмористического рассказа «Роман в девяти письмах» Петр Иванович (ДЗ0; 1: 230). И даже титулярный советник Яков Петрович Голядкин заявляет (впрочем, возможно, фигурально): «Маску надеваю лишь в маскарад, а не хожу с нею перед людьми каждодневно» (ДЗ0; 1: 117). См.: *Большой театр; Дворянское собрание; Малое мещанское собрание; Соединенное общество.*

*Лит.:* (1) *Греч.* 1846; (2) *Греч.* 1851; (3) *Никитенко.* Т. 1; (4) *Пушкарев.* Ч. 3; (5) *Яновский;* (6) *Ризенкампф.*

**Большой театр** (др. название Каменный театр) в С.-Петербурге существовал с 1783 по 1886 г. Находился на Театральной площади близ Никольской улицы (ныне ул. Глинки). Предположительно был построен по проекту архитектора А. Ринальди; неоднократно перестраивался. Окончательная капитальная перестройка, осуществленная архитектором А. Кавосом, состоялась в 1835–1836 гг. Архитектор придал залу форму более удобную для обозрения сцены, увеличил число лож и кресел, расширил авансцену, добавил шестой ярус, убрал колонны. Новый зал вмещал более двух тысяч человек и являлся лучшим в Северной столице по акустике. С 1886 г. постановка спектаклей в **Б. т.** прекратилась; с 1897 г. после капитальной перестройки в здании размещена С.-Петербургская консерватория.

В **Б. т.** ставились главным образом оперные и балетные представления (изредка трагедии и драмы, а также небольшие водевили перед балетами); проходили концерты выдающихся инструменталистов и вокалистов. С 1843 г., когда в Петербурге была на постоянной основе учреждена итальянская оперная труппа, все ее постановки осуществлялись на сцене **Б. т.** (1, с. 115, 357). Цены на балеты находились в диапазоне от 9 руб. (в ложу бельэтажа) до 10 коп. (в раек); в итальянскую оперу — от 25 руб. до 25 коп. (2, с. 134).

Д. стал регулярно посещать **Б. т.** с осени 1841 г., когда с переходом в офицерские классы получил возможность жить на «вольной квартире», вне стен Главного инженерного училища. По свидетельству А. Е. Ризенкампфа, в 1841–1842 гг. писатель «с восхищением говорил о впечатлении, которое на него производили танцовщицы Тальони, Шлефохт, Смирнова, Андреянова и танцовщик Иогансон» (3, с. 126). По предположению А. А. Гозенпуда, Д., возможно, видел прославленную балерину Марию Тальони, в 1837–1842 гг. танцевавшую в Петербурге на сцене **Б. т.**, в заглавной роли в романтическом балете «Сильфида» на музыку Ж. Шнейцхоффера, поставленном ее отцом Ф. Тальони (4, с. 18). Можно также предположить, что он видел ее в балете «Герта, или Царица эльфрид», поставленном Ф. Тальони на музыку капельмейстера Г. Келлера: в этом балете, премьера которого состоялась на сцене **Б. т.** 26 января 1842 г., Тальони, прощавшаяся в этот сезон с Петербургом, также танцевала заглавную партию, а главную мужскую партию танцевал упомянутый А. Е. Ризенкампфом Христиан Иогансон, только еще начинавший свою балетную карьеру в России. И театральный обозреватель отмечал «несравненный *pas de deux* г-жи Талиони с г<-ном> Иогансоном, молодым танцором, который в нынешний раз обратил на себя внимание значительною ролею и танцами. Г<-н> Иогансон танцует с удивительною уверенностью (*aplomb*), очень легко и с возможною грациею для мужчины» (5, с. 33).

По указанию А. А. Гозенпуда, Д. мог видеть Тальони на сцене **Б. т.** и в любимой им опере Мейербера «Роберт-дьявол», где есть хореографические

вставки (4, с. 18). Так, в знаменитом эпизоде «восстания мертвецов», не однажды упомянутом Д. и в повести «Белые ночи», и в набросках к «Братьям Карамазовым», который, по словам писателя, «за душу хватает» (*ДЗ0*; 15: 284; см. также: *ДЗ0*; 2: 116), Тальони танцевала партию аббатисы Елены — предводительницы грешных монахинь. Впрочем, позднее в этой танцевальной роли выступали и другие названные А. Ризенкампом балерины, о которых восторженно отзывался Д., — Ольга Шлефохт и Елена Андреянова.

18 апреля 1843 г. Д. и барон Ризенкампф присутствовали на постановке оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», которая триумфально шла на сцене **Б. т.** с ноября 1842 г. (3, с. 130). Партию Руслана в этом спектакле пел бас О. А. Петров, Ратмира — его жена контральто А. Я. Петрова-Воробьева. Здесь также были танцевальные эпизоды: в частности, Ольга Шлефохт и Татьяна Смирнова в третьем действии исполняли партии волшебных дев Наины, а в четвертом — Елена Андреянова танцевала лезгинский танец (4, с. 20). А. А. Гозенпуд допускает, что Д. слушал и оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя», которая шла в **Б. т.** с конца 1836 г. «Трудно представить себе, — пишет исследователь, — чтобы поклонник “Руслана и Людмилы”, встречавшийся у петрашевцев с Глинкой (в кружке С. Ф. Дурова в начале 1849 г. — *Б. Т.*), не знал первой оперы великого композитора...» (4, с. 50–51). По наблюдению А. А. Гозенпуда, Д. имел представление и об опере А. Н. Верстовского «Аскольдова могила», которая была поставлена на сцене **Б. т.** за год до «Руслана и Людмилы» и по количеству постановок в 1840-е гг. даже опережала шедевр М. И. Глинки (4, с. 21–22).

Сохранились эпистолярные свидетельства о посещении Д. Итальянской оперы, петербургская труппа которой под руководством знаменитого тенора Дж. Рубини была сформирована в октябре 1843 г. 17 декабря 1846 г. писатель сообщал брату Михаилу:

«...пишу день и ночь, разве от семи часов вечера, для развлечения, хожу в Итальянскую оперу в галерею слушать наших несравненных певцов» (*ДЗ0*; 28<sub>1</sub>: 135).

Из письма А. У. Порецкому от 10 января 1847 г. известно, что вместе с друзьями Д. собирался в **Б. т.** на бенефис баритона Антонио Тамбурини, где в сценах из оперы Г. Доницетти «Лукреция Борджия» заглавную партию исполняла любимая писателем певица Тереза де Джули-Борси (*ДЗ0*; 28<sub>1</sub>: 137). Обширное суждение об Итальянской опере содержится также в одном из выпусков «Петербургской летописи» — еженедельного фельетона, который в апреле—июне 1847 г. Д. вел на страницах «С.-Петербургских ведомостей». Опера, писал он в ироническом ключе, обусловленном требованиями фельетонного жанра, принесла публике «большую пользу, естественно рассортировав меломанов на энтузиастов и просто любителей музыки; одни убралась вверх (на галерею, в раек. — *Б. Т.*), отчего там сделалось так жарко,

как будто в Италии; другие сидели в креслах и, поняв свое значение, значение образованной публики, значение тысячеголовой гидры, имеющей свой вес, свой характер, свой приговор, ничему не удивлялись, зная, что это главная добродетель благовоспитанного светского человека!» (Д30; 18: 112. Фельетон от 11 апреля 1847 г.). Сам Д., естественно, мог позволить себе лишь копеечные места в райке (или «парадесе», как тогда выражались). Через тридцать лет он вспоминал:

«Мы тогда считали верхом наслаждения 80-ти копеечные боковые места в галерее 5-го яруса: сидя в них, мы упивались сладкими звуками, забывали весь мир и не только не завидовали партеру, но даже с своей 80-ти копеечной высоты взирали на него с некоторым пренебрежением» (Д30; 27: 168).

О том, что Д. «при всякой возможности посещал Итальянскую оперу», вспоминает и близкий знакомый писателя доктор С. Д. Яновский:

«Из опер особенное предпочтение он отдавал “Вильгельму Теллю” <...> с наслаждением слушал “Дон-Жуана” Моцарта, в котором роль Церлины ему нравилась всего более, и восхищался “Нормой”, сначала с Джулией Борзи, а потом с Гризи <...>. Певицу Фреццолини и тенора Сальви недолюбливал, говоря, что первая — кукла с хорошим голосом, а второй ему казался очень уж слащавым и бездушным» (6, с. 246–247).

Именно так отзывается о Фреццолини и сам Д., вспомнив в очерке середины 1870-х гг. «давно выброшенную из репертуара чувствительную оперку Беллини “Беатриче ди Тенда”», в которой певица исполняла заглавную партию. К ней, признавался писатель, «несмотря на многие ее достоинства и страстность», у него «как-то не очень лежала душа» (Д30; 27: 168).

Приведенное свидетельство С. Д. Яновского необходимо отнести к 1847–1849 гг., когда они виделись с Д. «почти ежедневно». Судя по всему, оперу В. Беллини «Норма» писатель слушал в сезон 1847/48 г., когда заглавную партию пела Тереза де Джиули-Борси, а партию Поллиона — тенор Карл Гуаско. В этот же сезон на сцене Б. т. шла и прославленная опера Моцарта «Дон Жуан» («Don Giovanni»), в которой Борси участвовала наряду со своей соперницей Эрминией Фреццолини (8, с. 139). С. Д. Яновский, видимо, ошибается, когда вспоминает, что Д. особенно ценил исполнение роли Церлины: эту партию как раз пела Фреццолини (7, с. 127), к таланту которой писатель относился более чем сдержанно. Опера Дж. Россини «Вильгельм Телль» была поставлена на сцене Б. т. под цензурным названием «Карл смелый» («Carlo il Temerario») и шла всего лишь один сезон 1846/47 г. (8, с. 130). В это время, очевидно, ее и слушал Д.<sup>7</sup>

Судя по упоминанию в «Петербургской летописи» «Берлиозова бала у Капулетов» (Д30; 18: 22. Фельетон от 11 мая 1847 г.), писатель 23 или 30 апреля 1847 г. мог присутствовать в Б. т. на концерте французского композитора и дирижера Гектора Берлиоза, гастролировавшего в России (также см.: *Дворянское собрание*). В эти дни исполнялись первые две части

симфонии «Гарольд в Италии» (23 апреля), увертюра «Римский карнавал», две части из «Осуждения Фауста», ирландская мелодия «Прекрасная путешественница» (на текст Т. Мура) и триумфальный марш для двух оркестров (30 апреля). В обоих концертах были исполнены отрывки из второй части симфонии «Ромео и Юлия». По замечанию исследователя, «Достоевский глубоко постиг замысел Берлиоза. Сцена, о которой он писал (в «Петербургской летописи». — Б. Т.), построена на основе драматического контраста — погруженного в печаль Ромео и звуков праздничной музыки, доносящейся из дворца Капулетти» (4, с. 13).

В «Петербургской летописи» Д. также упоминает концерты немецкого скрипача и композитора Генриха Эрнста, гастролировавшего в Петербурге в феврале—апреле 1847 г. За исключением одного большого вокального и инструментального концерта, данного 29 марта в зале *Дворянского собрания*, все остальные выступления Эрнста проходили в **Б. т.** А. А. Гозенпуд утверждает, что «в Петербурге Эрнст имел успех, равный успеху Листа» (4, с. 16). Однако Д.-фельетонист отзывается о концертах прославленного скрипача большей частью иронически (впрочем, ирония скорее относится к петербургской публике, нежели к музыканту). В фельетоне от 13 апреля 1847 г., рисуя картину музыкальной жизни Северной столицы за последние недели, он пишет:

«Потом был Эрнст... Насилу на третий концерт съехался Петербург. Сегодня мы с ним прощаемся, будут ли букеты — не знаем!» (Д30; 18: 112).

Концерт в **Б. т.**, анонсированный как «прощальный» (9, с. 324), не стал, однако, последним: еще одно выступление Эрнста состоялось в **Б. т.** 27 апреля<sup>8</sup>; в газетном анонсе сообщалось, что «большой вокальный и инструментальный концерт» будет дан «в пользу призреваемых Обществом посещения бедных и Германским Благотворительным Обществом» (10, с. 372). В фельетоне от 11 мая читаем:

«...Петербург все-таки немножко скучает, и под конец зимы опера ему становится также скучна, как... ну, как, например, последний зимний концерт. Последнего замечания несколько нельзя относить к концерту Эрнста, данного [так!] с прекрасной филантропической целью. Случилась странная история: в театре сделалась такая страшная давка, что многие, спасая жизнь свою, решились прогуляться в Летнем саду, который на ту пору как нарочно в первый раз открылся для публики, и потому концерт вышел как будто немного пустенек. Но это произошло не более как от недоразумения» (Д30; 18: 21–22).

Сам Д. оценил искусство Г. Эрнста существенно иначе. В фельетоне «Петербургской летописи» от 13 апреля он, не называя имени музыканта, пишет:

«Были маскарады. Но дивный артист рассказал нам недавно на скрипке, что такое южный маскарад, и я, удовольствовавшись этим рассказом, и не ездил в наши многочисненные северные маскарадные балы» (Д30; 18: 112–113).

Здесь, без сомнения, имеются в виду вариации Г. Эрнста «на известный напев “Венецианского карнавала”» Н. Паганини, которые, по словам Г. Берлиоза, гастролировавшего в Петербурге одновременно с немецким скрипачом, «он дерзнул написать после вариаций Паганини, нисколько не подражая им» (11, с. 596).

Музыка Г. Эрнста, «в чьем искусстве сочетались стихийная мощь, блистательная виртуозность, пленительный лиризм», нашла отражение и в художественном творчестве Д. А. А. Гозенпуд высказал предположение, что пользовавшаяся исключительной популярностью у слушателей «Элегия» Эрнста, бывшая по распространенной легенде откликом музыканта на смерть его жены, могла стать «отдаленным прообразом той скрипичной фантазии, которую в ночь смерти жены играет Ефимов» в романе Достоевского «Неточка Незванова» (1849). «Разумеется, Достоевский “переинтонировал” пьесу, усилил и сгустил ее эмоциональную выразительность», — добавляет исследователь (4, с. 17).

В творчестве Д. 1840-х гг. в **Б. т.** происходит завязка второй части юмористического рассказа «Чужая жена и муж под кроватью» (1848). Когда герой рассказа Иван Андреевич Шабрин «ворвался как бомба» в набитый битком театральный зал, «капельдинер взглянул на него как-то подозрительно и тут же наклонился глазом на его боковой карман, в полной надежде увидеть ручку припрятанного на всякий случай кинжала» (Д30; 2: 61–62). Этот иронический мотив обусловлен тем, что в описываемое время в **Б. т.** «процветали две партии и каждая стояла за свою примадонну» (Д30; 2: 62). По одну сторону «баррикад» находились поклонники упомянутой выше Т. де Джиули-Борси, по другую — ее соперницы Э. Фреццолини.

«Обе партии до того любили музыку, что капельдинеры наконец решительно стали опасаться какого-нибудь очень решительного проявления любви ко всему прекрасному и высокому, совмещающемуся в двух примадоннах» (Д30; 2: 62).

Доходило до того, комментирует исследователь, что «вражда сторонников двух примадонн приводила и к рукопашным схваткам», именно поэтому такое подозрение вызвал стремительно ворвавшийся в театр Иван Андреевич (4, с. 29). «Большой театр, как известно, заключает в себе четыре яруса лож и пятый ярус — галерею» (Д30; 2: 64). Кресло героя рассказа располагалось возле бенуара, под ложей второго яруса; и по окончании первого акта, «как падал занавес», с героем рассказа, пожилым ревнивым мужем молоденькой жены Глафиры Петровны, случилось «приключение, которого никакое перо не опишет»: из ложи прямо ему на голову упала «раздушенная

записочка», в которой — как он опрометчиво заподозрил — его ветренная жена назначала кому-то любовное свидание... (ДЗ0; 2: 62–65). Этот эпизод — завязка сюжета всего юмористического рассказа.

**Б. т.** также фигурирует в повести «Белые ночи» (1848): здесь Настенька с бабушкой слушают оперу Дж. Россини «Севильский цирюльник», на которую их пригласил Жилец. По возвращении из театра Настенька «всю ночь бредила о “Севильском цирюльнике”» (ДЗ0; 2: 123). Эта опера, поставленная в 1843/44 г., в первый сезон существования Итальянской оперы, покорила петербургскую публику; особенно обозреватели выделяли Полину Виардо-Гарсиа («чистейший меццо-сопрано»), которая «очаровывала всех веселым, бойким, увлекательным исполнением роли Розины» (7, с. 106). По заключению А. А. Гозенпуда, в «Белых ночах» речь идет об одном из спектаклей 1843–1845 гг., так как певица Э. Ангри, выступившая в роли Розины «через два года после отъезда Виардо (то есть в сезон 1847/48 г. — **Б. Т.**), была холодно встречена зрителями и критикой» (4, с. 25). Можно полагать, что сам **Д.** также слушал «Севильского цирюльника» в **Б. т.** в период исполнения роли Розины Полиной Виардо. Ее партнерами в этой постановке были А. Тамбурины (Фигаро) и Д. Рубини (граф Альмавива). В «Белых ночах» герои, Мечтатель и Настенька, не только являются слушателями оперы Россини, но и в своих отношениях «разыгрывают» одну из сцен второго акта оперы, в которой Фигаро настойчиво уговаривает Розину написать письмо ее возлюбленному, графу Альмавиве, а та смущается и не соглашается, но затем оказывается, что письмо уже заранее приготовлено ею. О том, что это не случайность, свидетельствует музыкальная цитата из другой, более ранней сцены «Севильского цирюльника», тут же возникшая в разговоре героев «Белых ночей»:

«Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза, и вдруг я почувствовал в моей руке письмо, по-видимому уже давно написанное, совсем приготовленное и запечатанное. Какое-то знакомое, милое, грациозное воспоминание пронеслось в моей голове!

— R, o — Ro, s, i — si, n, a — na, — начал я.

— Rosina! — запели мы оба...» (ДЗ0; 2: 127).

Рассказывая Настеньке о содержании своих мечтаний, герой «Белых ночей» вспоминает и другую оперу, которая в постановке русской труппы шла на сцене **Б. т.** с 1834 по 1845 г., выдержав почти сто двадцать представлений (9, с. 122), а в сезон 1847/48 г. также была поставлена и итальянской труппой, — «Роберт-дьявол» Дж. Мейербергера на либретто Э. Скриба и Ж. Делавинья (8, с. 127–128). Говоря о себе в третьем лице, Мечтатель обращается к героине: «Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? К чему это спрашивать! да обо всем... <...> восстание мертвецов в “Роберте” (помните музыку? кладбищем пахнет!)» (ДЗ0; 2: 116). В сезон 1847/48 г. партию Бертрама в этой опере исполнял А. Тамбурины, Роберта пел Сальви, Алису — Э. Фреццолини, а Изабеллу — Т. Джуули-Борси (8, с. 128). В сцене из третьего действия,

которую вспоминает Мечтатель, Бертрам, отец Роберта, оказывающийся выходцем из ада, совокупившимся с земной женщиной, стремясь подчинить сына inferнальным силам, вызывает на кладбище из могил призраки грешных монахинь и их аббатисы, которые оживают и превращаются в прекрасных дев...<sup>9</sup>

В «Неточке Незвановой» (1849) в «оркестре оперного театра» (ДЗ0; 2: 151) — то есть в **Б. т.** — служит скрипач Б. Судя по всему, именно в **Б. т.** слушал Егор Ефимов, отчим Неточки Незвановой, игру гастролировавшего в Петербурге скрипача С—ца, и впечатление от игры этого виртуоза, «гения музыкального» стало роковым для амбициозного героя повести, привело его к безумию и смерти (ДЗ0; 2: 173–188). По предположению комментатора (12), прототипом С—ца явился великий польский скрипач Кароль Липинский, «второй Паганини», как его называли современники, гастролировавший в Петербурге весной 1838 г. Первое публичное выступление К. Липинского в Северной столице состоялось 11 марта 1838 г. В **Б. т.** скрипач играл концерт своего сочинения: первая часть — *allegro marziale*, вторая — *adagio elegico*, третья — *rondo guerriere*. После концерта он исполнил вариации своего сочинения на каватину из «Севильского цирюльника» Россини (*esso ridente*), а в заключение — фантазии, также своего сочинения, на тему из «*Sonnambula*» Беллини (13, с. 228).

**Лит.:** (1) Петровская. Кн. 1; (2) Греч. 1846; (3) Ризенкампф; (4) Гозенпуд. 1981; (5) Репертуар и Пантеон. 1842. № 3. Отд. III; (6) Яновский; (7) Вольф. Ч. 1; (8) Вольф. Ч. 2; (9) Северная пчела. 1847. 12 апр., № 81; (10) Северная пчела. 1847. 26 апр., № 93; (11) Берлиоз; (12) Тихомиров. 2019b; (13) Северная пчела. 1838. 11 марта. № 57.

**Дворянское собрание.** Сословный клуб, членами которого являлись потомственные дворяне С.-Петербурга и других губерний, был учрежден 6 декабря 1835 г. «Целью сего Собрания предположено: составить общество, в котором участвующие могли бы находить удовольствие в танцах, разных дозволенных играх, чтении газет и журналов и в других занятиях, приличных образованному обществу» (1, с. 184). До возведения собственного здания **Д. с.** арендовало на Невском проспекте *Энгельгардт зал*. В конце 1839 г. был завершен постройкой по проекту архитектора П. П. Жако собственный дом **Д. с.**, расположенный на углу Михайловской, № 1, и Итальянской, № 8–10/12, улиц (соврем. № 2/9, Большой зал С.-Петербургской филармонии). В **Д. с.** проводились самые блистательные в Северной столице *Балы и Маскарады*, на которых присутствовали члены императорской фамилии и представители дипломатического корпуса; зал сдавался под концерты (2, с. 280–281).

Барон А. Е. Ризенкампф, друг молодости **Д.**, вспоминал:

«Второе место в числе петербургских удовольствий (после театра. — **Б. Т.**) занимала музыка. <...> С 9-го апреля 1842-го года начались концерты гениального Листа и продолжались до конца мая. Несмотря на неслыханную до

тех пор цену билетов (сначала по 25-ти, после по 20-ти руб. асс<игнациями>), мы с Федором М<ихайлови>чем не пропускали почти ни одного концерта» (3, с. 126–127).

Ференц Лист в 1842 г. дал в Петербурге семь сольных концертов.

«Программы их включали, наряду с собственными композициями, произведения Баха, Бетховена, Вебера, Шопена, Шуберта, Фильда, Мошелеса и многочисленные транскрипции и фантазии на темы опер Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти, Мейербера и Галеви. Наибольший успех у слушателей имели именно эти транскрипции и фантазии, а среди них — похоронный марш, каватина и Andante из финала “Лючии ди Ламмермур” Доницетти, увертюра к “Вильгельму Теллю” Россини, “реминисценции” из “Нормы” Беллини, фантазия на мотивы из “Роберта-дьявола” Мейербера (адский вальс и марш) и импровизация на темы из “Ивана Сусанина” Глинки» (4, с. 12).

В мемуары Ризенкампфа вкрались некоторые неточности: первое выступление Листа («музыкальное утро», начавшееся в 2 часа пополудни) состоялось в зале Д. с. не 9-го, а 8 апреля 1842 г., последнее — в середине мая; билеты стоили по 10 и 15 руб. ассигнациями. «Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, — вспоминал критик В. В. Стасов, — да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такой гениальной, страстной, демонической натурой, то носившеюся ураганом, то разливавшееся потоками нежной красоты и грации. Впечатление от Листовой игры (на первом концерте. — Б. Т.) было решительно подавляющее» (4, с. 12). Обозреватель одной из столичных газет так описывал обстановку на концерте 8 апреля:

«По распоряжению Листа в центре зала была устроена прямоугольная эстрада и на ней поставлены — один против другого — два рояля, на которых он играл попеременно. Таким образом, слушатели-зрители окружали эстраду со всех сторон. Появление Листа было встречено бурными рукоплесканиями. Они многократно усилились после первой сыгранной им пьесы — транскрипции увертюры к “Вильгельму Теллю” Россини и раздражались с новой силой после каждого исполненного им произведения» (9, с. 116).

Во втором концерте, состоявшемся 11 апреля и также прошедшем в зале Д. с., транскрипция «Лесного царя» Шуберта была исполнена Листом «так, как, наверное, никогда не исполнял еще ни один певец в мире. Это была настоящая картина, полная поэзии, таинственности, волшебства, красок, лошадиного грозного топота, чередующегося с отчаянным голосом умирающего ребенка» (4, с. 12).

Три следующих концерта Листа состоялись в *Энгельгардт зале*, а шестой, 10 мая — вновь в зале Д. с. Это был благотворительный концерт в пользу пострадавших от опустошительного пожара в Гамбурге. Такое решение принял сам венгерский музыкант, услышав известие о несчастье, постигшем

немецкий город. «Этот благородный порыв гениального Листа найдет отголосок в сердцах русских, умеющих ценить каждое высокое чувство, и мы убеждены, что зала будет полна», — писал обозреватель «Северной пчелы» (5, с. 393). 15 мая также в зале Д. с. Лист дал последний концерт (6, с. 428). Поскольку А. Е. Ризенкампф свидетельствует, что они с Д. были почти на всех выступлениях венгерского пианиста, можно с уверенностью утверждать, что если не на четырех, то хотя бы на двух-трех концертах, данных в Д. с., они побывали непременно. Выступления венгерского пианиста и композитора явились первыми в Петербурге собственно сольными концертами — без других инструменталистов и вокалистов, без оркестра, и это поражало публику не менее, чем «демоническая стихийность пианизма» (4, с. 11) Листа.

По свидетельству А. Е. Ризенкампфа, весной 1843 г., во время Великого поста, Д. также посещал «концерты вновь прибывшего Листа, знаменитого тенора Рубини и кларнетиста Блаза» (3, с. 130). На этот раз Ференц Лист выбрал для своих выступлений *Энгельгардт зал*, а вот знаменитый итальянский тенор Дж. Рубини давал концерты в зале Д. с. Они состоялись 2, 4, 9 и 14 марта. В программе Рубини были арии из опер «Ниобея» Дж. Пачини, «Марино Фальеро» и «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, «Дон Жуан» Моцарта и др. (7, с. 188, 212). Впрочем, Ризенкампф упоминает Дж. Рубини и Ф. Листа в едином контексте: возможно, он имеет в виду концерт в пользу Детской больницы, который состоялся в зале Д. с. 18 апреля 1843 г. Газеты сообщали, что в нем «преимущественно будут участвовать гг. Лист и Рубини» (8, с. 332). Правда, вечером того же дня Д. был в *Большом театре* на опере Глинки «Руслан и Людмила», но концерт в Д. с. начинался в 2 часа пополудни, и при желании можно было поспеть и туда и сюда. Ведь и сам Ференц Лист после собственного выступления присутствовал 18 апреля на представлении «Руслана и Людмилы» (9, с. 127).

Судя по упоминанию «Берлиозова бала у Капулетов» в «Петербургской летописи» — еженедельном фельетоне, который в апреле—июне 1847 г. Д. вел на страницах «С.-Петербургских ведомостей», — писатель присутствовал на выступлении французского композитора и дирижера Гектора Берлиоза, гастролировавшего в Петербурге. Комментаторы *Д30* указывают два концерта Берлиоза 23 и 30 апреля, которые состоялись в *Большом театре* (*Д30*; 18: 225, примеч.) и на которых наибольшее впечатление на публику произвела драматическая симфония «Ромео и Юлия», особенно вторая и третья часть — «Ромео один. Праздник у Капулетти» и «Сцена любви». Однако равно это могло быть и более раннее выступление в зале Д. с. 3 марта, где под управлением Берлиоза также была исполнена сцена «Праздник у Капулетти» (во втором концерте 10 марта исполнялась другая сцена — скерцетто «Королева Маб»). В статье В. Ф. Одоевского «Концерт Берлиоза в Петербурге: (Письмо к М. И. Глинке)», опубликованной в «С.-Петербургских ведомостях» (1847. 5 марта. № 51), особо выделена сцена, осыпанная публикой

рукоплесканиями, в которой «меланхолический напев Ромео, повторенный в широких нотах медными инструментами, сливается с блестящими, игривыми фразами бальной музыки в доме Капулетти» (10, с. 224, 590). Это близко совпадает с пассажем из «Петербургской летописи», где Д. «услышал не только лирическую печаль Ромео, но выражение тоски ее автора, обусловленной глубокой неудовлетворенностью реальной действительностью» (4, с. 14):

«...признаюсь, иногда как будто нападает тоска. Похоже на то, когда бы вы, например, шли в темный вечер домой, бездумно и уныло посматривая по сторонам, и вдруг слышите музыку. Бал, точно бал! В ярко освещенных окнах мелькают тени, слышится шелест и шарканье, как будто слышен соблазнительный бальный шепот, гудит солидный контрабас, визжит скрипка, толпа, освещение, у подъезда жандармы, вы проходите мимо, развлеченный, взволнованный; в вас пробудилось желание чего-то, стремленье. Вы всё будто слышали жизнь, а между тем вы уносите с собой один бледный, бесцветный мотив ее, идею, тень, почти ничего. И проходишь, как будто не доверяя чему-то; слышится что-то другое, слышится, что сквозь бесцветный мотив обыденной жизни нашей звучит другой, пронзительно живучий и грустный, как в Берлиозовом бале у Капулетов. Тоска и сомнение грызут и надрывают сердце...» (ДЗ0; 18: 22).

А. А. Гозенпуд также допускает, что Д. на втором концерте Г. Берлиоза в Д. с. 10 марта 1847 г. мог слышать его «Фантастическую симфонию». В распечатанной и раздаваемой слушателям по желанию композитора программе сообщалось, что герой симфонии — художник и музыкант, «болезненно чувствительный и наделенный пламенным воображением»: «Из-за несчастной любви он пытался покончить с собой, но доза опиума оказалась не смертельной, и он погружается в тяжелый сон. Реальность смешивается с кошмаром...». «...Перед слушателем (и читателем), — отмечает исследователь, — возникнет образ, чрезвычайно близкий Мечтателю из “Белых ночей”» (4, с. 14–15).

По свидетельству барона А. Е. Ризенкампа, некоторое время в первой половине 1840-х гг. Д. посещал также *Балы и Маскарады*, устраиваемые в зимнее время в Д. с., «доступные для всякого посетителя из дворян и купечества». Посещать их могли все, «кто записан членом или может вносить назначенную цену за вход» (11, с. 132). Упомянув «балы и маскарады в Дворянском собрании, в соединенном обществе, в немецком собрании» (см.: *Соединенное общество; Малое мещанское собрание*), мемуарист продолжает:

«Понятно, что Федор М<ихайлови>ч при своей страстной натуре, при своей жажде всё видеть, всё узнать, кидался без разбора в те и другие развлечения; но скорее всего он отказался от балов, маскарадов и пр., так как он вообще был довольно равнодушен к женскому полу и его приманкам» (3, с. 127).

Стоит также отметить одно место в первом романе Д. «Бедные люди» (1846), требующее комментария для современного читателя. Описывая свою прогулку по Фонтанке и Гороховой, Макар Алексеевич замечает:

«Сколько карет поминутно ездит; как это всё мостовая выносит! <...> Верно, час был такой, что все на балы да в собрания спешили» (ДЗ0; 1: 85–86).

Упоминание о «собраниях» здесь подразумевает клубную жизнь Петербурга, где в середине 1840-х гг., наряду с Д. с., существовали также Благородное танцевальное собрание (быв. *Соединенное общество*), Малое Мещанское собрание. В «Двойнике» (1846) одним из предметов беседы господина Голядкина-старшего и господина Голядкина-младшего, которые ведут речь «о столице, об увеселениях и красотах ее, о театре, о клубах...» (ДЗ0; 1: 156), также являются перечисленные клубные заведения.

*Лит.:* (1) Греч. 1851; (2) Петровская. Кн. 1; (3) Ризенкампф; (4) Гозенпуд. 1981; (5) Северная пчела. 1842. 6 мая. № 99; (6) Северная пчела. 1842. 15 мая. № 107; (7) Северная пчела. 1843. 2 марта. № 47; 9 марта. № 53; (8) Северная пчела. 1843. 17 апр. № 83; (9) Гозенпуд. 1992; (10) Одоевский; (11) Пушкиарев. Ч. 3.

**Джулиани «консерватория».** Частная бесплатная школа вокального пения, которую в начале 1840-х гг. в Большой Мещанской улице, близ Казанского собора, в доме купца Бернгардта Кохендорфера, № 1 (соврем.: Казанская ул., № 2) открыл композитор, певец, музыкальный педагог Николай (Никола) Джулиани. Неявным образом упоминается в незавершенном романе «Неточка Незванова» (1849) как «консерватория», которую начала посещать заглавная героиня после того, как у нее открылся певческий талант. «Наконец в нашем семейном совете положено было пригласить мне учителя пения, — рассказывает Неточка. — Б. рекомендовал известнейшего и наилучшего. На другой же день к нам приехал итальянец Д., выслушал меня, повторил мнение Б., своего приятеля (“что средства есть несомненные, может быть даже и талант”. — Б. Т.), но тут же объявил, что мне будет гораздо более пользы ходить учиться к нему, вместе с другими его ученицами, что тут помогут развитию моего голоса и соревнование, и переимчивость, и богатство всех средств, которые будут у меня под руками. <...> ...и с этих пор я ровно по три раза в неделю отправлялась по утрам, в восемь часов, в сопровождении служанки в консерваторию» (ДЗ0; 2: 237, 238). В журнальной редакции «консерваторией» учебное заведение, посещаемое Неточкой, было названо и еще один раз: «Я очень любила свои утренние путешествия в нашу консерваторию» (ДЗ0; 2: 248–249, 453, варианты). Однако в издании 1860 г. Д. изъял во втором случае упоминание консерватории: «...утренние путешествия к моему учителю». Дело в том, что в 1840-е гг. в Петербурге (и вообще в России) не существовало консерватории. Она была открыта в Северной столице лишь 8 сентября 1862 г., причем до 1873 г. именовалась Музыкальным училищем Русского музыкального общества.

Какое же учебное заведение посещала Неточка Незванова? Эта трудно-разрешимая проблема имеет, как представляется, единственное решение.

В начале 1840-х гг. «учитель италийского пения» в Женском патриотическом институте Николай Джулиани, итальянец, живший в Петербурге с 1810-х гг. (1, с. 318–319), объявил на страницах газеты «Северная пчела» «всем семействам, лишенным необходимых средств», что он готов безвозмездно учить детей от 14 до 17 лет, в которых найдет «требуемые способности для выработки в них таланта» (2, с. 1018). А через три года, осенью 1844 г., эта же газета поместила новое объявление о том, что капельмейстер Патриотического института г-н Джулиани, «основавший в нашей столице безденежную консерваторию пения для девиц», дополнительно открывает школу с платою по 10 руб. серебром в месяц, но сохраняет и бесплатные занятия, в частности: «по понедельникам и четвергам — уроки женской Школы пения, или Консерватории» (3, с. 870). В газете сообщался и адрес «безденежной консерватории». Оказалось, что она располагалась в том же самом доме Б. Кохендорфера, где осенью 1846 г., в период начала работы над «Неточкой Незвановой», квартировал сам Д. (4, с. 41–43). Последнее обстоятельство становится окончательным аргументом, позволяющим утверждать, что юная героиня романа Д. посещала частную «безденежную консерваторию пения для девиц» «итальянца Д.» — вокального педагога Николая Джулиани. По мнению ряда исследователей (Л. П. Гроссмана, Г. М. Фридендера и др.), в будущем Неточка Незванова должна была, по замыслу писателя, стать незаурядной певицей. На это есть намек в словах героини, которая так вспоминает свои утренние походы в сопровождении служанки в «консерваторию» «итальянца Д.»:

«Так весело было проходить город, который к девятому часу уже совсем оживлялся и заботливо начинал обыденную жизнь. Мы обыкновенно проходили по самым живучим, по самым кропотливым улицам, и мне так нравилась такая обстановка начала моей артистической жизни...» (Д30; 2: 249).

*Лит.:* (1) Долгушина; (2) *Северная пчела*. 1841. 13 нояб. № 255; (3) *Северная пчела*. 1844. 26 сент. № 218; (4) Тихомиров. 2017.

**«Доминик», кафе-ресторан.** Первый в Петербурге кафе-ресторан на парижский манер (с 1841 г.; ранее кондитерская — с 1838 г.), получивший у горожан название по имени владельца — выходца из Швейцарии<sup>10</sup>, мастера кондитерского цеха Людвиг-Доминика Риц-а-Порта (1810–1860); располагался на Невском проспекте, в доме лютеранской церкви св. Петра и Павла. «Доминик перебрался в новое и великолепное помещение <...>, — писал весной 1838 г. обозреватель “Северной пчелы”. — Комнаты отделаны и убраны с неимоверною роскошью: везде золото, зеркала, мрамор. В окошках такие ставни, что хочется унести их с собою» (1, с. 298). Как в обычных ресторанах, посетителям кафе-ресторанов разрешено было подавать «горячие блюда, но только “потребные для легких закусок” — пирожки, расстегаи, кулебяку». Согласно новоутвержденному статусу заведений «шестого разряда» — «для удовольствия публики высшего класса», Доминику

«дозволялось иметь “все выходящие в свет как российские, так и иностранные газеты”, бильярд, домино, шахматы, шашки, а также “прислугу в немецком платье”» (2, с. 35). Исторический адрес в 1830–1850-е гг. — Невский проспект, дом № 27 (соврем. № 24).

О плачевном опыте посещения писателем в начале февраля 1844 г. **Д. к.-р.** рассказывает в своих мемуарах барон А. Е. Ризенкампф. Получив к 1 февраля от опекуна 1000 руб. и раздав первоочередные долги, с оставшимися ста рублями Д. отправился ужинать к Доминику:

«Долго он наблюдал молча за бильярдной игрою. Вдруг к нему подсел какой-то немолодой толстяк и обратил его внимание на некоторые особенности играющих. “Вот, — говорил он, — заметьте этого молодого лысого человека! <...> ...он здесь играет первую роль: вся прислуга им подкуплена. Заметьте, как он втягивает в игру одного за другим; иногда нарочно проигрывает <...>. “А теперь обратите внимание, — продолжал господин, — когда окончится игра, как он щедро раздаст мальчикам кому целковый, кому два и больше. Потом обождет, не найдется ли еще охотников поиграть с ним; а когда увидит, что никого больше нет, то отправится в другую кондитерскую, или гостиницу, или в трактир, где возьмется за те же фокусы!” Федору М<ихайлови>чу этот господин, познакомивший его с некоторыми из приемов бильярдных шулеров, показался образцом благонамеренности <...>. “Вот, — продолжал господин, — игра домино! самая невинная, честная игра! Никогда вы в ней не проиграетесь, никогда не рискнете сделаться жертвой мошенника!” Сказано — сделано: домино был подан; выучиться новой игре было нетрудно <...>. Федор Мих<айлович> по небольшой засел на 25 партий. При входе моем в кондитерскую игра была уже кончена и слишком 90 руб. проиграно. Для округления счета учитель сделал еще несколько приемов с шашками, вроде штоса: “направо, налево”, а через несколько минут последняя сторублевая была спущена в руки толстого господина» (3, с. 139–140).

*Лит.:* (1) *Северная пчела*. 1838. 2 апр. № 75; (2) *Лурье*. 1987; (3) *Ризенкампф*.

**Излера кафе-ресторан.** С 1839 г. кондитерская, с 1843 г. кафе-ресторан купца 3-й гильдии швейцарца Иоганна-Люция (Ивана Ивановича) Излера (1810–1877); находился на Невском проспекте, в доме Армянской церкви св. Екатерины, № 45 (соврем. № 42). После выхода в январе 1846 г. «Петербургского сборника», на страницах которого Достоевский дебютировал своим романом «Бедные люди», обозреватель газеты «Северная пчела» Л. В. Брандт (псевдоним *Я. Я. Я.*) сообщал: «На Невском проспекте, в многолюдной кондитерской Излера, всенародно вывешено великолепно-картинное объявление о “Петербургском Сборнике”. На вершине сего отлично расписанного яркими цветами объявления, по сторонам какого-то бюста, красуются, спиною друг к другу, большие фигуры “Макара Алексеевича Девушкина” и “Варвары Алексеевны Доброселовой”, героя и героини романа г<-на> Достоевского “Бедные Люди”. Один пишет на коленях, другая

читает письма, услаждавшие их горести» (1, с. 191). Данное сообщение о рекламной афише в ресторации Излера, к сожалению не сохранившейся, автором которой, как предполагают, был художник П. П. Соколов, нарисовавший это «великолепно-картинное объявление» по заданию составителя «Петербургского сборника» Н. А. Некрасова (2, с. 111–112), заслуживает внимание как свидетельство о первом случае иллюстрирования произведений Достоевского, что случалось крайне редко при жизни писателя.

В **И. к.-р.** предположительно происходит гротескный эпизод повести «Двойник» (1846), один из наиболее ярких и художественно совершенных, — встреча в ресторане господина Голядкина-старшего с господином Голядкиным-младшим. В своих блужданиях по городу почувствовав вдруг «щипки и щелчки по желудку», Яков Петрович заходит перекусить в заведение на Невском проспекте, напротив Гостиного двора. И поскольку «в ресторане было всё дорогонько», герой решил ограничиться одним «пирожком-расстегайчиком». Но когда он, достав гривенничек, вознамерился расплатиться за съеденное, конторщик потребовал с него рубль десять копеек — за «одиннадцать штук» пирожков. Пораженный Яков Петрович сначала попытался протестовать, потом как-то замять ситуацию:

«Вдруг как будто что-то кольнуло господина Голядкина; он поднял глаза — и разом понял загадку, понял всё колдовство; разом разрешились все затруднения... В дверях в соседнюю комнату, почти прямо за спиною конторщика и лицом к господину Голядкину, в дверях, которые, между прочим, герой наш принимал доселе за зеркало, стоял <...> другой господин Голядкин, новый господин Голядкин. <...> В руках его был последний кусок десятого расстегая, который он, в глазах же господина Голядкина, отправил в свой рот, чмокнув от удовольствия. “Подменил, подлец! — подумал господин Голядкин, вспыхнув как огонь от стыда, — не постыдился публичности!..”» (Д30; 1: 173–174).

Название ресторана в тексте Достоевского отсутствует, но есть в повествовании несколько значимых деталей, позволяющих установить место действия. Первая из них — «пирожок-расстегайчик». В этой связи немало важно свидетельство обозревателя «Северной пчелы», который, отмечая достоинства кафе-ресторана И. И. Излера, писал, что это заведение вошло «в моду русскими пирожками, называемыми *расстегайчики*. Как некогда толпились гастрономы в Певческом трактире, в Москве, как толпятся в течение более тридцати лет парижане лакомиться пирожками (*petits pâtés*) у Феликса, так точно теперь у г<-на> Излера нет отбоя от любителей *расстегайчиков*. Вообразите, что ежедневно продается до *тысячи* пирожков!» (3, с. 1154). Существенна и другая деталь. В начале эпизода отмечено, что господин Голядкин-старший, «дорогостоящего своего времени не теряя, вбежал <...> вверх по лестнице в ресторан...». И в конце также, «сходя с лестницы на крыльцо», герой «на последней ступеньке <...> остановился как вкопанный»

(Д30; 1: 173, 174). Это — тоже указание на ресторацию Излера, которая располагалась в бельэтаже и к которой во время перестройки здания в 1835–1837 гг. была «с Невского проспекта сооружена одномаршевая лестница» (4, с. 128). Нахождение ресторана напротив Гостиного двора завершает круг наблюдений, свидетельствующих, что имеется в виду именно заведение Ивана Ивановича Излера (5, с. 141–143).

*Лит.:* (1) *Северная пчела*. 1846. 1 марта. № 48; (2) *Соколов*; (3) *Северная пчела*. 1841. 24 дек. № 289; (4) *Кругликова*; (5) *Тихомиров*. 2012.

**Лерха (Лерхе) ресторан.** В 1843–1844 гг. ресторан принадлежал двум владельцам — Лерху и Излеру (1, с. 270); позднее — одному Лерху (2, с. 174). Он находился на Невском проспекте, в доме купчихи Александры Ильиной, № 77 (соврем. № 74), в те годы трехэтажном. Ресторан славился тем, что устройство его было «настоящее парижское, а именно отдельные кабинеты, где вы можете обедать один или с приятелями, или даже с семейством» (3, с. 490). Встречающееся в некоторых краеведческих изданиях указание на то, что ресторан Лерхе располагался на Большой Морской улице, основано на недоразумении<sup>11</sup>. **Л. р.** упоминается в юмористической поэме Н. А. Некрасова «Говорун» (1843): «...Кончаю скромен, тих / У Лерхе [так!] в ресторации / Остаток дней моих. / Из службы в биллиардную / Пряменько иду, / Игру там не азартную, / Но скромную веду».

30 июня 1843 г. Д. вместе с другом бароном А. Е. Ризенкампом отмечал в **Л. р.** окончание Главного инженерного училища и успешную сдачу выпускных экзаменов. Получив деньги из Москвы от опекуна, он силою стащил заболевшего приятеля с постели, посадил его с собой в пролетку и катал на лихаче «по островам, по Петербургской стороне, через Троицкий мост и так дальше до Невского проспекта. Катанье продолжалось около двух часов». В завершение Д. привез друга в **Л. р.** на Невском проспекте, «где потребовал сначала номер с роялем, а затем роскошный обед в восемь блюд с разными винами». Ризенкампф вспоминал:

«Каково было мне, больному, расстроенному, истощенному, смотреть на богатырский аппетит, на неистощимую веселость моего собеседника? Подавали разные закуски, суп, жаркое, соус, вина, и Федор М<ихайлови>ч не переставал приглашать меня отведать хоть малость чего-нибудь или же сыграть на рояле. Положение мое было ужасное: ни к тому, ни к другому я не был способен. Но мало-помалу — странно — я начал чувствовать, что пример Федора М<ихайлови>ча действует на меня заразительно. Я пробовал отведать сардинку, вслед за тем выпил рюмочку вина, съел кусок жареной индейки и — свершилось чудо: болезнь мою как рукой сняло. Боль под ложечкой и в желудке прекратилась, общей слабости как будто не бывало. Весь обед до конца мы ели с одинаковым аппетитом, и после шампанского фантазия на рояле полилась рекой. Оказалось — я выздоровел окончательно» (4, с. 131–132).

*Лит.:* (1) *Северная пчела*. 1844. 24 марта, № 68; (2) *Городской указатель*. 1849; (3) *Северная пчела*. 1843. 5 июня. № 123; (4) *Ризенкампф*.

**Михайловский театр** был открыт на Михайловской площади (соврем.: площадь Искусств, № 1, угол Инженерной ул., № 1) 8 ноября 1833 г. Построен по проекту архитектора А. П. Брюллова (в 1859 г. реконструирован А. К. Кавосом). Проектировался и строился для камерного императорского театра Михайловского дворца, находившегося рядом на площади (почему и назван по имени брата Николая I — великого князя Михаила Павловича). До перестройки 1859 г. **М. т.** вмещал около 900 человек, насчитывая 6 бенуаров, 22 ложи бельэтажа, 24 первого яруса, 22 второго, 207 кресел, 108 мест за креслами, 120 в галерее (1, с. 123). После передачи театра французской труппе **М. т.** сделался «рандеву большого света. Бельэтаж и первый ряд кресел были абонированы цветом аристократии и дипломатического корпуса. Дамы являлись в бальных костюмах, мужчины во фраках, военные в мундирах, и от этого зала имела вид блестящего салона» (2, с. 37). Цены на билеты в Михайловском театре были выше, чем в *Александринском театре*, и лишь немного ниже, чем в *Большом театре* (2, с. 85). «Вторник, четверг и суббота, — писал современник в начале 1840-х гг., — назначены для французских представлений, составляемых большею частью из водевилей, имевших успех в Париже; <...> даются также комедии и драмы <...>. ... артисты, составляющие эту труппу, отличаются самобытными, первостепенными талантами; люди, видевшие недавно парижские театры, утверждают, что ни на одном из них не собрано вместе столько отличных артистов, как в нашей французской труппе» (3, с. 47–48).

Друг юности Д. барон А. Е. Ризенкампф вспоминал:

«Из разных петербургских удовольствий более всех привлекал его театр. Можно сказать, что в 1841 и 1842 годах в Петербурге все театры без исключения процветали. <...> На французской сцене мы одинаково восторгались такими талантами, как супруги Алланы, Vernet и его сестра m-me Paul Ernest, Mondidier, Bressant (которого впоследствии заменил не менее даровитый Deschamps), Tétard, Dumenil, m-me Louisa Mayer, m-lle Mila, Malvina и пр.» (4, с. 126).

К сожалению, мемуарист весьма неточен в приведенном свидетельстве в отношении актерских персоналий: больше половины перечисленных им французских артистов появились в Северной столице уже в 1850-е гг., когда Д. томился на каторге (5, с. 49). В первой половине 1840-х гг. на подмостках **М. т.** во французских спектаклях блистали супруги Александр и Луиза-Розали Алланы, Жан-Батист Проспер Брессан, Виктор Верне и Луиза Майер. Мемуарист не называет ни конкретных спектаклей, ни вызвавших сильное впечатление актерских работ, которыми они восторгались с Д., поэтому здесь можно высказать лишь некоторые предположения.

А. А. Гозенпуд, перечисляя лучшие роли Ж.-Б. Брессана, начинает с графа Альмавивы в «Женитьбе Фигаро» П.-О. Бомарше (5, с. 50). Конечно же, Д. должен был проявить внимание к этому спектаклю. Однако он был поставлен на сцене М. т. единственный раз в апреле 1839 г., в бенефис актера Дюфура, и затем подвергся запрету (2, с. 85). Д. в это время находился на казарменном положении в Главном инженерном училище, и его возможности распоряжаться своим временем были весьма ограничены. Более вероятно, что Д. мог видеть Брессана в комедии Э. Скриба «Стакан воды», где актер исполнил ключевую роль графа Болинброка. Эта пьеса имела в сезон 1841/42 г. значительный успех и ставилась достаточно часто. Л. Майер играла здесь роль Абилайль Черчилль, продавщицы из ювелирной лавки, а Л.-Р. Аллан — королевы Анны. Русская версия комедии (в переводе Н. Калпашикова) была запрещена постановкой театральной цензурой, и это обстоятельство должно было вызывать дополнительный интерес к спектаклю французской труппы.

Весьма вероятно, что Д. не пропускал бенефисов любимых актеров. Так, 24 января 1842 г. в бенефис Брессана была поставлена еще одна комедия Э. Скриба — «Цепь», премьера которой всего два месяца назад состоялась на парижской сцене. Сам бенефициант исполнил роль молодого композитора Эммерика д'Альбре, графиню де Сен-Жеран играла Луиза Майер (которая, выйдя замуж, фигурировала теперь в афишах как Л. Александр-Майер). В. Верне выступил в роли адвоката Баландара (6, с. 35). Только в сезон 1841/42 г. «Цепь» ставили на сцене М. т. шесть раз.

В предыдущий сезон французская труппа поставила мелодраму А.-Ф. Денери и Г. Лемуана «Новая Фаншон». Роль главной героини, юной Марии, исполнила Л.-Р. Аллан. «Г-жа Аллан как умная артистка не могла сыграть роли Фаншоны дурно, — писал обозреватель «Северной пчелы», — и представила главные сцены в пьесе так хорошо, как, вероятно, их не играют и в Париже» (7, с. 426). В других ролях были заняты: В. Верне, Ж.-П. Брессан, Луиза Майер, Поль Мине. Песенку «Приданое овернской невесты» из «Новой Фаншон» предлагает детям спеть сошедшая с ума Катерина Ивановна Мармеладова в «Преступлении и наказании» («Ах, споете по-французски "Cinq sous"» — Д30; 6: 330).

5 мая 1842 г., на сцене М. т. в бенефис В. Верне, прошла премьера «Записок демона» — комедии Э. Араго и П. Вермона, переделанной из знаменитого романа Фр. Сулье. Спектакль имел исключительный успех, «подобного которому, сколько мы знаем, давно не имела на здешней французской сцене ни одна пьеса», писал театральный обозреватель (8, с. 41): до конца сезона состоялось 22 постановки. А. Аллан «был бесподобен в роли адвоката Робена, принимаемого за демона», его супруга Л.-Р. Аллан играла баронессу Ронкероль, Л. Александр-Майер — ее дочь Марию. Сам В. Верне исполнил роль кавалера де Ларапиньера (2, с. 103). По свидетельству мемуаристов, Д. в 1840-е гг. был увлечен творчеством Фр. Сулье и, конечно же, не мог пропустить этот спектакль.

Годом раньше в бенефис В. Верне в первый раз была поставлена комедия Э. Скриба «Клевета». Бенефициант взял роль банкира Гибера, Л.-Р. Аллан играла его жену, г-жу Гибер, А. Аллан — министра Раймонда. Постановка также имела большой успех (2, с. 91). В связи с публикацией русского перевода «Клеветы» В. Г. Белинский писал:

«Эта пьеса взята из современной французской жизни, следовательно, из политической жизни, и, как картина французской общественности и французских нравов, имеет неотъемлемое достоинство: ее приятно прочесть и еще приятнее увидеть хорошо разыгранною на сцене» (9, с. 88–89).

Д. вполне мог прислушаться к рекомендации знаменитого критика.

Луиза-Розали Аллан, занятая в большей части упомянутых постановок, была в труппе М. т. звездой первой величины. Она «еще в молодых годах приобрела огромную репутацию в Париже на первом французском театре (Comédie française)» (2, с. 64). Многие пьесы Скриба писались специально для нее. Оценивая появление Аллан в сезон 1837/38 г. на петербургской сцене, театральные обозреватели писали: «Можно сказать, что до тех пор мы еще не видели подобных артистов» (2, с. 64). Ко времени, когда Д. начал посещать М. т., Л.-Р. Аллан уже должна была отказываться от привычных амплуа *jeune première* и *ingénue* и начала играть более серьезные роли в высокой комедии и драме. «Клевета» и «Стакан воды» Скриба, а также «Записки демона» Сулье — тому выразительные примеры.

О Луизе Майер, близкой по характеру дарования Варваре Асенковой, А. А. Гозенпуд пишет, что она была «едва ли не самой популярной артисткой Михайловского театра <...>. В ее репертуаре значительное место занимали роли мнимых и лукавых простушек. Но наибольшим успехом пользовалась Л. Майер в ролях трагедии — молодых офицеров, влюбленных пажей, парижских гаменов» (5, с. 50). В этой связи можно указать, что 18 июня 1841 г. актриса дебютировала на сцене М. т. в водевиле Ж.-Ф. Байара «Ночной демон», затем играла в водевиле того же автора «Парижский гамен» и в комедии Ф. Ансело «Пятнадцатилетний король», где исполнила заглавную роль малолетнего короля Испании и обеих Индий Карла II. В сезон 1842/43 г. на сцене М. т. была поставлена комедия Ш. Денойе «Керубино», где заглавную роль влюбленного юного пажа также исполнила Луиза Майер.

В меньшем объеме на сцене М. т. ставила спектакли немецкая труппа. По замечанию театрального обозревателя, до осени 1841 г. спектакли этой труппы «были посещаемы почти исключительно только немецким народонаселением Петербурга». Но «прибытие талантливого артиста г-<на> Кунста, приехавшего сюда дать несколько *Gactrollen*, оживило немецкий театр». В это же время «немецкая труппа обогатилась приобретением милой, прекрасной артистки г-жи Лиллы Лёве» (3, с. 48). Два этих актерских имени упоминает в своих мемуарах и барон А. Е. Ризенкамф:

«На немецком театре выдавались тогда двое: г. Кунст и г-жа Лилла Лёве. Впечатление, произведенное последнею актрисою на Федора М<ихайло-ви>ча в роли Марии Стюарт, было до той степени сильно, что он решился разработать этот сюжет для русской сцены, но не в виде перевода или подражания Шиллеру, но самостоятельно и согласно с данными истории. В 1841-м и 1842-м годах это была одной из главных его задач, и то и дело он нам читал отрывки из своей трагедии “Мария Стюарт”» (4, с. 126).

Не всё в этом свидетельстве заслуживает доверия.

Вильгельм Кунст появился в Петербурге в августе 1841 г. Репертуар немецкого трагика обобщенно представил театральным обозревателем: «В особенности был он хорош в Гамлете, в Карле Море, в Гуго (Die Schuld) и в Родриге (Das Leben ein Traum)» (3, с. 48). В. Кунст дебютировал на сцене М. т. 18 августа 1841 г., выступив в роли Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера, затем 21 августа сыграл Гамлета в трагедии Шекспира, 23 августа в трагедии Кальдерона «Жизнь — сон» исполнил роль Родриго (так в этом переводе был назван принц Сехизмундо) и 27 августа в трагедии А. Мюллнера «Вина» — роль норманнского графа Гуго (Гугона) (10, с. 29). Именно в эти дни в жизни Д., после присвоения ему первого офицерского чина прапорщика, произошли важные перемены:

«...монастырское иго казарменной дисциплины было свергнуто; пред ним явилась блестящая перспектива петербургского калейдоскопа со своими приманками, иллюзиями, наслаждениями...» (4, с. 125).

Д. получил право жить вне стен Инженерного замка, на «вольной» квартире и начал гораздо более свободно распоряжаться своим временем. Театра это касалось далеко не в последнюю очередь. Можно предположить, что из спектаклей в М. т. с участием В. Кунста, по крайней мере трагедию Шиллера «Разбойники», любимую им с детства, Д. обязательно должен был посмотреть. Но, строго говоря, барон Ризенкампф не утверждает, что Д. был увлечен мастерством немецкого актера. Мемуарист акцентирует чрезвычайно сильное впечатление, произведенное на его друга игрой актрисы Лиллы Лёве. И вот тут возникает проблема.

Лилла Лёве приехала в Петербург 18 сентября 1841 г. (11, с. 840). Ее первое выступление на сцене М. т. состоялось 28 сентября. Она появилась перед петербургскими зрителями в роли молодой вдовы Луизы фон Эхлинген в водевиле К. Голтея «Венец в Берлине» (12, с. 860). Диапазон немецкой актрисы был исключительно широк: в ее репертуаре были и легкие комедии, и серьезные трагические роли. На сцене М. т. она играла Корделию в «Короле Лире» и Офелию в «Гамлете» Шекспира, принцессу фон Эболи в «Доне Карлосе» и Луизу в «Коварстве и любви» Шиллера, Абигайль Черчилль в комедии Э. Скриба «Стакан воды» и одного из юных героев в «Проделках пажей» А. Коцебу. Театральные обозреватели высоко оценивали игру актрисы

в драме Э. Сувестра «Фабрикант» (13, с. 47). Что-то из этих спектаклей, бесспорно, должен был видеть Д., увлеченный ее талантом. Но историкам театра неизвестно выступление Лиллы Лёве в роли шотландской королевы Марии Стюарт. Эта трагедия Шиллера не шла на сцене М. т. в сезон 1841/42 г. (5, с. 43–49). Свидетельство Ризенкампа об исключительно сильном впечатлении, испытанном Д. от игры Лиллы Лёве в этой роли, — абберрация памяти мемуариста: он сам в другом месте своих мемуаров свидетельствует, что уже в феврале 1841 г., то есть более чем за полгода до приезда немецкой актрисы в Петербург, Д. читал друзьям отрывки из своей драмы «Мария Стюарт» (4, с. 125). Значит, обращение писателя к образу шотландской королевы было вызвано какими-то другими впечатлениями, которые еще предстоит установить.

Любопытно, что Вильгельм Кунст и Лилла Лёве ни разу не выступали вместе в одном спектакле. Гастроли Кунста длились чуть более месяца. 29 сентября 1841 г. в свой бенефис он выступил в последний раз на подмостках М. т. в роли Велизара (Велизария) в одноименной романтической драме Э. Шенка. Лилла Лёве накануне лишь в первый раз появилась на петербургской сцене. Дирекция императорских театров ангажировала ее на длительный срок. Судя по театральным анонсам в газете «Северная пчела», Л. Лёве оставалась в немецкой труппе М. т. по крайней мере до мая 1843 г. В жизни Д. это было время бурного увлечения театром.

*Лит.:* (1) *Пушкарев*. Ч. 3; (2) *Вольф*. Ч. 1; (3) *Репертуар и Пантеон*. 1842. Кн. I. Отд. III. Театральная хроника; (4) *Ризенкампф*; (5) *Гозенпуд*. 1981; (6) *Репертуар и Пантеон*. 1842. Кн. 3. Отд. III. Театральная хроника; (7) *Северная пчела*. 1841. 17 мая. № 107; (8) *Репертуар и Пантеон*. 1842. Кн. 10. Отд. III. Театральная хроника; (9) *Белинский*. Т. 13; (10) *Репертуар русского театра*. 1841. Т. 2, кн. IX. Смесь; (11) *Северная пчела*. 1841. 22 сент. № 210; (12) *Северная пчела*. 1841. 27 сент. № 215; (13) *Репертуар и Пантеон*. 1842. Кн. 5. Отд. III. Театральная хроника.

**Малое мещанское собрание** (Мещанское танцевальное общество; Мещанский клуб, Немецкое танцевальное общество) — заведение клубного типа. Учреждено 24 декабря 1789 г. и открыто 6 января 1790 г. как Мещанское танцевальное общество (1, с. 1). Неоднократно преобразовывалось, меняло названия и положения устава. Именовалось «Малым» для отличия от Большого мещанского (или гражданского) собрания — Бюргер-клуба, существовавшего с 1772 г. В начале 1840-х гг. располагалось на Невском просп., № 14, угол Большой Морской ул., № 15, в доме отставного майора Вл. Косиковского (соврем. № 15/14); в летнее время переезжало в дом капитанши Елены Трувеллер на набережной Мойки № 95 (соврем. № 104) у Поцелуева моста. Ставило своей целью — «доставить молодым людям возможность упражняться в танцевании» (2, с. 149–150). Первоначально состояло «только из одних мещан» (1, с. 1). Позднее в члены общества принимались «все лица,

принадлежащие к гражданскому сословию, непредосудительного поведения; исключая учеников или таких лиц, которые принадлежат к прислуге. Также могут быть принимаемы гражданские чиновники, без различия чинов <...>. Число действительных членов ограничивается не свыше осьми сот лиц» (3, с. 9–13). На собрания Общества, особенно когда устраивались балы, музыкальные вечера, а также изредка, «с дозволения Правительства», и маскарады, действительные члены могли приглашать гостей, за поведение которых они несли ответственность. На вечерах **М. м. с.** допускались коммерческие игры в карты, а также игры в лото, на бильярде, в шах, домино и пуф; в летнее время — в кегли. Азартные игры были запрещены (3, с. 51). Судя по воспоминаниям барона А. Е. Ризенкампа, Д. какое-то время в начале 1840-х гг. посещал танцевальные вечера в **М. м. с.** Упомянув «балы и маскарады в Дворянском собрании, в соединенном обществе, в немецком собрании» (см.: *Дворянское собрание; Соединенное общество*), мемуарист продолжает:

«Понятно, что Федор М<ихайлови>ч при своей страстной натуре, при своей жажде всё видеть, всё узнать, кидался без разбора в те и другие развлечения; но скорее всего он отказался от балов, маскарадов и пр., так как он был довольно равнодушен к женскому полу и его приманкам» (4, с. 127).

«Немецким собранием» мемуарист здесь именуется именно **М. м. с.**, с конца 1840-х гг. и официально ставшее называться Немецким танцевальным обществом. Действительными членами Общества могли быть лица, достигшие двадцатилетнего возраста. В 1841 г. Ризенкампу и Д. как раз исполнилось по 20 лет. Можно предположить, что барон А. Е. Ризенкампф, происходивший из остзейских немцев, являлся постоянным членом **М. м. с.** В таком случае он имел право приглашать Д. как своего гостя. По уставу **М. м. с.**, гость получал временный билет сроком на четыре месяца (3, с. 43). Барон Ризенкампф свидетельствует, что Д. довольно быстро «отказался от балов, маскарадов и пр.». Кроме указанной мемуаристом причины (равнодушие «к женскому полу и его приманкам»), отказ Д. от увеселений в **М. м. с.** также мог быть обусловлен установленной в этом клубе исключительно жесткой регламентацией и формализацией процедуры допуска гостей на проводящиеся мероприятия (предварительное рассмотрение и согласование кандидатуры гостя в конторе Общества, регистрация в книге гостей, собственноручная запись своего имени и звания у швейцара при входе, получение отдельного билета для посещения больших балов и проч.). По замечанию современника, «балы в Мещанском Танцевальном обществе стоят степенью ниже» балов в *Дворянском собрании* или в *Благородном танцевальном собрании* (преемнике *Соединенного общества*) «и собирают более смешанную публику» (5, с. 27).

*Лит.:* (1) *Пушкарев*. Ч. 3; (2) *Столетие Первого общественного собрания*; (3) *Устав Немецкого танцевального общества*; (4) *Ризенкампф*; (5) *Греч*. 1851.

**Hôtel de France** (гостиница «Франция»). Во второй половине 1830-х и в 1840-е гг. находилась на Малой Морской улице в доме поручика Павла Маничарова, № 21 (соврем. № 22), наискосок от дома купца Я. Х. Шиля, где в 1847–1849 гг. квартировал Д. Гостиницу содержали французы Мишелон (1, с. 1427; 2, с. 133), позднее Буржуа (3, с. 111). По свидетельству С. Д. Яновского, Д. любил изредка устраивать в ресторане гостиницы обеды для «целой компании близких ему людей» — Я. П. Буткова, А. П. Милюкова, А. Н. Плещеева, Ап. Н. и Вл. Н. Майковых, М. М. Достоевского и др. (и за некоторых из них, например Буткова, платил сам).

«Обеды эти обыкновенно обходились не дороже двух рублей с человека; но веселья и хороших воспоминаний они давали каждому чуть не на всё время до новой сходимки. <...> Обеды эти Федор Михайлович очень любил; он на них вел задушевные беседы, и они составляли для него действительно праздник» (4, с. 236).

Один из таких обедов, описанных мемуаристом, состоялся в январе—феврале 1849 г. и чуть не закончился конфузом, так как Д. рассчитывал отметить получение гонорара за публикацию своего произведения (видимо, одной из двух первых частей «Неточки Незвановой») в «Отечественных записках», но из-за задержки с выходом журнала А. А. Краевский отказался выдать деньги посланному за ними Я. П. Буткову<sup>12</sup>. И в этот раз уже Д. угощался за чужой счет, произнеся комическую застольную речь «об эксплуатации литературного труда Павлом Ивановичем Чичиковым» (то есть Краевским). «Но как ни весел был этот обед, — завершает свой рассказ Яновский, — и как ни задушевно воспоминание о нем... у меня и теперь чуть не спирается дыхание, когда я заговорю о нем: он был последний, за ним вскоре последовала катастрофа с арестами, а потом и тяжелая для всех членов нашего кружка разлука» (4, с. 238).

**Лит.:** (1) *Нистрем*. 1837; (2) *Греч*. 1846; (3) *Городской указатель*. 1849; (4) *Яновский*.

**Соединенное общество** (позднее Благородное танцевальное собрание; Благородное собрание) — заведение клубного типа. В городском обиходе его часто именовали Американским обществом. С 1 декабря 1841 г. располагалось на Невском проспекте, у Казанского моста, в доме вдовы полковника Ольги Энгельгардт, № 33 (соврем. № 30). Официально учреждено в 1783 г., выделившись весной 1782 г. из существовавшего с 1776 г. Бюргерклуба по причине несогласия ряда его членов с установленными там порядками. Составленный основателями **С. о.** Устав был в следующем году утвержден Управой благочиния (1, с. 3). «В клуб собирались члены для игры в карты, шашки, шахматы и бильярд и для чтения газет; несколько раз в зиму давались балы, на которые приезжали члены со своими семьями. Особенно заботились о том, чтобы можно было получить хорошего качества

кушанья за умеренную плату...» (1, с. 21). В 1820-е гг. дела **С. о.** начали расстраиваться и клуб видимо стал клониться к упадку, что продолжалось до 1841 г., с которого вновь началось постепенное развитие благосостояния клуба (1, с. 24). Постановлением от апреля 1841 г. устанавливался порядок: «принимать в члены и допускать в качестве гостей только лиц благородного звания и принадлежащих к почетному купечеству; гостей допускать лишь по рекомендации членов, с ручательством за нравственность и поведение гостя. Членский взнос установлен по 15 руб. сер<ебром> в год» (1, с. 37). К 1 января 1843 г. в **С. о.** состояло 418 членов. «Раз в неделю, после танцев (в зимние месяцы) устраивались общие ужины из 4-х блюд с платою по 50 к. сер., а по пятницам семейные вечера. <...> Кроме того было устроено три бала и один маскарад...» (1, с. 54). Конторой **С. о.** выписывались газеты и журналы: «Северная пчела», «Русский инвалид», «Литературная газета», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения», «Москвитянин», «Ведомости С.-Петербургской полиции» и др. К середине 1840-х гг. членами **С. о.** являлись такие известные петербуржцы, как начальник штаба корпуса жандармов Л. В. Дубельт, князь П. А. Вяземский, издатель «Литературной газеты» Ф. А. Кони, издатели «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин и Н. И. Греч, издатель «Отечественных записок» А. А. Краевский, поэт Н. В. Кукольник и др. (1, с. 58).

Судя по воспоминаниям барона А. Е. Ризенкампа, Д. какое-то время в первой половине 1840-х гг. посещал танцевальные вечера в **С. о.** Упомянув «балы и маскарады в Дворянском собрании, в соединенном обществе, в немецком собрании» (см.: *Дворянское собрание; Малое мещанское собрание*), мемуарист продолжает:

«Понятно, что Федор М<ихайлови>ч при своей страстной натуре, при своей жажде всё видеть, всё узнать, кидался без разбора в те и другие развлечения; но скорее всего он отказался от балов, маскарадов и пр., так как он был довольно равнодушен к женскому полу и его приманкам» (2, с. 127).

Д. упоминает **С. о.** в юмористическом рассказе «Роман в девяти письмах» (1845, опубл. 1847). Петр Иванович, безуспешно разыскивающий Ивана Петровича, сообщает ему в письме:

«Говорит мне Семен Алексеич, что не в клубе ли вы Соединенного общества на бале? Оставляю жену у супруги Семен Алексеича, сам же лечу в Соединенное общество. Смех и горе! представьте мое положение: я на бал — и один, без жены! Иван Андреич, встретившийся со мною в швейцарской, увидев меня одного, немедленно заключил (злодей!) о необыкновенной страсти моей к танцевальным собраниям и, подхватив меня под руку, хотел было уже насильно тащить в танцкласс, говоря, что в Соединенном обществе тесно ему, развернуться негде молодецкой душе и что от пачули с резедою у него голова разболелась» (Д30; 1: 230).

Рассказ написан осенью 1845 г., и в приведенном фрагменте содержится некоторый анахронизм: 21 марта 1845 г. был утвержден Министерством внутренних дел новый Устав, в котором **С. о.** было переименовано в Благородное танцевальное собрание; 1 мая новый Устав был введен в действие (1, с. 63, 67). Однако некоторое время по привычке горожане называли обновленное **С. о.** старым именем. В январе 1847 г., когда вышел в свет № 1 журнала «Современник» с публикацией «Романа в девяти письмах», Благородное танцевальное собрание квартировало уже на Литейном проспекте, в доме штабс-ротмистра И. Пашкова, № 38 (соврем. № 39), куда переехало в мае 1846 г. и где находилось до 20 мая 1857 г.

Нередко Благородное собрание, ставшее преемником **С. о.**, неправомерно смешивают с *Дворянским собранием*.

**Лит.:** (1) *Столетие Благородного собрания*; (2) *Ризенкампф*.

**Танцклассы** с шпицбалами — «танцевальные собрания за входную плату со свободным доступом всех принадлежавших к “благородному сословию” хотя бы по костюму» (1, с. 368). Характерное явление 1840-х гг., о котором не без иронии свидетельствовал бытописатель Северной столицы:

«Танцевание обращается ныне почти в страсть, общую в высшем и среднем состояниях. <...> Танцевальное искусство вошло теперь в существенную потребность воспитания юношества; даже люди низших сословий заботятся лишь о том, чтобы скорее выучить детей своих *танцевать*. Ежели принять в соображение число посетителей публичных балов, семейных вечеринок и отделить из них танцующих от играющих в карты и от наблюдающих за дочерьми, то смело можно сказать, что на 160 человек жителей Петербурга приходится один танцующий» (2, с. 151–152).

В **Т.** царила гораздо большая свобода и непосредственность отношений, нежели на балах и танцевальных вечерах в клубных заведениях с строгим уставом — *Дворянском собрании*, *Соединенном обществе*, *Малом мещанском собрании*. «Недаром, с бала исчезая / И в санки быстрые садясь, / Как будто силы оправляя, / Корнет кричит: “Пошел в танцкласс!”» — писал друг Д., поэт Ап. Н. Майков («После бала», 1850). В юмористическом рассказе Д. «Роман в девяти письмах» так же один из персонажей, встретив другого без супруги на балу в *Соединенном обществе*, «хотел было уже насильно тащить [его] в танцкласс, говоря, что в Соединенном обществе тесно ему, развернуться негде молодецкой душе...» (ДЗ0; 1: 230). Еще более показательна характеристика, данная герою в одном из стихотворений Н. А. Некрасова:

Он буйно молодость убил,  
Взяв образец в Лавласе,  
И рано сердце остудил  
У Кессених в танцклассе.

(«Прекрасная партия», 1852)

Друг Д. в первой половине 1840-х гг., барон А. Е. Ризенкампф, вспоминал:

«...Ф<едор> М<ихайлович> имел мало знакомств и вообще чуждался их, чувствуя себя в семейных домах не в своей сфере. Оставались еще балы и маскарады <...>. Наконец, для так называемой *jeunesse dorée*<sup>1)</sup> существовали еще танцклассы с шпицбалами: Марцинкевича, Бурé, мадам Кестениг, Рейхардта и пр., и в летнее время загородные гулянья. Понятно, что Федор М<ихайлови>ч при своей страстной натуре, при своей жажде всё видеть, всё узнать, кидался без разбора в те и другие развлечения...» (3, с. 127).

Комментарием к приведенному свидетельству мемуариста оказывается путеводитель по Петербургу начала 1840-х гг., где под рубрикой «Танцклассы» говорится:

«Замечательны из них:

*Луизы Кессених*, напротив здания Новой Голландии, в доме Трувеллера.

*Марцинкевича*, в доме Мещанского Общества близ Чернышева моста.

*Бури*, по Перинной линии, в доме Крохалева.

Зимой в этих танцклассах собирается иногда множество посетителей, любителей и любительниц танцевания, и проводят время довольно весело» (2, с. 151).

Здесь перечислены (с некоторыми отличиями в написании имен), трое из четырех содержателей танцклассов, упомянутых в воспоминаниях Ризенкампфа.

Луиза Кессених (1786–1852), бывшая кавалерист-девица, служившая в 1812–1815 гг. вахмистром в прусских уланах, — это как раз та содержательница танцклассов, о которой упоминает в приведенном стихотворении Некрасов (у Ризенкампфа — мадам Кестениг) (4, с. 53). Ее заведение в начале 1840-х гг. находилось в доме капитанши Елены Трувеллер, на набережной Мойки, № 95 (соврем. № 104). Танцклассы Бури (у Ризенкампфа — Буре) располагались близ Гостиного двора в доме купчихи Екатерины Крохалевой на Думской улице (соврем. № 5). И наконец, танцевальное заведение Кузьмы Марцинкевича, называемое в городском обиходе просто «Марцинки», — в Чернышевском переулке, в доме коллежского советника Петра Штакельберга, № 19 (соврем. ул. Ломоносова, № 18), где до весны 1841 г. размещалось *Соединенное общество* (а не Мещанское, как ошибочно указано в путеводителе И. Пушкирева). Репутация у этих заведений в Северной столице была весьма сомнительная. Ретроспективно, обращая взор из 1870-х в 1840-е гг., об этих танцевальных заведениях так писал (конечно, от лица персонажа) М. Е. Салтыков-Щедрин:

<sup>1)</sup> золотой молодежи (*фр.*).

«Вообще в наше время для тех, кто не состоял по кавалерии или не обладал громким титулом, плохо по женской части было. Только два ресурса и существовало: Кессених да Марцынкевич. Там, действительно, встречались “дамочки”...» (5, с. 410).

И не случайно в 1849 г., «вследствие разных скандалов, довольно часто в них повторявшихся», Т. в Северной столице «были признаны безнравственными» и запрещены (6, с. 1), вернувшись в городской обиход лишь в 1862 г., в эпоху либеральных реформ (7, с. 34–35).

Но Д. оставил эти развлечения еще раньше: довольно скоро, пишет барон Ризенкампф, «он отказался от балов, маскарадов и пр., так как он вообще был довольно равнодушен к женскому полу и его приманкам» (3, с. 127).

*Лит.:* (1) *Петровская*. Кн. 2; (2) *Пушкарев*. Ч. 3; (3) *Ризенкампф*; (4) *Северная пчела*. 1844. 19 янв. № 14; (5) *Салтыков-Щедрин*. Т. 13; (6) *Голос*. 1866. 24 мая. № 141; (7) *Кузнецов*.

**Цирки Гверры и Лежара.** В Петербурге середины 1840-х гг. существовало два цирка. Первый, итальянца Александра (Алессандро) Гверры (1790–1856), директора одной из лучших в Европе трупп наездников и эквилибристов, прибывшего в Северную столицу в 1845 г.; для него в том же году на Театральной площади, у Крюкова канала, напротив *Большого театра*, за два месяца было построено временное деревянное здание. Этот цирк, получивший по примеру парижского название «Олимпийский», открылся 22 ноября 1845 г. (1, с. 64). Его труппа состояла из 40 артистов, в конюшне стояло 50 лошадей. В труппе было много эффектных наездниц. Среди них выделялись первая наездница парижского цирка на Елисейских полях Каролина Лайо, удивительная красавица Камилла Леру, прозванная в Париже Сильфидою, и Вильгельмина Чинизелли, поражающая «необыкновенным эквилибрическим искусством», а также акробаты отец и сын Прис, клоуны Луи Виоль и его ученик тринадцатилетний Пачифико Авеньоли (2, с. 1003). Ради них в цирк повалила толпа, а Гверра начал наживать хорошие деньги.

Вторая цирковая труппа, французского антрепренера Жака Лежара (1811–1856), которому помогал его шурин, цирковой режиссер Поль Кюзан (1813–1856), появилась в Петербурге в 1846 г. Для нее по проекту архитектора А. Робена около Александринского театра, на углу Толмазова переулка (ныне площадь Островского, № 2а, левая часть), на участке, принадлежавшем купцу Маркелу Езелеву, также было возведено деревянное здание. Впервые здесь появилась круглая арена. Этот цирк открылся 10 октября 1846 г. Владельцы создали в своем заведении роскошную и торжественную обстановку как богатым убранством лож и партера, так и красотой костюмов артистов. Они желали затмить скромный по внешним атрибутам цирк Гверры (3, с. 2). В нем блистали наездницы — сестры Антуанетта Лежар и Полина Кюзан. «Вот они, наши волшебницы, вот они, наши прелестницы, наши легкокрылые феи. Сколько в них грации молодости, зажигательной

красоты, ловкости, смелости и искусства! На седле они так же гениальны, как Тальони на громадной сцене Большого театра», — писал обозреватель «Северной пчелы» (4, с. 2). Кроме того, в труппе были прекрасные акробаты братья Д'Овернь и замечательный клоун-наездник Ван-Катендик (5, с. 41).

Между двумя цирками возникла жесткая конкуренция. «С рождением цирка Лежара все циркоманы разделились на две партии: Гверристов и Лежаристов», — писал историк русского цирка (3, с. 3). В ноябре 1846 г. Ф. В. Булгарин, отметив, что в Петербурге «не один цирк, а два, соперничающие между собою», продолжал: «Наши два цирка серьезно занимают публику. Нас спрашивают беспрестанно: вы за кого, за Гверру или за Лежара и Кюзана? <...> Одного цирка было бы для нас вполне довольно, а вот их *два*, и притом оба хорошие» (2, с. 1002–1003). Тот же автор писал в марте 1847 г.: «Многие гневаются на цирки гг. Гверры и Лежара за то, что они отвлекают публику от концертов. За что же тут гневаться? Видно, цирки хороши, и у всякого свой вкус. Ведь надобно же искать какого-нибудь развлечения от деловой жизни...» (6, с. 215).

«На Масленице и на Пасхальной неделе 1847 г. оба цирка перенесли свою деятельность в балаганы, на Адмиралтейскую площадь. Гверра в холодном балагане давал военную трескучую пантомиму, Кюзан и Лежар давали конную программу в уютном, теплом балагане и собирали громадное количество публики» (3, с. 3). В «Петербургской летописи» — еженедельном фельетоне, который в апреле–июне 1847 г. Д. вел на страницах «С.-Петербургских ведомостей», — кратко упомянуто: «Цирки удались» (Д30; 18: 113. Фельетон от 13 апреля). Нет сведений о том, посещал ли цирки сам Д. Но стоит отметить, что у Гверры в одну из программ была включена пантомима «Жоко, бразильская обезьяна» (3, с. 3). Клоун Виоль в роли орангутанга имел чрезвычайный успех у публики. В раннем детстве Д. привелось видеть на сцене Большого театра в Москве мелодраму «Жоко, или Бразильская обезьяна». По свидетельству его младшего брата Андрея, актер-эквилибрист, исполнивший роль обезьяны, произвел на них исключительное впечатление: «Федор долгое время бредил им и пытался подражать ему» (7, с. 11). Можно предположить, что эти детские воспоминания вполне могли подвигнуть Д. посмотреть одноименную цирковую программу и в 1840-е гг.

В том же фельетоне чуть выше, в ироническом пассаже, Д. писал:

«Закроются скоро салоны, уничтожатся *вечера*; <...> не будем слушать графа де Сюзора, который поехал в Москву смягчать нравы славянофилов; и за ним, вероятно с тою же целью, отправляется Гверра. Да! мы много лишимся вместе с зимою...» (Д30; 18: 111).

Речь здесь идет о гастролях, на которые цирк Гверры вынужденно уезжал в ближайшее время в Москву. Гастроли были обусловлены тем, что Дирекция Императорских театров в это время решила сама вести цирковое дело: деревянное здание частного цирка на Театральной площади весной 1847 г.

было выкуплено в казну и вскоре снесено, а на его месте по проекту архитектора А. Кавоса начали строить каменный стационарный цирк, первый в Северной столице. Открытие его состоялось 29 января 1849 г., и сюда с Александринской площади была переведена труппа Лежара—Кюзана, которая с 30 октября 1847 г. была ангажирована Дирекцией Императорских театров (8, с. 568) и выступала теперь как придворный цирк. В 1854 г. из-за убытков она прекратила свое существование (Кюзан еще раньше, в 1850 г., по истечении контракта покинул Россию). После пожара 1859 г. и восстановления здания в 1860 г. на месте цирка на Театральной площади разместился Мариинский театр. А в перестроенном здании цирка на Александринской площади в 1870 г. был открыт один из первых в России театров оперетты — Театр-Буфф (9, с. 226, 228).

*Лит.:* (1) *Дмитриев*; (2) *Северная пчела*. 1846. 6 нояб. № 251; (3) *Брянский*. 1927. № 10; (4) *Брянский*. 1927. № 15; (5) *Таланов*; (6) *Северная пчела*. 8 марта. № 54; (7) *Биография*; (8) *Греч*. 1851; (9) *Михневич*.

**Энгельгардт зал.** Концертный зал в доме вдовы полковника Ольги Энгельгардт, расположенном у Каменного моста на Невском проспекте, № 33 (соврем. № 30), угол Екатерининского (ныне Грибоедова) канала, № 15 (соврем. № 16). Дом, построенный в 1759–1761 гг., с 1799 г. принадлежал купцу-миллионеру Михаилу Кусовникову; с 1805 г. был взят в долговременную аренду петербургским Филармоническим обществом для проведения собственных концертов. В 1829 г. перешел в качестве приданого в собственность барона Василия Энгельгардта (1785–1837), женившегося на Ольге Кусовиковой (1796–1853). В 1829–1832 гг. капитально перестроен архитектором П. П. Жако в формах позднего классицизма и из 3-этажного стал 4-этажным. Залы 2-го этажа сдавались в аренду под концерты, *Балы и Маскарады*. До открытия зала *Дворянского собрания* (1839) **Э. з.** являлся главным концертным залом Северной столицы, оставаясь популярным среди вокальных и инструментальных исполнителей до 1846 г. (1, с. 506). В 1830–1840-х гг. в **Э. з.** проходили музыкальные вечера, на которых выступали приезжие знаменитости: Г. Берлиоз, Ф. Лист, И. Штраус и др., пела Полина Виардо. В 1837 г. В. В. Энгельгардт умер, и в газетных сообщениях о гастролях музыкантов сообщалось, что их выступления состоятся «в зале г-жи Энгельгардт».

Повествуя в своих мемуарах о музыкальных пристрастиях юного Д., барон А. Е. Ризенкампф начинает с упоминания выдающегося норвежского скрипача Уле Булля. Мемуарист пишет:

«Из разных петербургских удовольствий более всех привлекал его театр. <...> Второе место в числе петербургских удовольствий занимала музыка. В 1841-м году публика восхищалась концертами известного скрипача Оле-Булля [так!]....» (2, с. 126–127).

Ризенкампф ограничивается этой краткой констатацией, из которой трудно заключить, бывал ли Д. на концертах Уле Булля, и тем более как к нему относился. А. А. Гозенпуд воспринял приведенное упоминание имени Уле Булля как свидетельство о присутствии Д. на выступлениях норвежского скрипача<sup>13</sup>. Характеризуя музыкальные мотивы, обильно присутствующие в незавершенном романе «Неточка Незванова» (1849), исследователь касается, в частности, эпизода, в котором описывается потрясение, испытанное героиней от игры скрипача-гастролера С—ца, и пишет: «...в описании музыки великого скрипача сказались впечатления Достоевского от выступлений Уле Булля...» (3, с. 57). Это, конечно же, только исследовательская гипотеза. Уле Булля гастролировал в Петербурге в мае 1841 г. и дал всего только два концерта. Д. в эти дни сдавал выпускные экзамены в Главном инженерном училище, которыми заканчивался курс обучения в кондукторских классах. Данное обстоятельство заставляет сомневаться, что он имел возможность посещать в это время концерты. Но поскольку речь — пусть и предположительно — идет о *самом раннем* из известных нам петербургских музыкальных впечатлений Д., этому предмету необходимо уделить определенное внимание.

Петербургские выступления Уле Булля в 1841 г. не являлись гастролями в строгом смысле. Газеты даже сообщали, что знаменитый скрипач долго колебался, давать или нет ему в Северной столице публичные концерты. Наконец было принято положительное решение, но выступления норвежского музыканта — всего лишь два — прошли не в обширном зале *Дворянского собрания*, а в более скромном по размерам *Э. з.* Первое выступление состоялось 11 мая (Д. накануне сдал экзамен по физике, через два дня предстоял экзамен по французскому языку). Уле Булля исполнил три пьесы своего сочинения: концерт в *A dur* с аккомпанементом оркестра; фантазию «Норвежский сон» и бравурные вариации на тему из «Монтекки и Капулетти» (4, с. 393). «Спешу сообщить тебе *блаженные* впечатления, — писал на следующий день композитор А. Н. Серов критику В. В. Стасову, — которых я набрался во вчерашнем концерте *гениального* Оле Булля. Вот истинно *гениальный* скрипач. По-моему, главная отличительная черта *настоящей* гениальности есть *оригинальность*, и именно это качество прежде всего замечается в игре скандинавского артиста. Не знаю отчего, самая наружность его, несколько странная и, если хочешь, даже вовсе не красивая, как-то много говорит в его пользу, а с первых звуков его волшебной скрипки вся душа моя к нему приковалась. <...> Вряд ли был в мире подобный скрипач — сам Паганини, может быть, теперь отдал бы Оле Буллю пальму первенства!» (5, с. 135). «Второй и последний» концерт был дан норвежским скрипачом 17 мая, он также состоялся в *Э. з.* (6, с. 428). Д. накануне сдавал экзамен по русскому языку; через три дня его ждал экзамен по истории. Смог ли он выбраться на концерт Уле Булля и услышать его «сверхъестественную игру» (5; с. 135), установить не представляется возможным.

Другое мемуарное свидетельство барона Ризенкампа о музыкальных пристрастиях Д. гораздо более конкретное и содержательное:

«С 9 апреля 1842-го года начались концерты гениального Листа и продолжались до конца мая. Несмотря на неслыханную до тех пор цену билетов (сначала по 25-ти, после по 20-ти руб. асс.), мы с Федором М<ихайлови>чем не пропускали почти ни одного концерта. Федор М<ихайлови>ч нередко посмеивался над своими друзьями, носившими перчатки, шляпы, прическу, тросточки à la Liszt. После одного из концертов, в тесноте при выходе из зала, у него была оторвана кисточка от шпажного темляка, и с тех пор до самой отставки он ходил без этой кисточки, что, конечно, было замечено многими, но Ф. М. равнодушно отвечал на все замечания, что этот темляк без кисточки ему дорог как память о концертах Листа» (2, с. 127).

Ризенкампа здесь не вполне точен в мелочах. Первый публичный концерт Ференца Листа имел место не 9, а 8 апреля 1842 г.; гастроли великого музыканта закончились не в конце, а в середине мая (16 мая он уже покинул Северную столицу). Но в главном это свидетельство мемуариста заслуживает полного доверия. В 1842 г. Лист дал в Петербурге семь сольных концертов и, кроме того, неоднократно выступал вместе с другими исполнителями — певцами и музыкантами. Два первых сольных концерта, 8 и 11 апреля, и два последних, 10 и 15 мая, состоялись в зале *Дворянского собрания*. А вот выступления 22 и 28 апреля, а также 5 мая имели место в Э. з. Ризенкампа утверждает, что они с Д. не пропустили почти ни одного концерта. Так что можно с уверенностью говорить, что писатель побывал и на выступлениях венгерского музыканта в Э. з.

Говоря о петербургских гастролях Ф. Листа в целом, А. А. Гозенпуд так характеризует его весенние концерты 1842 г.:

«Программы их включали, наряду с собственными композициями, произведения Баха, Бетховена, Вебера, Шопена, Шуберта, Фильда, Мошелеса и многочисленные транскрипции и фантазии на темы опер Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти, Мейербера и Галеви» (3, с. 12).

«В третьем концерте (то есть 22 апреля. — Б. Т.) в зале Энгельгардта, — вспоминал присутствовавший на этом выступлении критик В. В. Стасов, — Лист играл “Konzertstück” Вебера и Бетховена “Sonata quasi una Fantasia”. <...> Это была та самая драматическая музыка, о которой мы с Серовым в те времена больше всего мечтали» (7, с. 117). Характеризуя сонату Бетховена, он писал: «...в первой части — мечтательная кроткая любовь и состояние духа, по временам исполненное мрачными предчувствиями, дальше, во второй части, (scherzo) изображено состояние духа более спокойное, даже игривое — надежда возрождается; наконец в третьей части бушует отчаяние, ревность, и всё кончается ударом кинжала» (7, с. 118). «В данном случае не

столь существенно, — комментирует приведенные строки А. А. Гозенпуд, — отвечает ли эта программа замыслу Бетховена, важно то, что интерпретация Листом музыки могла подсказать подобную драматическую трактовку» (7, с. 118).

Следующий сольный концерт Ф. Листа в Э. з. состоялся 28 апреля, но двумя днями ранее в этом же зале венгерский музыкант принял участие в драматическо-музыкальном вечере парижской артистки Валери-Мира, которая выступала в двух спектаклях французской труппы *Михайловского театра*. В антракте между пьесами, сообщала «Северная пчела», «мы услышим пение господж Даморо-Чинти и К. Фалькон и игру несравненного Листа» (8, с. 350). Лист «угостил» в своем выступлении публику «прелестною фантазией на мазурку и полакку (полонез. — Б. Т.) из “Пуритан” (В. Беллини. — Б. Т.), обильною невыразимыми переливами бриллиантов и мельчайшего жемчуга, изукрашивающими его неподражаемую игру...» (9, с. 373).

Очередное выступление Ф. Листа в Э. з. первоначально было назначено на 4 мая, но затем перенесено на 5 мая. Это был последний сольный концерт, но отнюдь не последнее выступление пианиста в зале на Невском проспекте у Казанского моста. 12 мая Лист принял участие в концерте флейтиста Жозефа Гилью, музыкальное утро которого в Э. з. было «украшено сверх того, — как сообщали газеты, — пением господж Даморо-Чинти и К. Фалькон, г-на Ричарди и игрою на кларнете г-на Бласа». Лист исполнял в этом концерте септуор И. Н. Гуммеля и «Большой хроматический галоп» собственного сочинения (10, с. 409). Посещали ли Д. и Ризенкампф только сольные концерты гениального пианиста или старались не пропускать все концерты с его участием, выяснить уже невозможно.

Барон А. Е. Ризенкампф также вспоминает, что в следующем, 1843 г., во время Великого поста Д. посещал «концерты вновь прибывшего Листа, знаменитого тенора Рубини и кларнетиста Блаза» (2, с. 130)<sup>14</sup>. Если во время гастролей 1842 г. Ференц Лист выступал чаще в зале *Дворянского собрания*, то в 1843 г., пробыв в Петербурге всего лишь неделю, с 11 по 18 апреля, он дал единственный сольный концерт в Э. з., который состоялся 14 апреля. «У нас встретили Листа в нынешний раз с еще большим энтузиазмом, нежели в прошедшем году, потому что его уже знали и все еще помнили минуты неземного наслаждения, доставляемого его игрою, — писал газетный обозреватель. — Он начал концерт своей увертюрой из Фрейшюца, которую исполнил сверхъестественным образом. Затем мы восхищались фантазией на мотивы из *Sonnambula*, а потом этюдами Шопена, по нашему мнению разыгранными им с наибольшим чувством и выразительностью. Остальные пьесы концерта были мелодии, Венгерский марш и воспоминания из “Лукреции Борджии”» (11, с. 329). Поскольку это был единственный концерт Листа в данный приезд в Петербург, то, благодаря свидетельству барона Ризенкампфа, можно утверждать наверняка, что Д. присутствовал в этот раз на выступлении венгерского музыканта в Э. з.

Наряду с Листом и Рубини (который давал в этот приезд концерты в *Дворянском собрании*) Ризенкампф упоминает и концерты кларнетиста А.-И. Блаза. В «Летописи жизни и творчества Ф. М. Достоевского» утверждается, что это ошибка памяти мемуариста, и приводятся даты и места концертов Блаза в 1842 г.<sup>15</sup> Однако знаменитый бельгийский кларнетист концертировал в Петербурге и в 1842-м, и в 1843 гг. Так, в частности, 30 января 1843 г. в газете «Северная пчела» был напечатан анонс: «Завтра, в воскресенье, 31 января, г<-н> И<осиф> Блас, первый кларнетист Е. В. Короля Бельгийского, дает, в зале г-жи Энгельгардт, утренний концерт. Начало в 2 часа пополудни. Билеты по 10 р. асс.» (12, с. 96). Значит, свидетельство барона Ризенкампфа достоверно, и Д. действительно посещал концерты И. Блаза, как и сообщает его друг, в 1843 г. Некоторые из них, как следует из приведенного объявления, также проходили в Э. з. В феврале 1843 г. на одном из концертов бельгийского кларнетиста побывал А. В. Никитенко, записавший в своем дневнике:

«Был в концерте. Блаз играл на кларнете. Удивительный талант! Удивительное искусство! Не знаю, из сердца ли берет он прекрасные свои звуки, или они только торжество техники, во всяком случае — эффект поразительный» (13, с. 262).

Любопытен и отзыв об И. Блазе, данный в «Литературной газете» Федором Кони, который считал, что «главное достоинство его — это живописность музыкальная, тут он настоящий Клод Лоррен. Его замирающее эхо, его переливы вод, его щебетанье птиц и песни — верх искусства музыкальной живописи, так ярко, свежо и верен колорит» (7, с. 181). В 1860-е гг., после того как он побывал в Дрезденской картинной галерее, Д. очень ценил пейзажи К. Лоррена. Образная характеристика игры бельгийского кларнетиста, предложенная Ф. А. Кони, позволяет предположить, что и творчество И. Блаза должно было быть ему весьма близко.

Для вящей точности можно дополнительно указать, что все три названные бароном Ризенкампфом музыканта выступали в сборном концерте в Э. з., который состоялся 23 мая (когда Лист возвратился в Петербург после московских гастролей). Накануне в «Северной пчеле» было помещено следующее объявление: «Завтра, в воскресенье, 23 мая, г-жою Элизою Мерти дано будет, в зале г-жи Энгельгардт, Музыкальное утро, в котором будут участвовать гг. Рубини, Лист, Блас и Нигри. Начало в 2 часа пополудни. Билеты по 10 р. асс<игнациями>» (14, с. 448). Однако вновь у Д. в это время ответственнейшая пора: полным ходом идут выпускные экзамены в Главном инженерном училище. А, с другой стороны, Ризенкампф вполне определенно, хотя и не вполне точно пишет о посещении концертов «во время великого поста», в то время как Пасха 1843 г. пришлась на 11 апреля. Так что, судя по всему, концерт любимых музыкантов, состоявшийся в конце мая, Д. очевидно должен был пропустить.

*Лит.:* (1) Петровская. Кн. 2; (2) Ризенкампф; (3) Гозенпуд. 1981; (4) Северная пчела. 1841. 7 мая. № 99; (5) Серов; (6) Северная пчела. 1841. 17 мая. № 107; (7) Гозенпуд. 1992; (8) Северная пчела. 1842. 23 апр. № 88; (9) Северная пчела. 1842. 30 апр. № 94; (10) Северная пчела. 1842. 11 мая. № 103; (11) Северная пчела. 1843. 17 апр. № 83; (12) Северная пчела. 1843. 30 янв. № 24; (13) Никитенко. Т. 1; (14) Северная пчела. 1843. 22 мая. № 112.

### Примечания

- \* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 17-04-50090 а(ф).
- 1 С. Д. Яновский утверждает, что Достоевского в итальянской опере приводило в восторг трио с Тамберликом в постановке «Вильгельма Телля», что в «Дон Жуане» Моцарта «роль Церлины ему нравилась всего более» и что он «восхищался “Нормой”, сначала с Джулией Борзи, а потом с Гризи»; «когда же в Петербурге была поставлена опера Мейербера “Гугеноты”, то Федор Михайлович положительно от нее был в восторге» [Яновский: 246–247]. Однако Тамберлик дебютировал в Северной столице лишь в 1850 г., когда Достоевский находился на каторге в Сибири, тогда же, в 1850 г., была впервые поставлена на петербургской сцене опера Мейербера «Гугеноты» с Дж. Гризи, приехавшей в Петербург лишь осенью 1849 г., когда писатель томился в Алексеевском равелине Петропавловской крепости.
  - 2 Отсутствие сведений о театральных предпочтениях Достоевского в книге Е. Саруханян объясняется тем, что оба издания книги «Достоевский в Петербурге» (1970, 1972) вышли еще до того, как по рукописи были опубликованы большие фрагменты воспоминаний А. Е. Ризенкампфа, содержащие свидетельства об увлечении писателя Александринским и Михайловским театрами (см.: Литературное наследство. М., 1973. Т. 86: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. С. 329). Но отсутствие этих данных в книге С. Белова (2002) уже менее простительно.
  - 3 Важнейший источник, позволяющий предметно рассматривать театральные и музыкальные увлечения юного Достоевского, воспоминания друга юности писателя барона А. Е. Ризенкампфа до последнего времени печатались с серьезными сокращениями, а частью — в изложении О. Ф. Миллера, первого биографа писателя. Осуществленная мною в прошлом году первая полная публикация мемуаров Ризенкампфа позволила уточнить многие важные детали, дополнить известные сведения об этом периоде жизни Достоевского. В настоящей публикации этот источник впервые используется в краеведческом исследовании в полном объеме (см.: [Ризенкампф]).
  - 4 Однако некоторые мемуарные свидетельства барона А. Е. Ризенкампфа, касающиеся театральных и музыкальных предпочтений Достоевского, оставил без комментариев и А. А. Гозенпуд. В частности, он совершенно не касается репертуара упомянутого мемуаристом немецкого актера Вильгельма Кунста, который гастролировал в Петербурге осенью 1841 г. и благодаря таланту которого немецкие спектакли Михайловского театра привлекли повышенное внимание столичных зрителей. Также он практически не рассматривает репертуар популярного артиста французской труппы Михайловского театра Виктора Верне, которого Ризенкампф упоминает среди других артистов, блиставших на сцене этого театра. Скупое освещает А. А. Гозенпуд концерты кларнетиста И. Блаза и т. п.

- 5 В настоящую публикацию не включена кондитерская Вольфа (быв. Вольфа и Беранже), в которой в мае 1846 г. произошла встреча Достоевского с М. В. Петрашевским. См. о ней в предшествующей публикации автора «Петербург Достоевского-петрашевца» [Тихомиров, 2019а: 23–24].
- 6 В академическом *ПСС* (*ДЗ0*; 18: 111–114, 302–305, примеч.) фельетон «Петербургской летописи» от 13 апреля 1847 г. опубликован в разделе «Коллективное» и атрибутирован двум авторам — Достоевскому и А. Н. Плещееву. Принадлежность фельетона одному Достоевскому доказательно обоснована в статье: [Луцкая].
- 7 Указание на содержащиеся в мемуарном свидетельстве С. Д. Яновского ошибки см. в примеч. 1.
- 8 В «Летописи жизни и творчества Ф. М. Достоевского» ошибочно указана дата 26 апреля; см.: [Летопись, 1: 132].
- 9 В фабульном времени «Белых ночей», которые имеют подзаголовок «Из воспоминаний мечтателя», это может быть лишь постановка «Роберта-дьявола» на русской оперной сцене в середине 1830-х гг. (опера шла под усеченным названием «Роберт»). Но в аспекте генезиса мотива, несомненно, необходимо иметь в виду личные впечатления автора, Достоевского, от постановки оперы Мейербера итальянской труппой в сезоны 1847/48 и 1848/49 гг. В примечаниях академического *ПСС* не учтен ни более чем десятилетний период постановок «Роберта» русской оперной труппой (1834–1845), ни постановки итальянской оперной труппы в конце 1840-х гг., но немотивированно указано лишь (с ложной ссылкой на А. А. Гозенпуда) на гастроли в 1843 г. «немецкой оперной труппы, в исполнении которой “Роберт-Дьявол” шел с шумным успехом» (*ДЗ0*; 2: 490). Однако в петербургской немецкой опере «Robert der Teufel» шел с ноября 1836 г. и к сезону 1843/44 г. насчитывал 42 постановки [Вольф, 2: 95, 104]. С учреждением в Северной столице итальянской оперы «немецкая оперная труппа, для которой уже не было места на Большом театре <...> переведена была в Москву» [Вольф, 1: 107].
- 10 А. М. Конечный называет Доминика «итальянским кондитером» (см.: Петербургские трактиры и рестораны / сост. А. М. Конечный. СПб., 2006. С. 21, 274).
- 11 См., напр.: Демиденко Ю. Рестораны, трактиры, чайные... Из истории общественного питания в Петербурге XVIII — начала XX века. М., 2011. С. 112.
- 12 В «Летописи жизни и творчества Ф. М. Достоевского» этот дружеский обед ошибочно датирован: март—апрель до 15 (см.: [Летопись, 1: 158]). Однако в данный период не было публикаций произведений Достоевского в журнале А. А. Краевского. Первая часть «Нечеточки Незвановой» вышла в свет (в составе № 1 «Отечественных записок») 10 января 1849 г., вторая — около 12 февраля. Третья же часть — когда писатель уже находился под арестом, 5 мая 1849 г.
- 13 Этому могло способствовать то обстоятельство, что в биографии Достоевского, составленной О. Ф. Миллером, мемуарное свидетельство барона А. Е. Ризенкампа в данной части изложено в свободном пересказе, в результате чего посещение писателем концертов Уле Булля выглядит там как установленный факт; ср.: «Федор Михайлович совершенно почти отказался от удовольствий, после того как немало потратился в 1841 и начале 1842 г. на Александринский театр, процветавший в то время, отчасти и на балет, который он почему-то тогда любил, и на дорогие концерты таких виртуозов, как Оле-Буль и Лист» [Биография: 49]. В автографе воспоминаний Ризенкампа такой фразы нет.
- 14 Замечено, что А. Е. Ризенкампф не вполне точен в этом свидетельстве: Великий пост длился в 1843 г. с 22 февраля по 10 апреля, а Ф. Лист находился в Петербурге с 11 по

18 апреля; концерты же И. Блаза, напротив, начались еще в январе 1843 г. (см.: Баршт К. А. Примечания // Достоевский Ф. М. Бедные люди. М., 2015. С. 687 (Сер. «Литературные памятники»)). Ошибка мемуариста вполне объяснима: по заведенному в XIX в. обыкновению концерты давались «преимущественно в продолжение Великого поста»; а «весною и летом концертов вообще не бывает или весьма редко» (см. об этом: [Греч, 1846: 139], [Пушкарев, 3: 130]). Но в 1843 г. «музыкальная пора, равно как и зима <...> продолжались в Петербурге очень долго»: концерты закончились лишь 2 июня (Лит. газета. 1843. 6 июня. № 22). Вспоминая данный эпизод, Ризенкампф, очевидно, ориентировался на принятый в столичной культурной жизни порядок, а не датировал событие по календарю.

<sup>15</sup> См.: [Летопись, 1: 77–78].

### Список литературы

1. Анциферов Н. П. Петербург Достоевского. — Пб.: Брокгауз-Ефрон, 1923. — 106 с.
2. Анциферов Н. П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций / сост., подгот. текста, послесл. Д. С. Московской. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — 584 с.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959.
4. Белов С. В. Петербург Достоевского: научное издание. — СПб.: Алетейя, 2002. — 372 с.
5. Берлиоз Г. Мемуары. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1967. — 813 с.; ил.
6. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. С портретом Ф. М. Достоевского и приложениями. — СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1883. — 332, 375, 122, V с. (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 1).
7. Брянский А. М. Цирк в Петербурге: Цирк Лежара и Кюзана // Цирк. — 1927. — № 10 (21). — С. 2–3.
8. Брянский А. М. Цирк в Петербурге: Деревянный цирк Императорской театральной дирекции // Цирк. — 1927. — № 15 (26). — С. 2–3.
9. Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: в 3 ч. / сост. А. И. Вольф. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1877–1884.
10. Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство: исследование. — Л.: Советский композитор; Ленингр. отд., 1981. — 224 с.; ил.
11. Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта: из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. — СПб.: Советский композитор, 1992. — 248 с.; ил.
12. Городской указатель, или Адресная книга врачей, художников, ремесленников, торговых мест, ремесленных заведений и т. п. / сост. Литейной части пристав Исполнительных дел [Н. И.] Цылов. — СПб.: В тип. Штаба Отд. корпуса внутренней стражи, 1849. — [6], 10, 531 с.
13. [Греч А. Н.] Весь Петербург в кармане: справочная книга для столичных жителей и приезжих. С новейшим планом С.-Петербурга. — СПб.: Тип. Э. Праца, 1846. — [2], VI, 174 с.; 1 л. фронт. (план).
14. [Греч А. Н.] Весь Петербург в кармане: справочная книга для столичных жителей и приезжих с планом С.-Петербурга и 4-х театров / сост. Алексеем Гречем. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Тип. Н. Греча, 1851. — VI, 630 с.; 5 л. план.
15. Дмитриев Ю. А. Русский цирк. — М.: Искусство, 1953. — 264 с.; ил.
16. Долгушина М. Г. Джулиани (Giuliani) Николай // Три века Санкт-Петербурга: Энциклопедия: в 3 т. — СПб., 2003. — Т. 2: XIX в., кн. 2. — С. 318–319.

17. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л.: Наука, 1972–1990.
18. Каратыгин П. А. Записки: Новое издание по рукописи: в 2 т. / под ред. Б. В. Казанского. — Л.: Academia, 1929. — Т. 1. — XVI, 451, [5]; ил.
19. Кругликова М. С. Два дома Армянской церкви // Дома рассказывают. — СПб.: Лениздат, 2001. — Вып. 1 / [сост. И. И. Лисаевич]. — С. 95–136.
20. Кузнецов М. Историко-статистический очерк проституции в Петербурге с 1852 г. по 1869 год // Архив судебной медицины и общественной гигиены. — 1870. — № 1. — Отд. III. Общественная гигиена. — С. 1–94.
21. Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского: в 3 т. — СПб.: Академический проект, 1993–1995.
22. Лурье Л. Я. Встретимся у «Доминика» // Ленинградская панорама. — 1987. — № 3. — С. 35–36.
23. Лурье Л. Я. Петербург Достоевского: исторический путеводитель. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012. — 350 с.
24. Луцкая Н. Н. Об атрибуции фельетонного наследия Ф. М. Достоевского // Вестник Московского университета. — 1976. — № 3. — С. 71–77.
25. [Михневич В. О.] Петербург весь на ладони с планом Петербурга, его панорамой с птичьего полета, 22 картинками и с прибавлением Календаря / сост. Вл. Михневич. — СПб.: Издание книгопродавца К. Н. Плотникова, 1874. — Ч. 1: [2],[2], 1–251 с.; ил., Ч. 2: [2], 253–554, IV, [2], LXXX, II с.; ил.
26. Никитенко А. В. Дневник: в 3 т. — М.: Гослитиздат; [Ленингр. отд.], 1955–1956.
27. [Нистрем К.] Книга адресов С.-Петербурга на 1837 год, изданная с разрешения и одобрения С.-Петербургского Г. Военного Генерал-губернатора Карлом Нистремом. — СПб.: тип. III Отд. Соб. Е. И. В. Канцелярии, 1837. — XII, 1464 с.; 1 л. табл.
28. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956. — 723 с.
29. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург, 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2009–2010. — Кн. 1–2 («Музыкальный Петербург»). Энциклопедический словарь. Т. 10–11).
30. Пушкирев И. И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии: в 4 ч. / Ивана Пушкирева. — Санкт-Петербург, 1841. — Ч. 3. — [6], 168 с.
31. Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров на 1842 год / издание И. Песоцкого. — СПб.: Тип. Н. Греча, 1842. — № 1–24.
32. Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким, на 1841 год. — СПб.: В типографии И. Глазунова и К°, 1841. — Т. 1–2. — Кн. 1–12.
33. Ризенкампф А. Е. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. [Первая полная публикация] / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Б. Н. Тихомирова // Достоевский и мировая культура. Альманах. — № 36. — СПб.: Серебряный век, 2018. — С. 103–158.
34. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. — М.: Худож. лит., 1965–1977.
35. Саруханян Е. Достоевский в Петербурге. — Л.: Лениздат, 1972. — 278 с.
36. [Серов А. Н.] Александр Николаевич Серов: материалы для его биографии, 1841–1842 [Письма А. Н. Серова к В. В. Стасову] / сообщ. В. В. Стасов // Русская старина: Ежемесячное историческое издание. — 1876. — Т. 15. — Вып. 1. — С. 129–143.
37. Соколов П. П. Воспоминания / ред., вступ. ст. и примеч. Э. Голлербаха. — Л.: Комитет популяризации худож. при Гос. академии истории матер. культуры, 1930. — 360 с.; ил.
38. Столетие С.-Петербургского Благородного собрания: исторический обзор. 10 мая 1883 года. — СПб.: Тип. брат. Пантелеевых, 1883. — [6], 216 с.

39. Столетие С.-Петербургского Первого общественного собрания: Краткий исторический очерк. — СПб., 1890. — 4 с.
40. Тихомиров Б. Н. С Достоевским по Невскому проспекту, или Литературные прогулки от Дворцовой площади до Николаевского вокзала. — СПб., 2012. — 261 с. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.rfh.ru/downloads/Books/124493032.pdf> (15.10.2019).
41. Тихомиров Б. Н. «А живу в доме Шиля...»: Адреса Ф. М. Достоевского в Петербурге, известные и неизвестные. 1837–1881: исследование. — СПб.: Серебряный век, 2017. — 152 с.; ил.
42. Тихомиров Б. Н. Петербург Достоевского-петрашевца: (опыт построения справочника-путеводителя) // Неизвестный Достоевский. — 2019. — № 3. — С. 18–66 [Электронный ресурс]. — URL: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1570707828.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1570707828.pdf) (10.10.2019). DOI: 10.15393/j10.art.2019.4181 (a)
43. Тихомиров Б. Н. Из комментариев к произведениям Достоевского: Дополнения, уточнения, исправления // Достоевский и мировая культура: альманах. — СПб.: Серебряный век, 2019. — № 37 (в печати). (b)
44. Устав Немецкого танцевального общества в С.-Петербурге 1848 года. — СПб.: В тип. III Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1849. — 127 с.
45. Шуберт А. И. Моя жизнь. — Л.: Academia, 1929. — 312 с.; 1 л. портр.
46. Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. — М.: Худож. лит., 1990. — Т. 1. — С. 230–251.

**Boris N. Tikhomirov**

*The F. M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum  
(Saint Petersburg, Russian Federation)*

btikhomirov@rambler.ru

## **Dostoevsky and His Characters in Theatre Chairs, at Concerts and in Amusement Facilities, 1837–1849** (from the Materials for the Encyclopedic Reference Book “Petersburg of Dostoevsky”)

**Acknowledgements.** The reported study was funded by RFBR, project number 17-04-50090 a(φ).

**Abstract.** The basis of the publication is a thematic selection of the materials of the encyclopedic reference book “Dostoevsky Petersburg” being prepared for publishing. The purpose of the publication is to test the principles of the material presentation in the intended edition. All the places of the Northern capital, where Dostoevsky went to attend performances, concerts, or the amusement places, are described in a systematic manner. The published materials are chronologically limited by the first period of Dostoevsky’s life in St. Petersburg: years 1837 to 1849, when the writer’s attention to the theatrical and musical life of the capital was especially intense. All the information is provided by documentary, memoir, epistolary and other sources (including newspaper and magazine reviews). Each miniature article is devoted to a particular place of St. Petersburg and is accompanied by a set of the used sources. Being a thematic excerpt from the encyclopedic reference book, the publication materials are arranged in an alphabetic order. Along with the historical addresses presented in accordance with the documents of the 1840s, the current addresses of the given places are always provided. The publication of materials of the encyclopedic reference book is preceded by an introductory article confronting readers with the historical background of the problem.

**Keywords:** Dostoevsky, Petersburg, local studies, encyclopedic reference book, theaters, concerts, balls and masquerades, circuses, addresses, sources

**About the authors:** *Tikhomirov Boris N.* — Doctor of Philology, Deputy Director of Academic Affairs, the F. M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum, the President of the Russian Dostoevsky Society (per. Kuznechnyy 5/2, Saint Petersburg, 191002, Russian Federation)

**Received:** Oktober 23, 2019

**Date of publication:** December 6, 2019

**For citation:** Tikhomirov B. N. Dostoevsky and His Characters in Theatre Chairs, at Concerts and in Amusement Facilities, 1837–1849 (From the Materials for the Encyclopedic Reference Book “Petersburg of Dostoevsky”). In: *Neizvestnyy Dostoevskiy [The Unknown Dostoevsky]*, 2019, no. 4, pp. 5–56. DOI: 10.15393/j10.art.2019.4241. (In Russ.)

### References

1. Antsiferov N. P. *Peterburg Dostoevskogo [Dostoevsky’s Petersburg]*. Petersburg, Brokgauz—Efron Publ., 1923. 106 p. (In Russ.)
2. Antsiferov N. P. *Problemy urbanizma v russkoy khudozhestvennoy literature: opyt postroeniya obraza goroda — Peterburga Dostoevskogo — na osnove analiza literaturnykh traditsiy [The Problems of Urbanism in Russian Fiction: the Experience of Building the Image of the City — Petersburg of Dostoevsky — Based on the Analysis of Literary Traditions]*. Moscow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2009. 584 p. (In Russ.)

3. Belinskiy V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 tomakh* [The Complete Works: in 13 Vols]. Moscow, The Academy of Sciences of the USSR Publ., 1953–1959. (In Russ.)
4. Belov S. V. *Peterburg Dostoevskogo: nauchnoe izdanie* [Dostoevsky's Petersburg: Scientific Edition]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2002. 372 p. (In Russ.)
5. Berlioz G. *Memuary* [Memoirs]. Moscow, Muzyka Publ., 1967. 813 p. (In Russ.)
6. *Biografiya, pis'ma i zametki iz zapisnoy knizhki F. M. Dostoevskogo. S portretom F. M. Dostoevskogo i prilozheniyami* [Biography, Letters and Notes from the Notebook of Fedor Dostoevsky. With a Portrait of F. M. Dostoevsky and Supplements]. St. Petersburg, Tipografiya A. S. Suvorina Publ., 1883. 838 p. (Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh, vol. 1). (In Russ.)
7. Bryanskiy A. M. The Circus in St. Petersburg: The Circus of Legear and Kusan. In: *Circus*, 1927, no. 10 (21), pp. 2–3. (In Russ.)
8. Bryanskiy A. M. The Circus in St. Petersburg: the Wooden Circus of the Imperial Theatre Department. In: *Circus*, 1927, no. 15 (26), pp. 2–3. (In Russ.)
9. Vol'f A. I. *Khronika Peterburgskikh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855 goda: v 3 chastyakh* [The Chronicle of St. Petersburg Theaters from the End of 1826 to the Beginning of 1855: in 3 Parts]. St. Petersburg, Tipografiya R. Golike Publ., 1877–1884. (In Russ.)
10. Gozenpud A. A. *Dostoevskiy i muzykal'no-teatral'noe iskusstvo: issledovanie* [Dostoevsky and Musical and Dramatic Arts: Research]. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ. 1981. 224 p. (In Russ.)
11. Gozenpud A. A. *Dom Engel'gardta: iz istorii kontsertnoy zhizni Peterburga pervoy poloviny XIX veka* [The Engelhardt's House: from the History of the St. Petersburg Concert Life of the First Half of the 19th Century]. St. Petersburg, Sovetskiy kompozitor Publ., 1992. 248 p. (In Russ.)
12. *Gorodskoy ukazatel', ili Adresnaya kniga vrachey, khudozhnikov, remeslennikov, torgovykh mest, remeslennykh zavedeniy i t. p.* [A City Index, or an Address Book of Doctors, Artists, Artisans, Trading Places, Craft Establishments, etc.]. St. Petersburg, Tipografiya Shtaba Otdeleniya korpusa vnutrenney strazhi Publ., 1849. 548 p. (In Russ.)
13. Grech A. N. *Ves' Peterburg v karmane: spravochnaya kniga dlya stolichnykh zhiteley i prieszhikh s planom S.-Peterburga i 4-kh teatrov* [All St. Petersburg in a Pocket: Reference Book for the Capital's Residents and Visitors with the Plan of St. Petersburg and Four Theaters]. St. Petersburg, Tipografiya N. Grecha Publ., 1851. 652 p. (In Russ.)
14. Grech A. N. *Ves' Peterburg v karmane: spravochnaya kniga dlya stolichnykh zhiteley i prieszhikh. S noveyshim planom S.-Peterburga* [All St. Petersburg in a Pocket: Reference Book for the Capital's Residents and Visitors. With the Updated Plan of St. Petersburg and Four Theatres]. St. Petersburg, Tipografiya E. Pratsa Publ., 1846. 174 p. (In Russ.)
15. Dmitriev Yu. A. *Russkiy tsirk* [The Russian Circus]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 264 p. (In Russ.)
16. Dolgushina M. G. Giuliani (Giuliani) Nikolay. In: *Tri veka Sankt-Peterburga: Entsiklopediya: v 3 tomakh* [Three Centuries of St. Petersburg: Encyclopedia: in 3 Vols]. St. Petersburg, 2003, vol. 2, book 2, pp. 318–319. (In Russ.)
17. Dostoevskiy F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [The Complete Works: in 30 Vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
18. Karatygin P. A. *Zapiski: Novoe izdanie po rukopisi: v 2 tomakh* [Notes: a New Edition by the Manuscript: in 2 Vols]. Leningrad, Academia Publ., 1929, vol. 1. 456 p. (In Russ.)

19. Kruglikova M. S. Two Houses of the Armenian Church. In: *Doma rasskazyvayut* [Houses Narrate]. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 2001, issue 1, pp. 95–136. (In Russ.)
20. Kuznetsov M. A Historical and Statistical Essay about Prostitution in St. Petersburg from 1852 to 1869. In: *Arkhiv sudebnoy meditsiny i obshchestvennoy gigieny* [The Archive of Legal Medicine and Public Hygiene]. 1870, no. 1, Department 3. Public Hygiene, pp. 1–94. (In Russ.)
21. *Letopis' zhizni i tvorchestva F. M. Dostoevskogo: v 3 tomakh* [The Chronicle of Dostoevsky's Life and Works: in 3 Vols]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1993–1995. (In Russ.)
22. Lur'e L. Ya. Meet at Dominic. In: *Leningradskaya panorama*, 1987, no. 3, pp. 35–36. (In Russ.)
23. Lur'e L. Ya. *Peterburg Dostoevskogo: istoricheskiy putevoditel'* [Peterburg of Dostoevsky: Historical Guide]. St. Petersburg, 2012. 352 p. (In Russ.)
24. Lutskaya N. N. On the Attribution of the Feuilleton Heritage of F. M. Dostoevsky. In: *Vestnik Moskovskogo universiteta* ["MSU Vestnik"], 1976, no. 3, pp. 71–77. (In Russ.)
25. Mikhnevich V. O. *Peterburg ves' na ladoni s planom Peterburga, ego panoramoy s ptich'ego poleta, 22 kartinkami i s pribavleniem Kalendarya* [St. Petersburg is Plainly Visible with the Plan of St. Petersburg, its Bird's-eye View, 22 Pictures and an attached Calendar]. St. Petersburg, Izdanie knigoprodavtsa K. N. Plotnikova Publ, 1874, part 1, pp. 1–251 p.; part 2, pp. 255–554. (In Russ.)
26. Nikitenko A. V. *Dnevnik: v 3 tomakh* [A Diary: in 3 Vols]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955–1956. (In Russ.)
27. Nistrem K. *Kniga adresov S.-Peterburga na 1837 god, izdannaya s razresheniya i odobreniya S.-Peterburgskogo G. Voennogo General-gubernatora Karlom Nistremom* [An Address Book of Saint Petersburg of 1837 Published by Permission and aApproval of St. Petersburg Governor-General Karl Nistroem]. St. Petersburg, Tipografiya 3 Otdeleniya Sobstvennoy Ego Imperatorskogo Velichestva kantselyarii Publ., 1837. 1464 p. (In Russ.)
28. Odоеvskiy V. F. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1956. 722 p. (In Russ.)
29. Petrovskaya I. F. *Muzykal'nyy Peterburg, 1801–1917: Entsiklopedicheskiy slovar'-issledovanie* [Musical Petersburg, 1801–1917: Encyclopedic Research Dictionary]. St. Petersburg, Kompozitor — Sankt-Peterburg Publ., 2010, vol. 11, book 1–2. (In Russ.)
30. Pushkarev I. I. *Opisanie Sanktpeterburga i uездnykh gorodov S.-Peterburgskoy gubernii: v 4 chastyakh* [The Description of St. Petersburg and the County Towns of St. Petersburg Province: in 4 Parts]. St. Petersburg, 1841, part 3. 168 p. (In Russ.)
31. *Repertuar russkogo i Panteon vsekh evropeyskikh teatrov na 1842 god* [The Repertoire of Russian Theatre and the Pantheon of All European Theaters in 1842]. St. Petersburg, Tipografiya N. Grecha Publ., 1842, no. 1–24. (In Russ.)
32. *Repertuar russkogo teatra, izdavaemyy I. Pesotskim, na 1841 god* [The Repertoire of Russian Theater, Published by I. Pesotsky, in 1841]. St. Petersburg, V tipografii I. Glazunova i Kompaniya Publ., vol. 1–2, book 1–12. (In Russ.)
33. Rizenkampf A. E. Memories About Fedor Mikhailovich Dostoevsky. (The First Complete Edition). In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura: al'manakh* [Dostoevsky and World Culture: Almanac]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2018, no. 36, pp. 103–158. (In Russ.)
34. Saltykov-Shchedrin M. E. *Sobranie sochineniy: v 20 tomakh* [Collected Works: in 20 Vols]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965–1977. (In Russ.)
35. Sarukhanyan E. *Dostoevskiy v Peterburge* [Dostoevsky in St. Petersburg]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1972. 278 p. (In Russ.)

36. Serov A. N. Alexander Nikolaevich Serov: Materials for His Biography, 1841–1842 (Letters of A. N. Serov to V. V. Stasov). In: *Russkaya starina: Ezhemesyachnoe istoricheskoe izdanie* [*The Russian Antiquity: a Monthly Historical Publication*], 1876, vol. 15, issue 1, pp. 129–143. (In Russ.)
37. Sokolov P. P. *Vospominaniya* [*Memories*]. Moscow, The Committee for the popularization of art publications at the State Academy of the History of Material Culture Publ., 1930. 360 p. (In Russ.)
38. *Stoletie S.-Peterburgskogo Blagorodnogo sobraniya: istoricheskiy obzor. 10 maya 1883 goda* [*The Centenary of the St. Petersburg Noble Assembly: Historical Review of May 10, 1883*]. St. Petersburg, Tipografiya brat'ev Panteleevykh Publ., 1883. 216 p. (In Russ.)
39. *Stoletie S.-Peterburgskogo Pervogo obshchestvennogo sobraniya: Kratkiy istoricheskiy ocherk* [*The centenary of the First St. Petersburg Public Assembly: a Brief Historical Essay*]. St. Petersburg, 1890. 4 p. (In Russ.)
40. Tikhomirov B. N. *S Dostoevskim po Nevskommu prospektu, ili Literaturnye progulki ot Dvortsovoy ploshchadi do Nikolaevskogo vokzala* [*With Dostoevsky along Nevsky Prospect, or Literary Walks from Palace Square to Nikolaev Station*]. St. Petersburg, 2012. 261 p. Available at: <http://www.rfh.ru/downloads/Books/124493032.pdf> (accessed on October 15, 2019). (In Russ.)
41. Tikhomirov B. N. «A zhivu v dome Shilya...»: Adresa F. M. Dostoevskogo v Peterburge, izvestnye i neizvestnye. 1837–1881: issledovanie [*“I Live in the House of Shil...”: Addresses of F. M. Dostoevsky in St. Petersburg, Known and Unknown. 1837–1881: Research*]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2017. 152 p. (In Russ.)
42. Tikhomirov B. N. Saint Petersburg of Dostoevsky as a Petrashevsky’s Circle Member (an Experience of Composing a Guide-book). In: *Neizvestnyy Dostoevskiy* [*The Unknown Dostoevsky*], 2019, no. 3, pp. 18–66. Available at: [http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor\\_pdf/1570707828.pdf](http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1570707828.pdf) (accessed on October 10, 2019). DOI: 10.15393/j10.art.2019.4181 (In Russ.)
43. Tikhomirov B. N. From the Commentaries on the Works of Dostoevsky: Additions, Clarifications, Corrections. In: *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura: al'manakh* [*Dostoevsky and World Culture: Almanac*]. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2019, no. 37 (in print). (In Russ.)
44. *Ustav Nemetskogo tantseval'nogo obshchestva v S.-Peterburge 1848 goda* [*The Statute of the German Dance Society in St. Petersburg in 1848*]. St. Petersburg, Tipografiya 3 Otdeleniya Sobstvennoy Ego Imperatorskogo Velichestva kantselyarii Publ., 1849. 127 p. (In Russ.)
45. Shubert A. I. *Moya zhizn'* [*My Life*]. Leningrad, Academia Publ., 1929. 312 p. (In Russ.)
46. Yanovskiy S. D. Memories About Dostoevsky. In: *F. M. Dostoevskiy v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 tomakh* [*F. M. Dostoevsky in Memoirs of His Contemporaries: in 2 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, vol. 1, pp. 230–251. (In Russ.)