



782:477+450"18"

ID ORCID 0000-0001-9687-093X

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА АНТРЕПРИЗА В. АНДРОСОВА — Є. КЕХРІБАРДЖІ В МІСЬКОМУ ТЕАТРИ ОДЕСИ (КВІТЕНЬ 1853 — БЕРЕЗЕНЬ 1854)

Бацак К. Ю. Італійська оперна антреприза В. Андросова — Є. Кехрїбарджї в мїському театрі Одеси (квітень 1853 — березень 1854). Досліджена одна з найскладніших і найдраматичніших сторїнок чотирирічної італійської оперної антрепризи родини купця С. Андросова у мїському театрі Одеси. З'ясовано, що театральні борги, накопичені у перші роки імпрези, в умовах розгортання Кримської війни і унеможливлення міжнародної морської торгівлі, яка давала засоби для відшкодування витрат імпресарїо, призвели до банкрутства антрепризи. Схарактеризовані особливості ангажементу співаків в Італїї, висвітлені зміст і характер сценїчної діяльності трупи, проаналїзовані вокальні та драматичні чесноти провідних солїстів. Доведено, що репертуар, у якому переважали твори Дж. Верді та Г. Донїцеттї, мїстив переважно нові опери, популярні в Італїї та інших країнах Західної Європи. Виявлено головні причини невдач прем'єрних та деяких дебютних вистав, падіння інтересу публіки до італійської опери, а саме: обмежені вокальні та драматичні засоби частини італійських артистів, слабкий виконавський ансамбль, проблеми з формуванням повного складу трупи, викликані браком досвіду антрепренерів у царинї театрального менеджменту.

Ключові слова: антреприза родини Андросових, мїський театр Одеси, оперний репертуар, оперні прем'єри, театральний менеджмент, банкрутство антрепризи.

Бацак К. Ю. Итальянская оперная антреприза В. Андросова — Е. Кехрибарджи в городском театре Одессы (апрель 1853 — март 1854). Исследована одна из наиболее сложных и драматичных страниц четырехлетней итальянской оперной антрепризы семьи купца С. Андросова в городском театре Одессы. Выяснено, что театральные долги, накопленные на протяжении первых лет импрезы, в условиях развертывания Крымской войны и прекращения международной морской торговли, которая давала средства для возмещения издержек импресарио, привели к банкротству антрепризы. Описаны особенности ангажемента певцов в Италии, освещены содержание и характер сценической деятельности труппы, проанализированы вокальные и драматические дарования ведущих солистов. Доказано, что репертуар, в котором преобладали произведения Дж. Верди и Г. Донизетти, содержал преимущественно новые оперы, популярные в Италии и в других странах Западной Европы. Выявлены основные причины неудач премьерных и некоторых дебютных спектаклей, падения интереса публики к итальянской опере, а именно: ограниченные вокальные и драматические средства части итальянских артистов, слабый исполнительский ансамбль, проблемы с формированием полного состава труппы, вызванные недостатком опыта антрепренеров в области театрального менеджмента.

Ключевые слова: антреприза семьи Андросовых, городской театр Одессы, оперный репертуар, оперные премьеры, театральный менеджмент, банкротство антрепризы.

Batsak K. Androsov's & E. Kechribardzhi's Italian Opera Enterprise at the Odesa City Theatre (from April 1853 to March 1854).

Background. Historical studies of the music theatre history in Ukraine, in particular, the problems of the Italian opera formation and activities, in the context of intercultural communication, can not be limited to the comprehension of issues exclusively in musical and performing arts. The positioning of the theatre as a sociocultural phenomenon involves consideration of the artistic activity of the Italian enterprise in the close interrelation of scenic art with the culture of theatricality, the everyday culture of the city, the managerial and financial activities of the enterprise through the reproduction or, if necessary, reconstruction of communicational models in the system of such relations as an artiste – audience, a theatre – theatrical directorate, an artiste – impresario, an artiste – local power, etc.; all of them were in constant interaction with each other. The application of this approach, in particular, to the study of the Italian enterprise of Odesa activities in the difficult period of 1853–1854, when the events of the Eastern War, developed, can reveal not only new socio-cultural factors for deepening the theatrical crisis, but also those that belonged to the sociopolitical and economic area.

Objectives. The objectives of this study are to investigate the activities of the Italian operatic troupe of Odesa

Рецензент статті: Редя В. Я., доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Стаття надійшла до редакції 18.05.2018

in the theatrical season of 1853–1854 in the context of aggravation of the military-political and economic crisis in the Black Sea region at the beginning of the Eastern War, on the basis of attracting archival sources, publications in local and foreign periodicals.

The methods used in the present article assume the application of the semiotic approach, as well as the implementation of mosaic reconstructions and cross-disciplinary investigations that allow to study the music theatre as an entire social and cultural space.

Results. One of the most complex and dramatic pages of merchant S. Androsov's four-year Italian opera enterprise in the city theatre of Odesa has been studied. Theatrical debts, accumulated during the first years of his family enterprise, in the conditions of the deployment of the Crimean War and the impossibility of international maritime trade, which provided financial means for repayment of impresario debts, led to the enterprise bankruptcy.

The characteristics of singers' engagement in Italy are described, the content and character of the troupe scenic activity are highlighted, vocal and dramatic virtues of the leading soloists are analyzed. The operatic repertoire, where dominated the masterpieces of G. Verdi and G. Donizetti, has been proved to contain mainly new operas, being popular in Italy and other Western European countries. The main reasons for the failure of the premieres and some debut performances and the decline of audience's interest in the Italian opera were revealed, namely: limited vocal and dramatic means of Italian artistes, a weak performing ensemble, problems with the formation of the full body of the troupe and its financing, caused by the lack of entrepreneurs' experience in the field of the theatrical management.

Conclusions. Activity of the Italian enterprise of Odesa in the period of 1853–1854 carried out in the conditions of the economic and political crisis caused by the beginning of the Eastern War. Consequently, the limitation of theatre support opportunities through sutlerness incomes in port quarantine, the need to repay debts for previous periods together with impresario V. Androsov's and his companion E. Kechribardzhi's inexperience and negligence caused new debts and resulted in the final bankruptcy of the enterprise. The troupe that arrived in Odesa in groups during the theatrical year, were engaged in austerity saving, included along with well-known in European theatres experienced singers, a part of young artistes, recent graduates of conservatories as well as performers with limited voice data and mediocre actor abilities. All these factors influenced the quality of the ensemble, caused the decrease of the Italian opera popularity, as well as, at the end of the opera season, the failure to keep the contract requirements for the new operas staging. At the same time, appearances in the troupe of the European celebrity A. Cortesi-Crippa, artistically and vocally talented singers M. Zakki, M. Viani, C. Guarducci, J. Sikorsky-Moriani contributed to the preservation of Odesa opera performance traditions, presented to the audience the best examples of voice part performance in famous operas by G. Verdi, G. Donizetti and other popular Italian composers of that time. V. Androsov's and E. Kechribardzhi's enterprise in the Odesa City Theatre as one of the pages of the Italian opera house, existed until 1873, activity is worth to be studied as an integral element of the music culture of the city and of the entire Black Sea-Azov region.

Keywords: Androsov's family enterprise, Odesa city theatre, opera repertoire, opera premieres, theatre management, enterprise bankruptcy.

Постановка проблеми. Вивчення історії музичного театру в Україні, зокрема проблем становлення і діяльності італійської опери у контексті міжкультурних комунікацій, не може обмежуватися осягненням питань виключно музично-сценічного мистецтва. Позиціонування театру як соціокультурного явища передбачає розгляд мистецької діяльності італійських антреприз у тісній взаємозалежності сценічної творчості з культурою театральності, повсякденною культурою міста, організаційною та фінансовою діяльністю антрепризи через відтворення (або реконструкцію) комунікаційних моделей у системі відносин «артист — глядач», «артист — театральна дирекція», «артист — імпресаріо», «артист — владні інституції» тощо, які перебувають у постійній взаємодії між собою.

Актуальність теми. Застосування міждисциплінарного підходу до вивчення діяльності італійської антрепризи Одеси у складний період 1853–1854 років, коли розгорталась подія Східної війни, дозволяє схарактеризувати специфічні особливості мистецької діяльності італійської оперної трупи, виявити нові чинники поглиблення театральної кризи, які належали, зокрема, до соціокультурної, соціально-політичної та економічної царини.

Зв'язок із важливими науковими або практичними завданнями. Стаття написана в межах наукової теми Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка «Мистецькі практики України в європейському культурному просторі» (державний реєстраційний номер 0116U003293).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Учені звертались до проблеми діяльності італійської опери в Одесі 1850-х років в окремих сюжетах наукових праць, присвячених історії «старого» міського театру [9], музичної культури міста [4], або відтворюючи маловідомі «одеські» сторінки біографій італійських артистів та музикантів [1]. Проте італійська антреприза у 1853–1854 роках не стала об'єктом окремого наукового дослідження.

Мета статті — на основі залучених архівних джерел, публікацій у вітчизняній регіональній та зарубіжній періодиці дослідити діяльність італійської оперної трупи Одеси в театральному сезоні 1853/54 року в умовах загострення воєнно-політичної та економічної кризи в Чорноморському регіоні на початку Східної війни.

Виклад основного матеріалу. Підготовка до театрального сезону італійської опери 1853/54 року виявила суттєві фінансові проблеми антрепризи, оскільки імпресаріо водночас мав сплачувати попередні борги артистам та іншим працівникам театру й ангажувати нову трупу. Узявшись за виконання обов'язків антрепренера в середині попереднього театрального року, В. Андросов у доповідній записці новоросійському і бессарабському генерал-губернатору М. Воронцову повідомляв, що викликане воєнним станом скорочення терміну перебування торгових суден у карантині зменшило прибуток від маркітанства, яке тоді було поєднане в одному контракті з утриманням театру. Ця обставина, а також прагнення попередніх антрепренерів «поставити італійську оперу на значно кращий проти теперішнього ступінь», що вилилося у додаткові витрати, призвели до театральних боргів у сумі 90 тис. рублів сріблом [3, арк. 58 зв.]. У такому стані новий імпресаріо отримав театр від свого батька (С. Андросова). Шукаючи способів зменшення витрат, В. Андросов просить змінити умови контракту на наступний період. «Досвід багатьох років», пише він М. Воронцову, «доводить, що у весняний і літній час при існуючих в Одесі різноманітних публічних гульбищах і з причини виїзду багатьох мешканців міста на дачі театр дуже рідко хто-небудь відвідує» [3, арк. 68]. Наголошуючи на марності витрат для утримання оперної трупи у цей період, антрепренер просив дозволити утримувати італійську оперу лише впродовж осіннього і зимового сезонів, з 1-го вересня до 1-го березня, заодно втричі підвищивши ціни на абонемент. Лише такий крок разом із продовженням контракту не менше як на шість років, на думку В. Андросова, зміг би полегшити йому відшкодування театральних боргів і «підтримати славу тамтешньої італійської опери» [3, арк. 68 зв.]. Прохання антрепренера тоді задовольнили лише частково: його право монополії на здійснення маркітанства в портовому карантині продовжили на три роки. Проте вимоги до тривалості театрального сезону залишилися незмінними — М. Воронцов наполіг, щоб опера «в будь-якому разі» йшла цілий рік [3, арк. 58].

Щоб відшкодувати борги й ангажувати нову трупу, В. Андросову довелося взяти компаньйонном купця Є. Кехрібарджі, який надав позику за умови передачі йому від антрепренера прав на користування монополією постачання продовольства в карантині [2, арк. 442]. Насправді ж після від'їзду В. Андросова з Одеси навесні 1853 року для ангажування балету, фінансування антрепризи майже на десять місяців стало обов'язком Є. Кехрібарджі, при цьому організація діяльності

театру — довірена О. Рено, який багато років був у ньому незмінним директором.

Не дивно, що за таких обставин ангажемент нових співаків в Італії здійснювався в умовах жорсткої фінансової економії. З числа головних виконавців попередньої трупи зголосилися на виступи в новому театральному році баритон Мауро Дзаккі, тенор Джованні Сольєрі та примадонна-контральто Кароліна Гвардуччі.¹ Не було сумнівів щодо ангажементу баса Алессандро Берлендіса: він уже давно замешкав в Одесі й упродовж багатьох років входив до складу італійських труп в амплуа першого баса. Проте більшу частину співаків мали ангажувати на Апеннінах. Цього разу антреприза скористалася послугами флорентійської театральної агенції Луїджі Ронці, яка мала досвід співпраці з одеськими антрепренерами. Уже 10 березня 1853 року Л. Ронці повідомляв через міланську газету «La Fama» про «придбання» для італійського театру Одеси примадонни-сопрано Аделаїди Кортезі [52]. Пізніше в цьому та ряді інших італійських театральних часописів з'явилася інформація про поповнення одеської італійської трупи «басом профундо» Джузеппе Поджіалі [53], котрий 23 березня відбув із Флоренції до Одеси [42], про від'їзд із Болоньї у тому самому напрямку примадонни Джованеллі-Б'ява [43], про ангажемент баса профундо Фелічіано Понса [59], першого тенора Марко Віані, «який мав на сцені Одеси великий успіх у минулі роки» [55]. До початку вистав устигла прибути примадонна Чечілія Мансуї, яка раніше, як свідчило газетне повідомлення, «співала з великим успіхом у Трієсті та інших місцях» [29].

Хоча трупа була сформована лише частково, дирекція театру не могла зволікати з відкриттям сезону і, аби уникнути грошових штрафів, розпочала театральний рік 20 квітня «Пуританами» В. Белліні. У них дебютувала примадонна А. Джованеллі-Б'ява в партії Ельвіри [17]. Ця прем'єра, на жаль, провалилася: вистава, що почалася, як зазвичай на початку театрального сезону, при наповненій залі, завершилася майже з порожньою [17]. Друга інсценізація «Пуритан» була трохи кращою, проте бажаного успіху не здобула, оскільки, як переконливо пояснював кореспондент місцевої франкомовної газети, «опера, яка одного разу провалилася, повторно запропонована публіці з тим самим складом виконавців не має перспектив» [18].

Дебют іще однієї примадонни — Аделаїди Кортезі-Кріппа — в «Сафо» Дж. Пачіні, попри

¹

насторожене сприйняття з боку публіки, виявився надзвичайно вдалим. До приїзду в Одесу ця співачка вже мала досвід успішних виступів на великій сцені. Опанувавши музичні студії у Флоренції у Фердінандо Чеккеріні, потім уда-ло дебютувавши 1847 року в театрі Пергола в «Джеммі ді Верджі» Г. Доніцетті, до початку одеських бенефісів ця співачка вже виступила в сезонах міланського Ла Скала, венеційсько-го Ла Феніче, Імператорської італійської опери Санкт-Петербурга, комунальних театрів Неаполя та Равенни [57, р. 142–143].

Відгукуючись про виступ А. Кортезі у двох дебютних виставах «Сафо», музичний критик зосередився на характеристиках якостей її голосу: «Давно вже на одеській сцені не звучав такий сильний голос, як у пані Кортезі. Вона майже постійно покриває оркестр, який, варто зазначити, при всіх його перевагах занадто гучний і різкий для тутешнього театру...» [10]. Поряд із цим автор рецензії відзначив неоднакову якість звучання голосу артистки в різних регістрах: верхні ноти, які «належать сопрано», так само, як і ті, що «належать контральто», звучать наповнено та інтонаційно чисто. Проте «середні ноти» співачці давалися нелегко, яскравість їхнього звучання була втрачена, у цьому діапазоні траплялися інтонаційні огріхи. Тому, «не маючи сил спокійно, виразно і твердо виконувати рулади», дебютантка часто переходила на крик [10], що, безперечно, свідчило про недосконалість вокальної школи.

Проте драматичний талант примадонни був беззаперечним — запальна, напружено-емоційна її гра, «ніби бурхливий потік», тривожила і водночас захоплювала глядача, котрий оплесками і вигуками супроводжував сценічну дію [10]. «Як артистка пані Кортезі — сама досконалість», «вона дуже добре передає характер Сафо від самої появи до трагічної смерті цієї нещасної поетеси...» [49] — зазначає одеський театрал. Неперевершеною, на його думку, співачка була у фіналі другого акту, коли Сафо, закохавшись, скоює святотатство («*Infame altar!... Non è dio chi Faone mi toglie...*»): «Кохання, пристрасть, пере-ляк від великого злочину, який вона скоїла, відобразився в її погляді, був виражений у кожному звуці її голосу, у кожній її позі» [49].

Серед інших номерів за участю дебютантки були відзначені дует другого акту з Кліменою (К. Гвардуччі) («*Di quaì soavi lagrime...*»), адажіо другого акту, «шлюбний гімн» [19] і фінальне рондо («*L'ama ognor qual io l'ama!*...») [49]. Щодо партнерів дебютантки, то вони були добре відомі з попереднього сезону і виявили у цій опері всі свої переваги й недоліки: К. Гвардуччі, маючи свіжий, м'який голос, демонструвала недоскона-

лість гри у драматично напружених сценах, тенору Дж. Сольєрі (Фаону) не вдавалася гра, він лише співав, проте голос мав сильний, наповнений. Тільки баритон М. Дзаккі виявив значні сценічні успіхи, що свідчило про його наполегливу роботу над образом Алькадро [10].

У «Лукреції Борджа» Г. Доніцетті, яка стала другим дебютним випробуванням для А. Кортезі, співачка «перевершила всі очікування й отримала справжній тріумф» [45]. Гідним партнером їй став М. Віані (Дженнаро) — кожен його вихід викликав захоплення: оплески та вигуки «були нескінченними», шанувальники просили повторити кілька сольних номерів, а на завершення влаштували артисту овацію [50]. Виконання А. Кортезі, М. Віані та басом Ф. Понсом терцету «*Guai se ti sfugge un moto...*» сколихнуло бурю емоцій у залі, а після дуету другої дії глядачі одинадцять разів викликали двох головних виконавців на поклон [45].

Зовсім іншою постала А. Кортезі в «Доньці полку» Г. Доніцетті: вона була жартівливою, жвавою, «співала так само досконало» і «грала як велика артистка» [39]. Співачка додала «рондо з М. Бальфе» (ймовірно, рондо Пані Форд із «Фальстафа»), яке виконала з піднесенням. Цей вставний номер настільки сподобався місцевим театралам, що вони просили артистку його співати в кожній наступній виставі «Доньки полку» [60]. У цій опері склався добрий ансамбль виконавців. Дж. Сольєрі, чудово виступивши в партії Сонію, підтвердив, що його гра, голос і метода більш придатні для втілення комічних образів. Він зумів розсмішити публіку, яка була ним задоволена, а тому багато аплодувала [31]. А. Берлендіс підтвердив універсальність свого артистичного обдарування, здобувши успіх в амплу баса-буф, утілюючи образ батька головної героїні [39].

Останній дебют першого сезону цього театрального року — «примадонни» І. Мансуї — був мало помітним: головна виконавиця, миловидна і струнка, але з невеликим голосом, одразу дістала від критики атестацію «корисної співачки для другорядних партій» [20]. Решта артистів виступили краще: майже бездоганними були А. Берлендіс (Дон Пасквале) і М. Дзаккі (Доктор Малатеста), а Дж. Сольєрі в черговий раз здобув успіх як комічний артист: у партії Ернесто він «із великою ясністю» передав характер свого героя в каватині та в серенаді третьої дії [20].

25 липня італійська трупа завершувала перший цикл сезонних виступів без особливих здобутків: із тридцяти восьми поставлених опер не було жодної прем'єри: поставили «Пуритан», «Сафо», «Дона Пасквале», «Лукрецію Борджа»,

«Доньку полку», «Ломбардців» Дж. Верді й «Фенеллу» Д. Обера [23]. Критика вказувала на відсутність ансамблю серед солістів трупи, до того ж її виконавський склад усе ще перебував на стадії формування.

Вистави «Ломбардців» і «Фенелли» отримали неоднозначну оцінку в театральній пресі. Одностайно позитивно відзначили лише виступи в них М. Віані. У партії Арвіно йому дісталися оплески у каватині, у дуєті з А. Кортезі, у терцеті, який був повторно виконаний на *bis*, та, особливо, у сцені смерті [46]. Як Альфонсо у «Фенеллі» він був найбільш помітним у фінальній сцені, за що отримав слова вдячності від завсідників театру [32].

В оцінках виступів інших співаків критика була нещадною: в «Ломбардцях» А. Кортезі «переживає всі стадії доброго і поганого стану, що є природним, якщо зважити на її [не дуже юний] вік», М. Дзаккі в партії Пагано взагалі нічим не запам'ятався [30]. Жалкуючи за грошовими витратами на постановку «Фенелли», театральний критик саркастично зазначив, що «артистам аплодували лише за звичкою», що єдина, кого можна похвалити за добрий спів, — це німа (тобто балерина) [32]. Натомість йому сподобалися чотири нові декорації від В. Сольмі — він «прекрасний художник і йому ніколи не бракує ідей та ефектів для свого мистецтва» [32].

У ситуації, коли після трьох місяців від початку театрального року вистав глядач утратив інтерес до виступів італійських артистів, коли спорожніла театральна зала, антреприза нарешті завершила формування трупи. Інформація про ангажемент кожного з нових співаків одразу проникла на шпальти італійських газет. Вони сповіщали, що «перший баритон асольото» Раффаеле Ферлотті, який провів удалий сезон у Равенні, ангажований агенцією Л. Ронці «для італійського театру Одеси» [54], куди він уже відбув із Болоньї [41]. Інші повідомлення стосувалися контральто Кароліни Гедіні, «співачки з дуже красивим голосом і добірною школою», направленої в Одесу «кореспондентом антрепризи» Л. Ронці за участю агенції Гуффанті «з липня на весь карнавал 1853–54 років» [56], та примадонни Джузеппіні Сікорської-Моріані [58], яка мала заступити місце невдахи А. Джованеллі-Б'ява.

Приїзд нових артистів відродив надії у публіки й місцевої критики на поліпшення справ італійської опери. «Театр іде погано...» — писав один із його завсідників. «Місце примадонни assoluta тривалий час залишалось вакантним. Тепер воно зайняте пані Сікорською-Моріані, дружиною знаменитого тенора. Не вистачало баритона... Це тепер Ферлотті, який уже тривалий час

належить до справжніх артистів. Замість єдиної примадонни-контральто, яка у нас була з моменту заснування театру, буде тепер дві, і поряд із Кароліною Гвардуччі фігуруватиме Кароліна Гедіні. Зі свого боку ми їм обіцяємо вигуки, банкету, аромати численних букетів...» [33].

Першою із новачків, хто з'явився на сцені одеської опери, була К. Гедіні, яка одразу потрапила у фокус театральної критики. «Дві вистави поспіль “Лукреції Борджа” 13 і 15 червня, дані для дебюту пані Кароліни Гедіні, рішуче почалися і закінчилися з найбільшим блиском. Одностайні оплески, якими зустріли нову дебютантку в ролі Орсіні, здається, досить ясно виразили думку про неї, яка миттєво склалася» [7], — писав у рецензії кореспондент «Одесского вестника». «Пані Гедіні володіє одним із кращих голосів контральто, які ми коли-небудь чули», додає про цей виступ дописувач «Journal d'Odessa», «тобто голосом справжнього контральто сильного звучання і великого діапазону; голос звучний, рухливий, дивовижного наповнення у низьких нотах, завжди солодкавий, завжди експресивний і такий, що модулює себе в найменших нюансах почуттів, які виражає» [38]. Особливо сподобалось глядачам виконання каватини «Il Segreto», яке відзначалося експресією і засвідчило добру вокальну школу співачки [38], щоправда, на думку деяких критиків, цьому номеру бракувало жвавості [21].

Проте високі оцінки юної співачки одразу після дебютних виступів не були позбавлені емоційності, оскільки театральні рецензії писались під впливом «чарів» яскравої зовнішності юної артистки. Один із дописувачів, висловлюючись про чесноти К. Гедіні, ретранслюючи думку чоловічої частини аудиторії, висловив навіть «формулу», що «краса в жінці є сама по собі вже половина сценічного обдарування» [7]. Коли ж минув час після дебютних вистав, газетні рецензії про виступи цієї співачки стали більш виваженими, тоді очевидною стала її сценічна недосвідченість. Наприклад, аналізуючи виступ К. Гедіні у партії Армандо ді Гонді в опері «Марія ді Роган» Г. Доніцетті, автор констатував, що артистці не вдалося передати «грайливість і витонченість» молодого абата — «вона грає і співає занадто серйозно...» [27]. Упродовж театрального року ім'я дебютантки трупи поступово зникає з театральних рецензій, у котрих усе більше уваги приділяють їй більш досвідченій суперниці К. Гвардуччі. Невтішну оцінку виступам дебютантки дав відомий одеський театрал і музичний критик К. Зеленецький, який в одному зі своїх прикінцевих оглядів оперного сезону написав: «Що сказати про гру і спів пана Понса, мадемуазель Гедіні, мадемуазель Мансуї, — складно сказати тут

що-небудь. <...> Це щаслива посередність. Вони виконують свою справу засобами, які Бог послав, і публіка не висуває до них ніяких особливих вимог» [5].

Дебют довгоочікуваного баритона Р. Ферлотті у рівній мірі виявив переваги і недоліки його співу і гри. Для знайомства з одеською сценою артист обрав партію Енріко-Герцога де Шверез в опері «Марія ді Роган» Г. Доніцетті. У цій виставі, крім К. Гедіні в партії Армандо Ді Гонді, йому асистували А. Кортезі в образі протагоністки і Дж. Сольєрі (Рікардо). Під час усіх трьох дебютних вистав цієї опери театр був «більш заповнений, ніж зазвичай», «було чути часті вибухи оплесків, безкінечно лунали різні ексцентричні вигуки» [11]. Особливо захоплює артист співав і грав у сповненому драматизму третьому акті [47]. Проте, оцінюючи перспективи цього співака в одеському театрі, місцеві театральні не були особливо оптимістичними. Відзначаючи смак, барву і «чудову виразність» співу [26], критики помітили, що спів артиста має серйозні вади: «...чеснотам голосу пана Ферлотті шкодять ті страшні грудні зусилля, якими він прагне продовжити численні ноти мотиву і які, можливо, були причиною того, що впродовж останніх двох вистав голос його двічі чи тричі зірвався», іноді, «втомлений мотивом», артист зі співу переходив на крик [11], зазначав театральний оглядач «Одеського вестника». Проте добра школа і сценічний досвід допомагали співакові вміло маскувати наслідки нещадної експлуатації голосу: складні фіоритури він співав *mezzovoce*, тому вони звучали у нього «з усією чарівністю і повнотою» [11].

Наступний дебют Р. Ферлотті, 30 вересня, у партії Карденіо доніцеттєвого «Шаленого на острові Сан-Домінго», незважаючи на «вишуканість співу і силу гри» артиста [44], засвідчив ті самі проблеми з його «помітно зношеним» голосом: кращі арії Карденіо другого акту артист вилучив із партії [8], а відома каватина «*Raggio d'atmo raga*» у його виконанні не викликала жодної «ознаки схвалення» з боку публіки [5].

Найбільш яскравою і гучною з усіх дебютних виступів другого сезону була з'ява примадонни-сопрано Джузеппіні Сікорської-Моріані 12 липня в «Лінді ді Шамуні», в якій їй асистували М. Дзаккі (Антоніо), А. Берлендіс (Маркіз де Боафлері), Дж. Сольєрі (Сірвал) і К. Гвардуччі (П'єротто). Один із шанувальників описав перші враження після виходу артистки на сцену такими словами: «Вона з'явилася, нарешті, наївна і боязка юна дівчина, що тільки-но вирвалася із консерваторії. На ній не було помітно ні строкатості вбрання, ні магазину стрічок, як зазвичай прикрашають себе провінційні дебютантки.

Зовнішність її була тихою, спокійною і приємною, словом, фізична сторона її ролі з першого ж разу задовольнила загальні очікування» [7]. Голос співачки, чистий, красивий і гнучкий, допоміг здобути прихильність публіки, яка найбільше їй аплодувала у драматично насиченому другому акті [7]. Відзначаючи силу і гучність голосу дебютантки, характеризуючи його як рідкісне *soprano sfogato*, критика бажала чути більше його відтінків в окремих частинах партії, а також узгодженості жесту та співу, як того вимагають закони сценічної дії [22]. Серед інших виконавців, які утворили добрий ансамбль у цій виставі, особливо відзначили М. Дзаккі: він здобував оплески, виклики, овації впродовж усієї своєї складної партії. Найбільше сподобався його дует із Ліндою: фрази «*Perchè s'iam nati poveri*» і потім «*La figlia mia, quell'Angelo*» найкраще виявили акторський талант цього баритона. Після сцени прокляття він був змушений чотири рази вийти на сцену, щоб «зібрати спонтанні оплески, якими захоплена публіка його щедро обдарувала» [37].

Дебютні вистави нових артистів та бенефіси провідних співаків і музикантів трупи стали найяскравішими віхами другого сезону, який добіг кінця 25 жовтня. Крім названих опер, на сцені продовжували звучати «Фенелла», «Сафо», «Пуригани», «Дон Пасквале», додалися «Гальмар-бен» («Макбет»), «Адель да Козенца» («Розбійники») [28] — популярні прем'єри минулого театрального року, проте всі очікували нових опер.

Нарешті на початку останнього, третього сезону оголосили першу прем'єру — оперу-буф «Чорне доміно» Л. Россі. Ця опера була написана композитором спеціально для примадонни А. Кортезі у часи, коли вона виступала на сцені міланського Театро алла Каноббіана, і була з успіхом поставлена у цьому самому театрі 1 вересня 1849 року [57, р. 142]. Пізніше А. Кортезі виступала в ній під час ангажементу в Театро Нуово Верони (1850) та в Театро Порто Карінція у Відні (1851). Не виключено, що, прийнявши ангажемент в Одесі, артистка привезла партитуру цієї опери з собою. Сюжет, у якому дія розгортається в Мадриді кінця XVI століття, є традиційним для опер-буф доби романтизму. Головна героїня — сирота Естелла (А. Кортезі) — через підступність брата (віконт Бутор ді Ламола, А. Берлендіс) опиняється у монастирі. Одного разу вона таємно проникла на свято до королівського палацу, де її впізнає коханий (кавалер Вітторе д'Есперо, Дж. Сольєрі), від якого вона втікає, ховаючись під чорним плащем-доміно, знаходить випадковий прихисток у домі розпусти, а потім, за короткий час, повертається до монастиря. Там її, безталанну, зустрічає товариш коханого (кавалер Адольфо

ді Куні, М. Дзаккі), який надсилає звістку Вітторе. Брат протагоністки, який прибуває в монастир, щоби передати Естеллі лист про її затвердження в обов'язках настоятельки, несподівано з'ясовує, що справедлива королева, яка побачила в палаці нещасну дівчину і зрозуміла жорстокий задум родичів, повертає черниці свободу, і йому нічого не залишається, як благословити щасливий шлюб [40]. Ця опера виділяється з ряду «другосортних» італійських опер-буф середини ХІХ століття: жива мова, динамічний сюжет і оригінальність музичного тексту, які завдячують тісній співпраці лібретиста і композитора, дозволяють утримувати увагу глядача впродовж усієї вистави. Композитору вдалося музично та барвисто виписати допоміжну роль хору, подолати закритість кожної з трьох частин опери завдяки контекстній пов'язаності ситуацій, що змінюють одна одну в різному середовищному оточенні: яскраве і манливе свято у першому акті, легко-важна атмосфера будинку розпусти Пакіти, де знайшла тимчасове пристанище героїня-утікачка, у другому, і суворий клімат монастиря Маргарта у третьому [36].

Присвячуючи цю оперу А. Кортезі, композитор «зашифрував» у музичному тексті багато пов'язаного з особистістю артистки (про це свідчать, зокрема, цитати із «Медеї» Дж. Пачіні в увертюрі, а ця партія, як відомо, була найуспішнішою в репертуарі А. Кортезі під час гастролей у театрах Європи й Америки), заразом надавши їй повну свободу самовираження через кокетливість характеру головної героїні, «модні алюзії», «простонародне позерство» і найрізноманітніші екстравагантності, посилені «доніцеттієвою» віртуозністю вокальної партитури [61]. Ця роль висувала особливі вимоги до виконавиці, вимагаючи від неї фізичної витривалості (головна героїня майже не сходить зі сцени) і філігранності вокальних засобів у контральтовій теситурі (доступній для голосу *soprano sfogato*, яким володіла А. Кортезі).

Крім іншого, в цій опері є багато захоплюючих ліричних номерів, серед яких чудове чоловіче тріо першого акту («Un'altra prova è l'ultima...»), дві вдалі арії тенора і, врешті, фінальна арія протагоністки, написана у формі яскравого рондіно («Ora adempio la promessa...») [61].

Проте, попри оригінальність, дорогі приготування (нові декорації, написані В. Сольмі, костюми, пошиті кравцем Гріньолі), прем'єрна вистава не припала до смаку одеським глядачам. Оплески лунали лише в кількох місцях: після виконання квартету першого акту, після рондо Бутора та андалуської пісеньки Естелли у другому акті [13].

Щодо критики, то вона також не зрозуміла задуму композитора: у єдиній рецензії на виставу, яка була надрукована на шпальтах газети «Journal d'Odessa», Л. Россі звинуватили у композиційних запозиченнях і неоригінальності сюжету [34]. Виконавиця ж головної партії А. Кортезі, на думку автора рецензії, хоча й «застосувала всю свою старанність», щоби підтримати оперу, проте цього було замало. Похвалили лише виступ примадонни у другому акті, коли вона в чарівному андалуському костюмі, який «виглядав дещо пікантно на абатесі», виконала красиву народну пісню «з наснагою і справжнім південним шиком». Але навіть у цьому сюжеті, прагнучи довести нікчемність творіння Л. Россі, критик саркастично заявив, що, хоч пісня й контрастує з композицією опери, проте «якщо ми коли-небудь захочемо повернутися до цієї вистави, то лише задля того, щоби знову почути цю вишукану і захоплюючу іспанську пісню, і проситимемо виконати її на *bis*, як було на прем'єрі» [34].

Слідом за «Чорним доміно», 11 листопада, відбулася ще одна прем'єра — «Альзіри» Дж. Верді. Ця опера, створена композитором у співдружності з популярним у той час лібретистом С. Каммарано, була вперше показана на сцені неаполітанського «Сан Карло» 12 серпня 1845 року. Прем'єра, незважаючи на сильний склад виконавців (Еудженія Тадоліні, Філіппо Колетті, Гаetano Фраскіні), не мала великого успіху. Однією з причин цього могла бути надмірна довіра композитора до лібретиста, оскільки під час створення опери Дж. Верді, попри свою звичку змінювати первісний текст лібрето, взагалі не втручався в роботу С. Каммарано. В опері, проте, є багато новаторського: пошуки «реалізму» наблизили композитора до наративу — тут він, перш за все, прагнув до дзеркального відображення психологічних станів, дбав про втілення кожного нюансу слова, його індивідуального значення більше, ніж про збереження усталеної циклічної музичної форми [51, р. 91–92]. І все-таки результат цих пошуків не переконав глядача і не задовольнив самого композитора (пізніше він погоджувався, що «Альзіра» «направду жадлива») — цей твір і сьогодні належить до найменш інсценованих музичних драм Дж. Верді [51, р. 91].

Складно пояснити, чому оперу, яка так уперто не подобалася європейській публіці, вирішили ставити в Одесі, та ще й у період фінансової нестабільності антрепризи. Результат прем'єри був відомий наперед — цю виставу одразу долучили до числа тих, які слід надовго покласти до архіву. Оцінки критиків, щоправда, різнилися. Серед них були ті, хто називав «Альзіру» оперою наперед провальною, тому Дж. Сікорській-Моріані в

партії Альзіри оплески глядачів діставались не завдяки перевагам партії, а як відзнака її драматичного і вокального таланту, М. Дзаккі «робить усе, що вимагає від нього роль», але бажаного ефекту не досягає, а М. Віані «докладає похвальні зусилля», а «коли голос йому зраджує», артист «доповнює його грою, в якій він неперевершений» [35]. Наостанок рецензент доходить висновку, що одеський театр взагалі не має співаків для виконання цієї опери [35].

Інший відзив на цю прем'єру був більш оптимістичним. Аналізуючи виступ кожного артиста, автор рецензії побіжно відзначив найбільш удалі місця. Серед них каватина Альзіри «*Da Gusman su fragil barca...*», яку Дж. Сікорська-Моріані проспівала ефектно, з розмаїттям динамічних відтінків: «Здавалось, ми почули флейту: та сама рухливість, той самий звук, ті самі характеристики лютності, рулади і каденції» [13], — захоплювався критик співом примадонни. Сподобався також дует Альзіри і Заморо (М. Віані), «жвавий, поривчастий, ефектний», який нагадував «кабалету з Пачіні» [13].

Оцінюючи виступ М. Віані, особливо відзначили його яскраву гру в сьомій сцені другого акту (арія «*Teco sperai combattere...*»), коли Заморо потрапляє у полон до іспанців і має загинути, та в третьому акті, у сцені в печері, «він викликав захоплення грою, мімікою і голосом. Уся зала вибухнула вигуками *bravo*» [13], — зазначив театральний хроніст.

У черговий раз глядачі висловили вдячність М. Дзаккі, який додав партії Гусмано багато барви, співучості та виявив розмаїття в темпах, як артисту йому вдалося майстерною грою правдиво виявляти на сцені «і любов, і жорстокість, і ревнивість» [13].

Великі надії одеські театральні поклали на балетну трупу, на яку давно чекали і яка, за останньою інформацією, мала прибути в Одесу перед початком останнього сезону. Очікування позитивних змін в опері з участю балету були настільки великими, що навіть у відзиві на прем'єру «Альзіри» рецензент писав: «Загалом опера “Альзіра” не така вже й погана і, на нашу думку, від артистів залежить, як зробити її кращою за допомогою балету, який скоро з'явиться» [13].

Дійсно, з початком виступів балетної трупи театральне життя Одеси суттєво пожвавилось: танцювальні вистави-пантоміми «Пакіти» Е. Дельдєвеза і Л. Мінкуса, «Норовлива дружина» (оригінальна назва «*Le diable à quatre*») Й. Мазільє із відомою солісткою — петербурзькою прямою Сленою Андреяною збирали повну залу [6].

Введення балетних номерів до оперних постановок відродило було притлумлений інтерес

публіки до італійських вистав. Після постановки «оновленої» «Фенелли», яка раніше «зазвичай давалась у присутності небагатьох пересічних відвідувачів театру і ніколи не належала до улюблених п'єс», кореспондент «Одесского вестника» К. Картамишев зазначив: «Участь у цій опері пані Андреянової і балету, які утворюють тепер багаті шати Фенелли, робить цю п'єсу для нас новою і надає їй того значення, яке вона має насправді» [6]. Новизни цій виставі додали також дебюту М. Віані в партії Мазаньєлло і танцівниці Боченкової — німої Фенелли [6].

Вистава «Гальмар-бена» («Макбета») Дж. Верді у цьому театральному році вже принесла лавровий вінок слави А. Кортезі — «неперевершеної» у партії Роксани (Леді Макбет) — і М. Дзаккі (Гальмар-бен — Макбет) [24]. Проте у постановці 11 грудня новий танцювальний номер із сильфідами, які пробуджують Макбета, був настільки видовищним, що «Макбет знову мав знепритомніти», аби дати можливість повторити балетну сцену на *bis* [6].

Зміст анонсів оперних вистав у театральній пресі свідчить про величезну кількість бенефісів артистів, музикантів та інших учасників трупи впродовж театального року. Бенефісні вистави приваблювали більше глядачів, ніж зазвичай, оскільки артисти, яким призначалися зароблені кошти, пропонували публіці найкращі сюжети з власного оперного репертуару, поєднуючи їх у програмі з різноманітними вставними вокальними, інструментальними або танцювальними номерами. Крім грошових зборів, бенефіціанти отримували іншу винагороду — різноманітні відзнаки і подарунки від палких шанувальників.

Деякі з таких оперних вечорів особливо запам'яталися одеситам. Бенефісний спектакль на користь музикантів оркестру, за свідченням газети «*Journal d'Odessa*», зібрав на одній сцені обох примадонн-сопрано: у другому акті «Лінди ді Шамуні» співала Дж. Сікорська-Моріані, а в другому акті «Лукреції Борджа» і в третьому «Капулеті й Монтеккі» В. Белліні виступила А. Кортезі. Партія Ромео у майстерному виконанні А. Кортезі «зворушила кожне серце», і публіка висловила вдячність артистці вигуками *bravo* та букетами квітів [22].

В іншому бенефісному вечорі, на честь співачки А. Рамачіні, увага глядачів так само була прикута до А. Кортезі, яка, «не шкодуючи сил», виступила в головній партії у двох актах «Гальмар-бена» і в третьому «Норми». Уже на початку вистави дует із Макбетом (М. Дзаккі) схвилював публіку, яка вимагала повторення цього номера на *bis* [25]. Бездоганне виконання партії Норми А. Кортезі на власному бенефісі змусило крити-

ку визнати цей виступ кращим з усіх вечорів на користь артистів в осінньому сезоні. Окрім звичних букетів шанувальники подарували А. Кортезі «чудову діамантову брошку та золотий браслет» [28]. Вистава «Ернані» Дж. Верді, вибрана для наступного бенефісу А. Кортезі, принесла новий непересічний успіх бенефіціантці: місцеві поети-аматори присвятили їй вірші, а публіка «замість лаврових вінків» клала до ніг «прекрасні букети», подарувала «чудову гірлянду» [16].

Один із найбільших фаворитів одеських глядачів — М. Віані — відзначився у гучному бенефісі 14 січня, у якому поставили «Фенеллу». Щерть заповнена зала невтомно дарувала йому «спонтанні гучні оплески», які свідчили про щире повагу одеситів до його таланту. Публіка довго не відпускала свого кумира і танцівницю Є. Андреянову, яка зголосилася виступити з кількома балетними номерами на цьому вечорі: їх обох викликали на поклон не менше десяти разів наприкінці вистави [48].

Бенефіси італійських артистів урізноманітнювали і суттєво пожвавлювали театральне життя Одеси, але, з іншого боку, надмірна їхня кількість опосередковано свідчила про фінансові негаразди антрепризи, яка, вочевидь, не в змозі своєчасно задовольняти співаків та музикантів платнею, як це було зазначено в контрактах, «дарувала» їм частину прибутків від вистав. Тому впродовж останніх шести місяців театального року найбільш титуловані учасники трупи мали по два і більше бенефісні вечори.

Одна з головних причин зменшення прибутків імпресаріо була обумовлена політичною ситуацією в Південному регіоні: внаслідок подій Кримської війни з жовтня 1853 року зупинилася міжнародна торгівля на Чорному морі. В одеський порт не прибували внаслідок закриття Протоку купецькі судна, тому прибутки антрепренера від карантинного маркітанства суттєво знизилися. Ще одна причина стосувалася театального менеджменту: економія фінансових ресурсів на етапі ангажементу трупи, її тривала комплектація, яка затягнулася майже на півроку, не дозволили сформуватися ансамблю виконавців. В одній із рецензій критик із цього приводу писав так: «Усі скаржаться на нинішній склад нашої опери. Чому? Цілісності немає, цілісність утрачена» [12]. Співакам та оркестру бракувало репетицій, а режисер, щоб уникнути штрафів, раз за разом виводив на сцену недостатньо підготовлені вистави, в яких погано звучали хори, занадто гучно, заглушуючи солістів, грав оркестр, а співаки слабо взаємодіяли між собою і з музикантами. Як наслідок — падіння інтересу глядача до італійської опери, а порож-

ня зала в театрі додавала боргів антрепризі, яка й так котилася в прірву банкрутства.

У таких умовах найбільш популярні у минулі роки опери вже не надихали глядачів навіть під час бенефісів. 20 січня 1854 року газета «Journal d'Odessa» із розчаруванням писала: «Перша вистава “Луїзи Міллер”, як ми повідомляли, відбулася минулої суботи на користь пана Дзаккі. Ми сподівалися побачити натовп у театрі; але вистава з двома третинами зали показала нам, що у публіки не було великої впевненості у відновленні цієї чудової опери. І, правду кажучи, ця суботня вистава не мала на нас ніякого іншого впливу, ніж відродити минулі надії і більш яскраво показати захоплення і досконалість, з якою ця опера була поставлена минулого року» [15]. Зміни у настроях публіки щодо італійської опери яскраво засвідчує К. Зеленецький. «Публіці бракує повного і тривалого захоплення своїми артистами», із ностальгією констатує він, «немає ні живою сприйняття сцени, ні так званих театральних партій, більшості байдуже до того, яку оперу дають, хто співає сьогодні і хто співатиме завтра. У театрі частенько буває порожньо. Звісно, свічі поряд із ложами першого ярусу горять, як і раніше, але для чого? Вони світять тьмяно, якщо їхні промені не міняться веселковими відблисками в квітнику дамських шат. Лиш де-не-де в ложах бачиш три-чотири родини, які, наслідуючи давню традицію, абонувались на всю театральну пору, чи зустрінеш офіцера, який приїхав до Одеси і своїм обов'язком вважає побувати в італійській опері, чи, нарешті, якого-небудь закоренілого театрал...» [5].

Економічні проблеми антрепризи призвели до того, що чи не вперше за багато років антрепренер не виконав зобов'язання постановки необхідної кількості прем'єрних опер. Замість шести обов'язкових за контрактом трупа спромоглася поставити лише дві — «Чорне доміно» й «Альзіру», причому обидві в останньому сезоні театального року (насправді мали бути дві прем'єри щосезону). Наприкінці жовтня одеські газети анонсували постановку опер «Коррадо з Альтамури» Ф. Річчі та «Ріголетто» Дж. Верді [14], а в січні, в бенефісі Р. Ферлотті, пообіцяли моцартового «Дон Жуана» [28], який не йшов на одеській сцені десятки років і тому міг претендувати на прем'єрність. Проте, як виявилось, фінансових ресурсів і артистичних можливостей трупи не вистачило на інсценізацію цих опер, «Ріголетто» і «Коррадо з Альтамури» поставили вже в наступному театральному році з іншим антрепренером та з іншими артистами, а «Дон Жуана» відклали до кращих часів.

Справжню глибину кризи цієї антрепризи можемо досягнути, звернувшись до змісту доповідної записки директора театру Одеському воєнному губернатору М. Крузенштерну. У ній О. Рено повідомляє, що антрепренера В. Андросова упродовж десяти місяців не було в Одесі, оскільки він відбув у внутрішні губернії Російської імперії начебто для ангажементу балету. У цей час фінансові платежі в театрі, виконуючи контракт із міською думою, здійснював його поручитель Є. Кехрїбарджі, який «завжди і своєчасно повністю задовольняв артистів безупинно», крім того, поручитель постійно був змушений надсилати «чималі суми в Росію», «щоб викупувати пана Андросова зі зроблених ним боргів у Санкт-Петербурзі, Москві, Варшаві», так само він сплатив авансову суму за балет Дирекції імператорських театрів, приславши спеціального чиновника з готівкою в Орел, де перебували в цей час танцівниці [3, арк. 220–220 зв.].

Негаразди в театрі почалися тоді, коли перед початком останнього сезону до Одеси нарешті прибув В. Андросов і знову вступив у права імпресарію. Виплати італійським артистам, музикантам, акторам російської трупи і балетним танцівницям, технічним працівникам припинилися майже зовсім. На початку лютого 1854 року, коли фактично завершився контрактний період і артисти та інші співробітники театру звернулися до нього по остаточний розрахунок, В. Андросов під тиском «добромисних людей» змушений був відіти до портового карантину, звідки частинами надсилав гроші в дирекцію для відшкодування боргів [3, арк. 219 зв. – 220]. Артисти італійської трупи не одразу змогли отримати розрахунок — заборгованість їм виплачували впродовж кількох місяців. Про це дізнаємось із виписки з «Книги про доходи і витрати сум в одеському театрі» за період із 10 лютого до 7 квітня, наведеної О. Рено в додатку до доповідної записки, — саме впродовж цього часу антрепренеру вдалося нарешті повністю розрахуватися з усіма італійськими співаками [3, арк. 227 зв. – 232 зв.].

Крім артистів директор театру мав повернути борги музикантам оркестру, диригенту, капельмейстеру, служителям театру, надіслати належні суми у Флоренцію в театральну контору Л. Ронці тощо. На це пішла решта від загальної суми в 29 000 руб., надісланої йому В. Андросовим [3, арк. 232 зв.].

На жаль, цих грошей не вистачило для покриття витрат на балет, який коштував антрепризі астрономічної суми, хоча виступав замість запланованих шести місяців лише три, та боргів перед акторами російської трупи. Тому не дивно, що у травні 1854 року, перед початком ново-

го театрального сезону, В. Андросов визнав себе банкрутом і відмовився від контракту, а невдовзі раптово помер. Тому поверненням його театральних боргів із того часу опікувалася міська дума.

Висновки і перспективи досліджень цієї теми. Отже, діяльність італійської антрепризи Одеси в сезоні 1853/54 року відбувалася в умовах економічної і політичної кризи, викликаній початком Східної війни. Відтак обмеження можливостей підтримки театру за рахунок прибутків маркітанства в портовому карантині, необхідність повернення боргів за попередні періоди вкупі з недосвідченістю та недбалістю імпресарію В. Андросова спричинили нові витрати та призвели до остаточного банкрутства антрепризи. У складі ангажованої в умовах жорсткої економії оперної трупи, учасники якої прибували в Одесу групами впродовж театрального року, були деякі молоді співаки — нещодавні випускники консерваторій, а також виконавці з обмеженими голосовими даними та посередніми акторськими здібностями, що вплинуло на якість ансамблю і врешті викликало падіння популярності італійської опери, а в підсумку оперного сезону — ще й невиконання вимог контракту в частині постановки нових опер. Проте виступи у складі трупи європейської знаменитості А. Кортезі-Кріппа, артистично та вокально обдарованих співаків М. Дзаккі, М. Віані, К. Гвардуччі, Дж. Сікорської-Моріані сприяли збереженню і збагаченню традицій оперного виконавства в Одесі, презентували одеському глядачеві кращі взірці виконання партій у відомих операх Дж. Верді, Г. Доницетті та інших популярних італійських композиторів того часу.

Дослідження антрепризи В. Андросова і Є. Кехрїбарджі в одеському міському театрі може стати одним із етапів вивчення проблеми діяльності італійського оперного театру Одеси, який існував до 1873 року як невід'ємний елемент музичної культури міста і всього Чорноморсько-Азовського регіону.

Додаток

Склад артистів італійської трупи одеського міського театру в сезоні 1853/54 року

Анджоліна Джованеллі-Б'ява, примадонна-сопрано (відрахована з трупи після невдалих дебютних виступів); Аделаїда Кортезі-Кріппа, примадонна-сопрано; Джузеппіна Сікорська-Моріані, примадонна-сопрано; Кароліна Гвардуччі, примадонна-контральто; Кароліна (Карлотта) Гедіні, примадонна-контральто; Іда Чечілія Мансуї, компрімарія; Аделаїда Рамаччіні, компрімарія; Марко Віані, перший тенор; Джованні Сольєрі, перший тенор; Карло Вольта, другий тенор; Мауро Дзаккі, перший баритон; Раффаеле Ферлот-

ті, перший баритон; Фелічіано (Маріано) Понс, перший бас-профундо; Алессандро Берлендіс, перший бас, бас-буф; Джузеппе Поджіалі, другий бас; Фрабоні, співак другорядних партій; режисер Алессандро Бігатті; диригенти Гверенгі, Джованні Баттіста Буфф'є; капельмейстер Луїджи Джервазі.

Репертуар італійської опери Одеси в сезоні 1853/54 року ²

«Пуритани» Вінченцо Белліні, «Сафо» Джованні Пачіні, «Дон Пасквале», «Лукреція Борджа» («Альфонс — герцог Феррарський»), «Донька полку», «Лінда ді Шамуні», «Марія ді Роган», «Шалений на острові Сан-Домінго» Гаetano До-ніцетті, «Ломбардці», «Макбет» («Гальмар-бен»), «Адель да Козенца» («Розбійники»), «Луїза Міллер», «Ернані» («Ельвіра Арагонська»), «Альзіра» Джузеппе Верді, «Фенелла» Даніель Обер, «Чорне доміно» Лауро Россі.

2

Література:

1. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII — 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник) [Текст] / М. М. Варварцев. — К. : [Б. в.], 2000. — 324 с.
2. ДАОО (Державний архів Одеської області). Ф. 4. Оп. 1. Спр. 1752 [Про укладення з купцем Семеном Андросовим контракту на утримання театру і маркітанства в карантині строком з 4.03.1850 р. на шість років, а також про продовження цього контракту сином Андросова Василем і купцем Карутою, ч. 1., 1849–1854 рр.].
3. ДАОО. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 1753 [Про укладення з купцем Семеном Андросовим контракту на утримання театру і маркітанства в карантині строком з 4.03.1850 р. на шість років, а також про продовження цього контракту з сином Андросова Василем і купцем Карутом. Ч. 2., з 08.04.1849 по 31.08.1855 р.].
4. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) [Текст] / Я. С. Кацанов // Из музыкального прошлого : [сб. очерков]. Вып. 1 / [ред.-сост. Б. С. Штейнпресс]. — М. : Гос. муз. изд-во, 1960. — С. 393–459.
5. К. З. [Константин Зеленецкий]. Несколько слов о нынешнем составе итальянской оперы в Одессе [Текст] / К. З. // Одесский вестник. — 1853. — № 113 (3 октября).
6. К. К. [Костянтин Картамишев]. Одесский театр [Текст] / К. К. // Одесский вестник. — 1853. — № 145 (17 декабря).
7. Н. Итальянская опера. «Лукреция Борджиа». Дебют г-жи Гедини. «Линда ди Шамуни». Дебют г-жи Сикорской-Мориани [Текст] / Н. // Одесский вестник. — 1853. — № 83 (23 июля).
8. Одесские заметки [Текст] // Одесский вестник. — 1853. — № 117 (13 октября).
9. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804–1873 [Текст] / Н. В. Остроухова. — Одесса : Астропринт, 2013. — 392 с.
10. П. К. Одесский театр [Текст] / П. К. // Одесский вестник. — 1853. — № 52 (9 мая).
11. П. К. Первые дебюты г-на Ферлотти [Текст] / П. К. // Одесский вестник. — 1853. — № 109 (24 сентября).
12. Т. Ч. Балет и опера в Одессе [Текст] / Т. Ч. // Одесский вестник. — 1853. — № 147 (22 октября).
13. А. С. Théâtre d'Odessa [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 134 (18–30 novembre).
14. А. С. Théâtre d'Odessa [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1854. — № 6 (15–27 janvier).
15. А. С. Théâtre d'Odessa [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1854. — № 8 (20 janvier — 1 février).
16. А. С. Théâtre d'Odessa [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1854. — № 13 (1–13 février).
17. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 45–46 (24 avril — 6 mai).
18. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 47 (27 avril — 9 mai).
19. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 51 (6–18 mai).
20. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 53 (11–23 mai).
21. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 82 (20 juillet — 2 aout).
22. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 84 (24 juillet — 5 aout).
23. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 92 (12–24 août).
24. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 93 (14–26 août).
25. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 99 (28 août — 9 septembre).
26. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 108 (18–30 septembre).
27. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 109 (21 septembre — 3 octobre).
28. А. С. Théâtre Italien [Текст] / А. С. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 122 (21 octobre — 2 novembre).
29. Artisti disponibili [Текст] // La Fama. — 1853. — № 47 (13 giugno).
30. С...о. Opéra Italien [Текст] / С...о. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 68 (17–29 juin).
31. С...о. Opéra Italien [Текст] / С...о. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 69 (19 juin — 1 juillet).
32. С...о. Opéra Italien [Текст] / С...о. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 71 (24 juin — 6 juillet).
33. С...о. Opéra Italien [Текст] / С...о. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 78 (10–22 juillet).
34. С...о. Théâtre Italien [Текст] / С...о. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 125 (28 octobre — 9 novembre).
35. С...о. Théâtre d'Odessa. L'Alzira [Текст] / С...о. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 133 (16–28 novembre).
36. Ciarlantini P. Il domino nero di Lauro Rossi ovvero La scandalosa fuga di suor Estella [Електронний ресурс] / Paola Ciarlantini. — Електрон. дані. — [2018]. — Режим доступу : http://www.academia.edu/31708307/Lauro_Rossi_Il_Domino_Nero (дата звернення : 07.05.2018). — Назва з екрана.
37. F. Odessa [Текст] / F. // Teatri, arti e letteratura. — 1853. — Т. 60. — № 1498 (1 settembre).
38. G. G. Théâtre Italien [Текст] / G. G. // Journal d'Odessa. — 1853. — № 81 (17–29 juillet).
39. G. U. Corrispondenza [Текст] / G. U. // Teatri, arti e letteratura. — 1853. — Т. 59. — № 1493 (28 luglio).
40. Il domino nero. Opera comica di Francesco Rubino, musica del maestro Lauro Rossi [Текст] : [libretto]. — Milano : Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi, 1850. — 44 p.
41. Notizie diverse [Текст] // Teatri, arti e letteratura. — 1853. — Т. 59. — № 1486 (9 giugno).

42. Notizie e scritturazioni diverse [Текст] // Teatri, arti e letteratura. — 1853. — Т. 59. — № 1474 (17 marzo).
43. Notizie e scritturazioni diverse [Текст] // Teatri, arti e letteratura. — 1853. — Т. 59. — № 1476 (31 marzo).
44. Odessa [Текст] // L'Arpa. — 1853. — № 16 (7 novembre).
45. Odessa [Текст] // L'Italia musicale. — 1853. — № 47 (11 giugno).
46. Odessa [Текст] // L'Italia musicale. — 1853. — № 49 (18 giugno).
47. Odessa [Текст] // L'Italia musicale. — 1853. — № 73 (15 ottobre).
48. Odessa [Текст] // L'Italia musicale. — 1854. — № 10 (4 febbraio).
49. Odessa [Текст] // La Fama. — 1853. — № 48 (16 giugno).
50. Odessa [Текст] // La Fama. — 1853. — № 51 (27 giugno).
51. Parker R. The New Grove Guide to Verdi and His Operas [Текст]. — Oxford University Press, 2007. — 270 p.
52. Recenti scritte [Текст] // La Fama. — 1853. — № 20 (10 marzo).
53. Recenti scritte [Текст] // La Fama. — 1853. — № 27 (4 aprile).
54. Recenti scritte [Текст] // La Fama. — 1853. — № 34 (28 aprile).
55. Recenti scritte [Текст] // La Fama. — 1853. — № 36 (5 maggio).
56. Recenti scritte [Текст] // La Fama. — 1853. — № 51 (27 giugno).
57. Regli F. Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. [Текст]. — Torino : coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860. — 592 p.
58. Scritture [Текст] // Teatri, arti e letteratura. — 1853. — Т. 59. — № 1489 (30 giugno).
59. Scritture ecent [Текст] // L'Italia musicale. — 1853. — № 29 (9 aprile).
60. Varietà teatrali [Текст] // Teatri, arti e letteratura. — 1853. — Т. 59. — № 1496 (18 agosto).
61. Weatherson A. Black humour and Lauro Rossi's Il domino nero [Електронний ресурс] / Alexander Weatherson. — Електрон. дані. — 12.12.2015. — Режим доступу : http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Black_humour_and_Il_domino_nero.pdf (дата звернення : 07.05.2018). — Назва з екрана.
- References:**
- Varvartsev, M. M. (2000). *Italiitsi v kulturnomu prostori Ukrainy (kinets XVIII — 20-ti rr. XX st.). Istoriyko-biografichne doslidzhennia* [Italians in the cultural space of Ukraine (the end of 18th — 20-es 20 cent.)]. Kyiv : n. ed. (In Ukrainian).
 - State archive of Odessa region (hereinafter — SAOR). F. 4. Op. 1. Spr.1752. *Pro ukladennia z kuptsem Semenom Androsovim kontraktu na utrymannia teatru i markitantstva v karantyni strokom z 4.03.1850 r. na shist rokiv, a takozh pro prodovzhennia tsoho kontraktu synom Androsova Vasylem i kuptsem Karutoiu, ch. 1., 1849–1854 rr.* [About concluding with the merchant Semen Androsov a contract for the maintenance of the theatre and marquitanzy in quarantine from 4.03.1850 for six years, as well as the extension of this contract by the son of Androsov, Vasil and the merchant Karuta. Part 1, 1849–1854.] (In Russian).
 - SAOR. F. 4. Op. 1. Spr. 1753. *Pro ukladennia z kuptsem Semenom Androsovim kontraktu na utrymannia teatru i markitantstva v karantyni strokom z 4.03.1850 r. na shist rokiv, a takozh pro prodovzhennia tsoho kontraktu z synom Androsova Vasylem i kuptsem Karutom. Ch. 2., z 08.04.1849 po 31.08.1855 r.* [About concluding with the merchant Semen Androsov a contract for the maintenance of the theatre and marquitanzy in quarantine from 4.03.1850 for six years, as well as the extension of this contract by the son of Androsov, Vasil and the merchant Karuta. Part 2, from April 8, 1849 to August 31, 1855.] (In Russian).
 - Katcanov, Ia. S. (1960). Iz istorii muzykalnoi kultury Odessy (1794–1855) [From the history of Odessa music culture (1794–1855)]. In B. S. Shteinpress, (comp.). *Iz muzykalnogo proshlogo — From the music past.* (Vol. 1), (pp. 393–359). Moscow : Gos. muz. izd-vo. (In Russian).
 - K. Z. (Zelenetskii, K.). (1853, October 3). Neskolko slov o nyneshnem sostave italianskoi opery v Odesse [Several words about the present composition of the Italian opera performers in Odessa]. *Odesskii vestnik*, 113. (In Russian).
 - K. K. (Kartamyshev, K.). (1853, December 17). Odesskii teatr [Odesa theatre]. *Odesskii vestnik*, 145. (In Russian).
 - N. (1853, July 23). Italianskaia opera. “Lukretciia Bordzhia”. Debiut g-zhi Gedinii. “Linda di Shamuni”. Debiut g-zhi Sikorskoi-Moriani [Italian opera house. “Lucrezia Borgia”. Mss’s Gedinii debut. “Linda di Chamounix”. Mrs’s Sikorska-Moriani debut]. *Odesskii vestnik*, 83. (In Russian).
 - Odesskii zametki [Notes of Odesa]. (1853, October 13). *Odesskii vestnik*, 117. (In Russian).
 - Ostroukhova, N. V. (2013). *Odesskii opernyi teatr v istoricheskomo prostranstve i vremeni* [Odessa Opera House in Historical Space and Time]. (Book 1). Odessa : Astroprint. (In Russian).
 - P. K. (1853a, May 9). Odesskii teatr [Odessa Theatre]. *Odesskii vestnik*, 52. (In Russian).
 - P. K. (1853b, September 24). Pervyie debiuty g-na Ferlotti [Mr. Ferlotti’s first debuts]. *Odesskii vestnik*, 109. (In Russian).
 - T. Ch. (1853, October 22). Balet i opera v Odesse [Ballet and opera in Odessa]. *Odesskii vestnik*, 147. (In Russian).
 - A. C. (1853a, November 18–30). Théâtre d’Odessa. *Journal d’Odessa*, 134. (In French).
 - A. C. (1854a, January 15–27). Théâtre d’Odessa. *Journal d’Odessa*, 6. (In French).
 - A. C. (1854b, January 15 — February 1). Théâtre d’Odessa. *Journal d’Odessa*, 8. (In French).
 - A. C. (1854c, February 1–13). Théâtre d’Odessa. *Journal d’Odessa*, 13. (In French).
 - A. C. (1853b, April 24 — May 6). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 45–46. (In French).
 - A. C. (1853c, April 27 — May 9). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 47. (In French).
 - A. C. (1853d, May 6–18). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 51. (In French).
 - A. C. (1853e, May 11–23). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 53. (In French).
 - A. C. (1853f, July 20 — August 2). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 82. (In French).
 - A. C. (1853g, July 24 — August 5). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 84. (In French).
 - A. C. (1853h, August 12–24). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 92. (In French).
 - A. C. (1853i, August 14–26). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 93. (In French).
 - A. C. (1853j, August 28 — September 9). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 99. (In French).
 - A. C. (1853k, September 18–30). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 108. (In French).
 - A. C. (1853l, September 21 — October 3). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 109. (In French).
 - A. C. (1853m, October 21 — November 2). Théâtre Italien. *Journal d’Odessa*, 122. (In French).
 - Artisti disponibili. (1853, January 13). *La Fama*, 47. (In Italian).

30. C...o. (1853a, June 17–29). Opéra Italien. *Journal d'Odessa*, 68. (In French).
31. C...o. (1853b, June 19 — July 1). Opéra Italien. *Journal d'Odessa*, 69. (In French).
32. C...o. (1853c, June 24 — July 6). Opéra Italien. *Journal d'Odessa*, 71. (In French).
33. C...o. (1853d, July 10–22). Opéra Italien. *Journal d'Odessa*, 78. (In French).
34. C...o. (1853e, October 28 — November 9). Théâtre Italien. *Journal d'Odessa*, 125. (In French).
35. C...o. (1853f, November 16–28). Théâtre d'Odessa. *L'Alzira. Journal d'Odessa*, 133. (In French).
36. Ciarlantini, P. (2018). "Il domino nero» di Lauro Rossi ovvero La scandalosa fuga di suor Estella. *www.academia.edu*. Retrieved from http://www.academia.edu/31708307/Lauro_Rossi_Il_Domino_Nero (In Italian).
37. F. (1853, September 1). Odessa. *Teatri, arti e letteratura*, 1498 (60). (In Italian).
38. G. G. (1853, July 17–29). Théâtre Italien. *Journal d'Odessa*, 81. (In French).
39. G. U. (1853, July 28). Corrispondenza. *Teatri, arti e letteratura*, 1493 (59). (In Italian).
40. *Il domino nero. Opera comica di Francesco Rubino, musica del maestro Lauro Rossi : libretto*. (1850). Milano : Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi. (In Italian).
41. Notizie diverse. (1853, June 9). *Teatri, arti e letteratura*, 1486 (59). (In Italian).
42. Notizie e scritturazioni diverse. (1853a, March 17). *Teatri, arti e letteratura*, 1474 (59). (In Italian).
43. Notizie e scritturazioni diverse. (1853b, March 31). *Teatri, arti e letteratura*, 1476 (59). (In Italian).
44. Odessa. (1853, November 7). *L'Arpa*, 16. (In Italian).
45. Odessa. (1853a, June 11). *L'Italia musicale*, 47. (In Italian).
46. Odessa. (1853b, June 18). *L'Italia musicale*, 49. (In Italian).
47. Odessa. (1853c, October 15). *L'Italia musicale*, 73. (In Italian).
48. Odessa. (1854, February 4). *L'Italia musicale*, 10. (In Italian).
49. Odessa. (1853a, June 16). *La Fama*, 48. (In Italian).
50. Odessa. (1853b, June 27). *La Fama*, 51. (In Italian).
51. Parker, R. (2007). *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*. Oxford University Press. (In English).
52. Recenti scritture. (1853c, March 10). *La Fama*, 20. (In Italian).
53. Recenti scritture. (1853d, April 4). *La Fama*, 27. (In Italian).
54. Recenti scritture. (1853e, April 28). *La Fama*, 34. (In Italian).
55. Recenti scritture. (1853f, May 5). *La Fama*, 36. (In Italian).
56. Recenti scritture. (1853g, June 27). *La Fama*, 51. (In Italian).
57. Regli, F. (1860). *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc.* Torino : coi tipi di Enrico Dalmazzo. (In Italian).
58. Scritture. (1853, June 30). *Teatri, arti e letteratura*, 1489 (59). (In Italian).
59. Scritture recent. (1853d, April 9). *L'Italia musicale*, 29. (In Italian).
60. Varietà teatrali. (1853, August 18). *Teatri, arti e letteratura*, 1496 (59). (In Italian).
61. Weatherson, A. (2015, December 12). *Black humour and Lauro Rossi's "Il domino nero"*. Retrieved from http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Black_humour_and_Il_domino_nero.pdf. (In English).