

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ
П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

ІСТОРІЯ МУЗИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ

ВИХОДИТЬ ТРИЧІ НА РІК

Засновано у 1999 році

2019

випуск 124

Київ – 2019

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
УКРАЇНИ імені П. І. Чайковського**

2019 № 124

Науковий журнал. Виходить тричі на рік

Засновник і видавець: Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 15129-3701Р від 30. 04. 2009 р.

Згідно з постановою ДАК МОН України від 29 грудня 2014 року за № 1528

«Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»
внесено до переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства.

Адреса web-сторінки журналу: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Редакційна колегія :

- Берегова О. М.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики (НМАУ імені П. І. Чайковського), Україна (головний редактор)
- Безбородько О. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спец. фортепіано №1 (НМАУ імені П. І. Чайковського), Україна
- Бондарчук В. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна і акордеона (НМАУ імені П. І. Чайковського), Україна
- Чекан Ю. І.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Дулова К. М.**, доктор мистецтвознавства, професор (Білоруська державна академія музики, Мінськ), Білорусь.
- Жаркова В. Б.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики (НМАУ імені П. І. Чайковського), Україна.
- Золозова-Ле Менестрель Т. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Паризький університет Сорбонна / Université de Paris la Sorbonne), Франція.
- Зосім О. Л.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконання (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, Київ), Україна.
- Іванніков Т. П.**, доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Карась Г. В.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ), Україна.
- Качмарчик В. П.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Коханик І. М.**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна
- Ліва Н. В.**, кандидат мистецтвознавства (Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського), Україна.
- Мархвіца Войчех**, доктор мистецтвознавства, професор Інституту музикології (Ягеллонського університет, Краків), Польща
- Москаленко В. Г.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна (заступник головного редактора).
- Новак Анна**, доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету композиції, теорії музики та звукорежисури (Академія музики в Бидгощі), Польща
- Редя В. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри світової музики (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна (заступник головного редактора).
- Саркісян С. К.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики (Єреванська державна консерваторія імені Комітаса), Вірменія
- Тишко С. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна.
- Самікова Н. Е.**, аспірант кафедри теорії та історії культури (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Україна (відповідальний секретар)

Редактори-упорядники — Юрій Чекан, Валентина Редя

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 11 від 23.04.2019 року).

Видання адресовано фахівцям у галузі музичного мистецтва, широкому колу музикантів-практиків, педагогам та студентам вищих і середніх спеціальних навчальних закладів.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE

TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES

Comes out 3 times a year

Founded in 1999

2019

ISSUE 124

Kyiv – 2019

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124>

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2019 issue 124

Issued 3 times a year

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

Ukraine, Kyiv, orodetskiy Str., 1/3.

Certificate of state registration: KB, No 15129-3701P from 30.04.2009 According to the decree of the State Attestation Commission

Commission of the Ministry of Education and Science of Ukraine from the 29 of December 2014 No 1528 "Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been included into the list of academic journals of Ukraine in the field of art history.

The Journal's website: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Editorial board

Berehova O.M., Doctor of Arts hab., Professor, Department of Ukrainian Music History and Musical Folklore (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine (Editor in Chief)

Bezborodko O.A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Special Piano Department №1 (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine

Bondarchuk V.O., Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Department of Bayan and Accordion Department (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine

Chekan Y. I., Doctor of Arts hab., Professor of Department of World Music History (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine.

Dulova K. N., Doctor of Arts hab., Professor (Belarusian State Academy of Music, Minsk), Belarus.

Zharkova V.B., Doctor of Arts hab., Professor, Head of Department of World Music History (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine.

Zolozova-Le Menestrel T. V., Doctor of Arts hab., Professor (University of Paris Sorbonne / Université de Paris la Sorbonne), France.

Zosim O.L., Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Associate Professor of Associate Professor of the Variety Performance Department (National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv), Ukraine.

Ivannikov T. P., Doctor of Arts hab., Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine.

Karas H.V., Doctor of Arts hab., Professor of the Department of Music Education and Conducting Techniques (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk), Ukraine.

Karchmarchyk V.P., Doctor of Arts hab., Professor of the Department of Wind and Percussion Instruments (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine.

Kohanyk I.M., Candidate of Art Criticism, Professor, Head of Department of Music Theory (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine.

Liva N. V., Candidate of Art Criticism (Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia), Ukraine.

Marhvytsa Voichech, Doctor of Arts hab., Professor (Institute of Musicology of the Jagiellonian University, Kraków), Poland.

Moskalenko V. H., Doctor of Arts hab., Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine (deputy editor).

Novak Anna, Doctor of Arts hab., Professor, Dean of the Faculty of Composition, Theory of Music and Sound Recording (Bydgoszcz Music Academy), Poland.

Redia V. Ia., Doctor of Arts hab., Professor, Department of World Music History (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine (deputy editor).

Sarkisian S.K., Doctor of Arts hab., Professor, Head of the Department of Music Theory (Komitas State Conservatory of Yerevan), Armenia.

Tyshko S. V., Doctor of Arts hab., Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine.

Samikova N. E., Ph.D. student, Department of Theory and History of culture (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv), Ukraine (Executive Secretary).

Compiling editors – Yurii Chekan, Valentyna Redia

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 11 from the 23.04.2019).

The publication is addressed to professionals in the field of musical art, a wide range of musicians-practitioners, teachers and students of higher and secondary specialized educational institutions.

The author is responsible for the accuracy of the facts and the correctness of the quotations. Thoughts expressed in articles may not coincide with the views of the editorial staff.

© Tchaikovsky NMAU, 2019

CONTENT

<i>From the compilers</i>	7
Problem field of modern musicology: from phenomenology to comparative studies	8
<i>Siuta Bohdan</i> . Phenomenon of the Game in Modern Music Works	8
<i>Redia Valentyna</i> . “Everyone writes Music to Poems, and I write Poems to Music...” (features to the problem of intermediality in the cycle “Night concerts” by Mykola Bazhan).....	18
<i>Liva Natalia</i> . Dialogue of epochs in music thinking of Arvo Pärt: “Credo”	31
<i>Romanko Volodymyr</i> . Art rock concert practice and its projection into the XXI st century	43
<i>Batsak Kostiantyn</i> . Odessa Italian Opera and Eastern War: Features of the Theatrical Season of 1854–1855.....	54
Genre and stylistic processes in the musical culture of the past and the present	76
<i>Artemieva Vira</i> . The genre of the motet in the Jean-Philippe Rameau's creativity	76
<i>Ivannikov Tymur, Filatova Tetiana</i> . Guitar creativity of Agustin Barrios in the context of the development of Paraguayan music.....	86
<i>Kupina Daryna</i> . Spatio-temporal multidimensionality of the Ukrainian organ symphonies: from sound to genre	103
<i>Vavshko Iryna</i> . Rock ballad in Ukrainian music	115
<i>Demenescu Veronica</i> . Directions in Romanian Music of Banat Region in National and European Context	125
Personal dimension of music history	133
<i>Glivinsky Valery</i> . Rethinking Stravinsky historically and theoretically.....	133
<i>Komenda Olha</i> . Stanislav Lyudkevych – the Artist of Universal Talent.....	151
<i>Chekan Yurii</i> . Zoltan Kodály and Stanislav Lyudkevych	161
<i>Cherkashina-Gubarenko Maryna</i> . Vitaly Gubarenko and Stefan Turchak: Stellar times of the creative community of the composer and interpreter-conductor	170
<i>Zagladko Alina</i> . Julius Zarembsky: eight views on a creative person	183
<i>Kostka Violetta</i> . Connections between Paweł Szymański's works and Ukrainian history and culture	202
ABOUT THE AUTORS	208
REQUIREMENTS FOR ARTICLES	210

ЗМІСТ

<i>Від упорядників</i>	7
Проблемне поле сучасного музикознавства: від феноменології до компаративістики	8
<i>Сюта Б. О.</i> Феномен гри в сучасній музичній творчості	8
<i>Редя В. Я.</i> «Пишу вірші на музику...» (до проблеми інтермедіальності у циклі «Нічні концерти» Миколи Бажана).....	18
<i>Ліва Н. В.</i> Діалог епох у музичній рефлексії Арво Пярта: «Credo»	31
<i>Романко В. І.</i> Концертна практика арт-року: проєкції у ХХІ століття	43
<i>Бацак К. Ю.</i> Одеська італійська опера та Східна війна: особливості театрального сезону 1854–1855 років	54
Жанрові та стилеві процеси в музичній культурі минулого та сучасності	76
<i>Артем'єва В. Б.</i> Жанр мотету у творчості Жана-Філіппа Рамо.....	76
<i>Іванніков Т.П., Філатова Т. В.</i> Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики	86
<i>Купіна Д. Д.</i> Часопросторова багатовимірність українських органних симфоній: від звуку до жанру	103
<i>Вавишко І. В.</i> Рок-балада в українській музиці	115
<i>Деменеску В. Л.</i> Шляхи розвитку румунської музики регіону Банат у національному та європейському контексті.....	125
Персональний вимір історії музики	133
<i>Гливинський В. В.</i> Переосмислюючи Стравінського історично і теоретично	133
<i>Коменда О. І.</i> Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування.....	151
<i>Чекан Ю. І.</i> Золтан Кодай і Станіслав Людкевич	161
<i>Черкашина М. Р.</i> Віталій Губаренко і Стефан Турчак: зоряні часи творчої співдружності композитора та диригента-інтерпретатора	170
<i>Загладько А. О.</i> Юліуш Зарембський: вісім поглядів на творчу особистість.....	183
<i>Костка В. К.</i> Зв'язки творчості Павла Шиманського з історією та культурою України.....	202
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	208
ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ	210

БАЦАК К.Ю.

<https://orcid.org/0000-0001-9687-093X>

Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

k.batsak@kubg.edu.ua

Одеська італійська опера та Східна війна: особливості театрального сезону 1854–1855 років

Досліджена діяльність італійської опери Одеси у 1854–1855 театральному році, коли міський театр функціонував в умовах максимального наближення подій Східної війни до міста. Показаний опосередкований вплив чинників війни на ангажемент артистів, зміст оперного та вокально-концертного репертуару, а також на зміни в смаках глядачів та стратегії поведінки у театральній залі. Виявлений зв'язок економічної кризи в одеському порту із браком фінансування театру муніципалітетом, її вплив на занепад театральної справи в Одесі унаслідок кількарічного дефіциту грошового забезпечення артистів, музикантів та технічних працівників театру з боку антрепренерів. Підтверджено на основі верифікованих документів, що відсутність традиційних джерел надходження коштів (прибутки від маркітантства в портовому карантині) призвела до поглиблення кризи неплатежів та змусила муніципалітет до їхнього покриття за рахунок асигнувань на театр, передбачених на наступний рік.

Ключові слова: італійська опера Одеси, оперна антреприза, театральна справа, оперний сезон, театральна публіка.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Італійський оперний театр Одеси у середині XIX століття переживав часи найвищого злету. На одеській сцені початку 1850-х років співали кращі оперні голоси Італії: примадонни-сопрано Джузеппіна і Тереза Брамбілли, Аделаїда Басседжо, тенор Еміліо Ноден, баритон Себастьяно Ронконі та ін. Цьому сприяли давні зв'язки директорату театру із провідними театральними агенціями Італії, а також зрушення в економіці міста завдяки процвітанню міжнародної торгівлі. Фінансово-економічний чинник був особливо важливим з огляду на високу вартість закордонного оперного ангажементу, адже міський театр фінансувався почасти з міського бюджету, а імпресаріо трупі, згідно з укладеним із міською думою контрактом, для утримання театру мав можливість використовувати кошти, отримані від монопольного права на здійснення маркітантства в портовому карантині. Проте з початком Східної війни ситуація кардинально погіршилася: одеський порт у зв'язку із припиненням торгових оборотів втратив мільйонні прибутки, міське господарство перебувало в стагнації, так само скоротилися доходи антрепренера В. Андросова. Проте італійська опера не закрилася і, попри кризу неплатежів артистам і музикантам оркестру, яка виникла в попередньому театральному році, знайомила місцевого глядача з надбаннями італійської вокальної музики. Безумовно, дефіцит фінансування театру не міг не позначитися на якості виконавців, репертуарі, особливо в його прем'єрній частині, оскільки нові вистави потребували великих грошових затрат та організаційних зусиль. Проте наближення воєнних дій до

Одеси навесні 1854 року не зупинило роботу театру, навпаки, цей театральний сезон став особливим з огляду на структуру репертуару, прем'єрні новації і способи комунікації артистів та глядачів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Окремі аспекти діяльності італійської опери Одеси у 1854/55 театральному році висвітлювалась на сторінках поодиноких наукових праць, присвячених вивченню музичної культури міста означеного періоду [8]. Лише побіжно, в контексті дебютних виступів нових артистів, подані події останнього «воєнного» сезону італійської опери в монографічному дослідженні Н. Остроухової, присвяченому історії «старого» міського театру Одеси [17]. Небагато відомостей про співаків та музикантів тодішньої одеської італійської трупи міститься в ґрунтовній праці історика М. Варварцева – біографічному словнику діячів італійської культури в Україні [5].

Мета статті. Враховуючи інформаційний потенціал раніше не залучених до наукового обігу архівних джерел, італійської та місцевої преси, інших документів, мета статті полягає у комплексному вивченні обставин та змісту мистецької і соціокультурної діяльності італійської антрепризи Одеси 1854/55 театрального року.

Виклад основного матеріалу дослідження. Антреприза родини Андросових, яка розпочалася в одеському театрі навесні 1850 року і вирізнялася особливою успішністю, відчула суттєві фінансові труднощі від початку Східної війни, коли закрили Протоки і одеський порт перестав приймати торгові судна з-за кордону. Останній з антрепренерів цієї родини – Василь Андросов – із величезними боргами завершив театральний сезон 1853/54 років: без зарплатні залишилися службовці театру, а також запрошена через Дирекцію імператорських театрів балетна трупа.

Попри сумні наслідки безпорадного управління театальною справою, підготовка нового оперного сезону залишилася в обов'язку В. Андросова. Ще до завершення попереднього театального року з'ясувалося, що трупа буде почасти укомплектована артистами попереднього складу – в Одесі залишилися перший тенор Дж. Сольєрі, перші баритони Р. Ферлотті та М. Дзаккі, бас-профундо А. Берлендіс, а також майже всі виконавці другорядних партій. Імена нових солістів, ангажованих для одеського театру, італійські газети повідомили на початку весни 1854 року. Вже 15 березня міланський часопис «La Fama» сповістив, що «Фанні Гордоза, примадонна ассолютта, наділена чудовими вокальними засобами, швидкий прогрес якої в мистецтві був відзначений блискучим успіхом у “Скала” минулої осені і в Падуї впродовж карнавалу», ангажована флорентійською агенцією Л. Ронці «спеціально для італійського театру Одеси» [58]. У наступному номері газети були названі імена частини інших співаків, дібраних Л. Ронці та його міланським партнером Гуффанті. Це були примадонна меццо-сопрано Марія Луїджія Ферравілла, примадонна-контральто Ернестіна Шап'є, перший тенор Тіто Пальмієрі, а також два нові віолончелісти для театального оркестру [59]. Частину трупи сформували в Болоньї: місцевий часопис «L'Агра» 22 березня розмістив оголошення, в якому повідомлялося, що агенцією Л. Ронці «для Одеси ангажований перший комічний бас Леопольдо Каммарано, який дуже сподобався у минулому карнавалі в Болоньї», а також «улюблениця місцевої публіки» примадонна Енрікетта Керубіні [57]. Ще один учасник нової трупи – перший бас Луїджі Руї – мав виїхати до Одеси пізніше, оскільки тоді якраз повертався до Болоньї з Корфу, завершивши виступи у місцевому театрі [57].

Закриття Проток унаслідок війни унеможливило подорож до Одеси морем – тим шляхом, яким останнім часом приїздила переважна більшість співаків італійської трупи. Тому, зібравшись, вірогідно, однією групою у Болоньї, артисти вирушили суходолом теренами Австрійської імперії: кореспонденти італійських газет знайшли «одеських» співаків наприкінці березня у Львові [35]. Тим самим маршрутом у зустрічному напрямку змушені були повертатися з Одеси в Італію артисти попередньої трупи: відомо, що примадонна А. Кортезі обрала для себе шлях через Львів як найбільш безпечний в умовах розгортання міжнародного конфлікту на Чорному морі [35].

Відсутність достовірних відомостей з Одеси про початок сезону, які раніше в Мілані дізнавалися з місцевої франкомовної газети «Journal d'Odessa», породжувала панічні чутки. «Якщо довіряти останнім новинам, – повідомляв 1 травня 1854 року часопис «La Fama», – нова італійська компанія, ангажована для цієї сцени, ще не дісталася до місця, як почалися події війни, про яку повідомляли політичні газети. Тому легко припустити, що артисти, які перебувають зараз в Одесі, в цей момент виїжджають із великою кількістю мешканців міста, які рятуються» [40]. Щоправда вже за тиждень до Мілана дійшли відомості, що трупа таки дісталася Одеси без пригод і, «всупереч лихам війни», навіть дебютувала. Проте джерело інформації не мало точних відомостей про долю артистів після бомбардування одеського порту англо-французькою ескадрою [36].

Отже, театральний сезон розпочався з великими складнощами. І не лише воєнні дії були цьому причиною. Невдовзі після початку оперних вистав антрепренер В. Андросов вирішив відмовитися від театального контракту і контракту на здійснення маркітанства в портовому карантині, вважаючи не вигідним виконувати його умови під час війни, коли заборонена зовнішня торгівля зерном. Розпочата за згодою Новоросійського генерал-губернатора процедура примусового повернення боргів антрепренера прискорила його банкрутство. Міська дума ухвалила вимушене рішення про повернення 5500 рублів боргу службовцям театру за минулий рік з міського бюджету за рахунок «несправного контрагента», тобто з компенсацією цих видатків за рахунок майна В. Андросова. Тоді ж міська влада зайнялася пошуками нового антрепренера, спочатку запропонувавши контракт Є. Кехрібарджі, котрий уже мав досвід ведення справ антрепризи у минулому сезоні як заставотримач В. Андросова. Проте претендент побоювався братися за фінансові справи театру до завершення Східної війни і в умовах, коли всі гроші із колишньої застави в 10 тис. руб. були витрачені для погашення театральних боргів [19, 119-124]. Тому, доки тривали пошуки нового антрепренера, театр залишався під спільною орудою міської думи і театральної дирекції. Тим часом накопичувалися нові борги, вже перед ангажованими артистами – їм, як писали італійські газети, генерал-губернатор пообіцяв навіть зберегти виплати за ті дні, коли вони змушені були «відпочивати за містом» з причини «оголошеного бомбардування» [48]. За два місяці від початку театального сезону місто заборгувало співакам і музикантам 1912 руб. 34 коп. Щоб уникнути закриття театру і можливих «міжнародних скандалів» унаслідок дострокового розірвання контрактів з артистами, градоначальник М. Крузенштерн у зверненні до Новоросійського генерал-губернатора М. Воронцова пропонував виплатити без зволікань заборговані кошти з бюджету міста за рахунок асигнувань на театр у наступному році [19, 119-124]. За кілька місяців від початку сезону проблеми з фінансуванням італійської трупи в Одесі вже відкрито обговорювалися на сторінках італійської театральної преси. 12 червня 1854 року у редакційному

повідомленні міланської «La Fama» зазначалося: «Економічні справи імпрези не дуже добрі, і ми не можемо звинувачувати її в цьому, оскільки і для іншого бізнесу умови тут також нестабільні й несприятливі; отже, виплати співакам схожі на фенікса: існують чи мали б існувати, проте артистам не вдається їх торкнутися. Між тим час спливає, борги зростають..., надії поступово зникають» [41].

Проте фінансові негаразди, котрі спіткали антрепризу, спочатку ніби не торкнулися одеської сцени: оперний сезон розпочався 19 квітня (2 травня) комічною оперою Г. Доніцетті «Донька полку». В головній партії виступила нова «примадонна» Е. Керубіні, яка, проте, не справила враження на публіку. «Роль Марії-маркітантки потребує сміливого і вмілого виконання, – писала з приводу цього дебюту «Journal d'Odessa», – що завжди складно для новачка, який ще не знає аудиторії, з'являючись перед нею вперше» [20]. Поряд із цим кореспондент часопису відзначав, що артистка стала жертвою обставин, оскільки виступила в цій партії не з власної ініціативи [20] – вибір опери для відкриття сезону належав місцевій військовій адміністрації [54]. Адже після того, як англо-французька ескадра бомбардувала Одесу, після спішної евакуації населення, заборони публічних розваг виникла нагальна потреба у постановці опери-буф, яка мала відволікти одеситів від реалій війни. Відкриття оперного сезону, в свою чергу, мало стати своєрідним маркером повернення міста до звичного «мирного» повсякдення. Тому не дивно, що попри пересічний за оцінками критиків спів Е. Керубіні, глядачі поставилися до артистки прихильно. Заохочений «актом самовідданості» дебютантки, яка вийшла на сцену в день, коли «співаки і слухачі могли бути потурбовані деякими незваними снарядами» [54], одеський кореспондент болонської газети «L'Агра» відзначив «блискучий і гучний успіх» «солодкоголосої» дебютантки [45], що, звісно, було перебільшенням. Е. Керубіні невдовзі виступила в беллінієвих «Капулеті й Монтеккі». Безбарвне виконання нею партії Джульетти остаточно впевнило критику і дирекцію театру у невідповідності вокального та драматичного таланту цієї артистки вимогам до перших виконавиць трупи. Натомість інша дебютантка – контральто Е. Шап'є здобула успіх у партії Ромео. Критика відзначила відповідні цій ролі фізичні дані артистки – її «добре і мужнє» обличчя гармонійно довершувало сповнений виразності спів, що разом сприяло створенню «прекрасних драматичних моментів» [21]. Попри те, що голос дебютантки був «слабким і позбавленим дзвінкості», тембрально не відповідав вимогам до голосів контральто [13], її успіх був безсумнівним: співачка здобула симпатії публіки в каватині, викликавши захоплення і «нескінченні» аплодисменти; особливо вдалим виявився фінал, після якого «у переповненому театрі звучали тривалі оплески», а виклики примадонни доповнювались гучними оваціями [41]. Кореспондент «L'Агра», акцентуючи увагу на беззаперечному успіхові цієї вистави, зазначив, що Е. Шап'є та Е. Керубіні після фіналу опери викликали не менше шести разів, що, на його думку, стало «свідченням високої оцінки і задоволення» [46].

З-поміж інших дебютантів трупи увагу глядачів і критики привернула нова примадонна-сопрано Ф. Гордоза. Ця співачка, португалка за походженням, народилася 1831 року неподалік від Лондона. Деякий час вона займалася музикою і співом як аматорка. Пізніше, прибувши до Мілана, навчалася у відомих вокальних педагогів А. Мацукато і Ф. Ламперті. До приїзду в Одесу, попри юний вік, артистка встигла вдало дебютувати в італійській опері Константинополя, успішно виступала в театрі Ліворно і в міланському «Ла Скала» [60, 246].

На місцевій сцені Ф. Гордоза вперше з'явилася в образі доніцеттієвої Лючії. Відзначаючи чесноти співачки, місцевий театральний оглядач писав: «Щоб бути справжньою Лючією, потрібно мати вишукану поставу, проникливий і гнучкий голос, ніжне, рухливе і виразне обличчя; коротко кажучи, потрібне одухотворення в співі, в погляді, в жесті; ... у пані Гордози усе це є» [20]. Артистці аплодували і викликали після каватини, дуету з Едгардо (Т. Пальмієрі) і після «великої арії» в третьому акті [49].

Не менш яскраво примадонна-дебютантка виявила артистичний талант у партії Лукреції Контаріні «Двох Фоскарі» Дж. Верді, продемонструвавши «зворушливий голос широкого діапазону» [50]. Аналізуючи виконання партій протагоністів цієї опери, газета «Journal d'Odessa» відзначила загалом добрий ансамбль артистів, зокрема, успіх Ф. Гордози у виконанні дуету із М. Дзаккі (Франческо Фоскарі) першого акту, дуету із Т. Пальмієрі (Якопо Фоскарі) другого акту і в фіналі опери [21].

Гучний успіх молодого співачки у публіки під час дебютних виступів став запорукою того, що протягом театального сезону Ф. Гордоза не мала собі рівних конкурентів серед жіночого складу трупи. «Ця артистка є чудовим здобутком, – пи-сала газета «Одесский вестник», – Роль Лючії, в якій вона дебютувала, мала успіх, відзначте, після Жозефіни і Терези Брамбілли. Це немало. Роль Лукреції в «Двох Фоскарі» мала також успіх. Після пані Басседжіо це також дуже багато. Взагалі пані Гордоза являє досі приємну принадлежність нашій оперній публіки. Її йдуть дивитися і слухати, їй аплодують, її викликають, її люблять викликати. І дійсно, вона варта цієї уваги» [13].

На тлі здобутків Ф. Гордози дебют тенора Т. Пальмієрі виглядав значно скромнішим. Описуючи його виступи в «Лючії» та «Двох Фоскарі», місцевий театральний критик відзначив у артиста недостатнє володіння динамічними відтінками голосу, внаслідок чого він багато програвав фавориту попереднього сезону Е. Нодену. «Ми не хочемо сказати, – ділився враженнями критик, – що його вокалізація погана, ні, він співає легко і вільно..., але у нього голос постійно рівний... Від цієї рівності здається, що ви чуєте не голос живої душі, а щось механічне» [13]. Навіть «Journal d'Odessa», яка зазвичай прагнула підтримати італійських артистів під час дебютних виступів, після прем'єри «Лючії» мусив визнати, що було б краще, якби Т. Пальмієрі дебютував в іншій партії – занадто невігідним було порівняння його виступу з блискучою інтерпретацією образу Едгардо попередниками – Е. Ноденом, М. Віані чи Р. Віталі [20].

На час дебютів припала постановка двох прем'єрних вистав – «Ріголетто» і «Трубадура» Дж. Верді, перша з яких була анонсована в минулому театральному році, проте з фінансових причин не відбулася. У цьому сезоні нова опера, інсценована під назвою «Віскарделло», з першої вистави здобула популярність: «Я знаю небагато опер, – писав під враженням прем'єри «Ріголетто» одеський критик, – яким удалося одразу заслужити симпатії і викликати сильні емоції» [22]. Дійсно, музичні критики багатьох видань, котрі відгукнулися на прем'єру, в більшості відзначали чесноти її головних виконавців, не забуваючи, щоправда, побіжно вказувати на окремі недоліки. Ф. Гордоза в образі Джільди здобула нових прихильників свого таланту. Особливо захоплюючим і динамічним було виконання разом із Т. Пальмієрі дуету-стретти першого акту «Addio... speranza ed anima...» і «чарівливого» соло «Caro nome, che il mio cor...», яке слідує за ним. «Я не знаю нічого більш вишуканого, ніж цей дует двох закоханих, які розлучаються. Це щось солодке і ласкаве, як кохання. Не варто й казати, що номер попросили

повторити під гучні оплески і, ймовірно, його кожен раз повторюватимуть під час цієї вистави» [22], – відзначив кореспондент «Journal d'Odessa».

Баритон Р. Ферлотті, виступивши в партії Ріголетто, здобув відзнаки за свій «великий» артистичний і вокальний талант. Він був неперевершеним у «окремих музичних фразах, номерах», особливо, коли йшлося про втілення ніжності, іронії чи страждання. Глядачі оплесками відзначили його дует із Ф. Гордозою першого акту «Deh! Non parlar al misero del suo perduto ben» [22]. Артист майстерно передав багатство образу свого героя на початку третього акту, коли той, прикидаючись веселим і безжурним, прагне вивідати, куди сховали придворні його доньку [9]. Разом із тим, в «деяких пристрасних і драматичних місцях», у яких співак змагався з «усіма інструментами оркестру», його голосу бракувало гучності. Цей недолік у певній мірі Р. Ферлотті компенсував правдивою грою і, особливо, виразною мімікою, жестами, пластикою, які мали неабиякий вплив на глядача, спонукаючи до вигуків *браво* [22].

Навіть Т. Пальмієрі, в якому критика раніше відзначила брак смаку, почуття і виразності, завдяки свіжості, легкості та великому діапазону свого голосу, у деяких номерах звучав досить упевнено (зокрема, у згаданому дуеті першого акту та у квартеті третього). Йому також аплодували у першій сцені прологу й у «витонченому» рондо «La donna è mobile» [22].

Добрий ансамбль учасників сприяв загальному успіху цієї прем'єри. Глядачі відзначили злагоджене звучання оркестру, хору, особливо в першому акті («Zitti, zitti...»). Проте велика сцена третього акту – несподівана зустріч Ріголетто і Джільди в палаці – не мала бажаного ефекту з причини непродуманої експлікації. «Цьому нескладно допомогти, – радив режисеру трупи музичний критик. – Варто лише хористам поміститися так, щоб двері, в які входить Джільда, були повністю відкриті перед глядачами, тоді Віскарделло, який стоїть на авансцені, зможе помітити її першу з'яву в дверях і обернеться їй назустріч, а як виразити радість – нам уже не вчити пана Ферлотті» [9].

Популярність «Ріголетто» в середовищі одеських шанувальників опери зростає з кожною наступною виставою. Кореспондент «Journal d'Odessa», відзначаючи особливий інтерес глядачів до нової опери, після її другої прем'єрної вистави написав: «Чарівний дует “Addio, addio” завжди повторюють на біс. Після цього дуету Джільда (пані Гордоза) отримала з рук нашого диригента пана Буфф'є два чудові букети, прикрашені стрічками. Ми схильні припустити, що ці прекрасні букети, які передавалися з рук у руки, мали схований серед квітів якийсь коштовний сюрприз менш рослинного походження. У Джільди і Маддалени [Е. Шап'є], як і раніше, було по букету в останньому акті; на цей раз букети були кинуті одночасно, щоб не спричинити ревності» [23].

Прем'єра вердівського «Трубадура», що відбулася 4 липня, була пов'язана з дебютом примадонни мецо-сопрано Л. Ферравілли в партії Азучени. На противагу «Ріголетто» ця опера одразу не сподобалася глядачам: критикували лібрето, режисуру, якість звучання голосів, оркестр, який часто покривав спів артистів, нівелюючи переваги звучання голосів. Хоча дебютантка прибула до Одеси, маючи успішний досвід виступів на сцені театру Генуї «поряд із Сальвіні і Граціані» [61], на її адресу прозвучало багато критики. «Між тим у пані Ферравілли є голос достатньо великий і досить приємний, – писала газета «Одесский вестник», – хоча, мабуть, мало оброблений. <...> Звук її голосу досить симпатичний, сильний, але трохи задавлений у середніх нотах. Гра ж її, на жаль, здається незадовільною...» [18].

Ф. Гордоза, яка досі мала беззастережний успіх, у цій опері не змогла приховати недоліки свого «свіжого» і «мініатюрного як вона сама» лірико-колоратурного голосу, ніжного і дзвінкого у верхніх нотах, який, проте, не мав необхідної для розкриття драматичного образу Елеонори «сили, повноти і завершеності» [18]. Гра примадонни також була не бездоганною – їй бракувало стабільності. Найменш переконливою артистка була в третьому акті, на що, безумовно, вплинула складність авторського задуму композитора і лібретиста. Це не пройшло непоміченим повз увагу місцевого музичного критика: «Від самого початку й до кінця ця дія наповнена агонією. Ледве піднімається завіса, як уже Елеонора випиває з персня свого отруту, наслідки дії трунку одразу проявляються, а кінець дії ще не близький. Чи легко виражати такий критичний стан тривалими аріями та речитативами? При цьому у пані Гордозі часто трапляються досить різкі та мало граційні жести, з якими слід обходитися досить обережно, особливо зображуючи агонію людини, яка вмирає. Тут від великого до смішного один крок» [18].

Частка критики дісталася Т. Пальмієрі-Манріко, який був непоганим у тих місцях, коли «співав мотив, що не вимагає ніякого зусилля», проте коли артист «прагнув у арії не втратити силу звучання нот» [61], його голос лунав сухо і різко [18]. Найбільше відзнак здобув М. Дзаккі-Граф ді Луна, голос якого за роки перебування в складі одеської трупи помітно зміцнів і набув свіжості звучання, а гра наповнилася «благородністю, грацією та енергією», схожою на гру колишнього фаворита місцевих глядачів С. Ронконі [18].

Вистава «Леонори» С. Меркаданте 22 червня познайомила одеського глядача з новим басом-буф Л. Каммарано, який виступив у партії Сержанта Стрелітца. Загалом цей дебют не належав до особливо вдалих. Критика і глядачі відзначили співака лише у двох місцях – алегро першого акту «Vieni cara», яке він проспівав у веселій і грайливій манері, та в сцені останнього акту. Проте артист на власний розсуд випустив окремі важливі номери своєї партії, зокрема сцену, в якій «він прибуває весь засипаний пилом і розповідає історію про подвиги і смерть Гульєльмо» [23]. В інших місцях новий бас-буф, за словами критики, демонстрував таку гру, яка робила його героя жалюгідним. Мало допомогла дебютантові участь у цій опері його дружини Е. Керубіні. Співачка вкотре не впоралася з партією, що було цілком очікуваним після двох її попередніх провалів. «Ми щиро співчуваємо пані Керубіні, – писав кореспондент «Journal d'Odessa», – за те, що вона несе ношу, яка їй не під силу. Вона робить усе, що може зробити..., але ваші найкращі наміри можна оцінити лише настільки, наскільки вони досягають своєї мети...» [23].

Серед інших нечисленних удалих номерів цієї вистави назвали «прекрасне» анданте Барона де Лутцова, яке звучить після розповіді про солдата, виконане з великою виразністю М. Дзаккі [23].

Постановка завжди популярної на одеській сцені іскрометної комічної опери Дж. Россіні «Італійка в Алжирі» засвідчила, на жаль, недоліки вокальної школи її виконавців. Е. Шап'є не змогла виявити переваги партії Ізабелли: в адажію вона співала цілком задовільно, проте в алегро їй ледве було чути [25]. Новий бас-профундо Л. Руї в ролі Мустафи був занадто серйозним, проте ця невідомо серйозність позбавила його партію комізму. У вокальному плані співак був невиразним у «россінієвому алегро», зате проникливо звучав у анданте [25]. Басу-буфу Л. Каммарано не вдалося позначити партію Таддео «типовим італійським гротеском», до того ж його герой з'явився на сцені з вусами, що викликало на адресу артиста звинувачення в неправильному тлумаченні образу і навіть в аматорстві [25].

Єдиний, кого в один голос хвалили в цій виставі, був тенор Дж. Сольєрі, відомий одеським шанувальникам опери з минулого сезону. Найбільше запам'ята-лося його звучання у «веселому й вишуканому» тріо Parataci [25]. Болонський часопис «Teatri, arti e letteratura» особливо акцентував увагу на успішному виступі Дж. Сольєрі-«земляка», котрий «викликав справжній фурор та пристрасне захоплення» в «Італійці в Алжирі» після кількарізних розчарувань, які відчув глядач після прем'єрної вистави «Трубадура» [55], адже «кожного разу коли... лунав його добре модульований і майстерно керований голос..., публіка йому без кінця аплодувала і бажала повторення різних номерів» [55].

Увесь час упродовж травня-липня 1854 року оперна антреприза залишалася без імпресарію, а справами театру відала міська дума та дирекція театру. Тривожні повідомлення в пресі про неплатежі італійським артистам мали реальні підстави: борги щомісяця зростали, потрібен був підприємець, котрий би зголосився взяти відповідальність за фінансову діяльність театру і зумів розрахуватися з усіма боргами до завершення театрального року. Взяти на себе функції імпресарію зголосився італійський неогоціант Джованні Баттіста Карута, який давно замешкав у Одесі – володів з 1830-х років кав'ярнею на Приморському бульварі та був власником фешенебельного готелю «Лондонський» [2, 119]. Контракт, який уклав новий антрепренер із міською думою, передбачав виконання ним більшості пунктів угоди, укладеної раніше з В. Андросовим. Зокрема, Дж. Б. Карута мав отримувати прибутки від портового маркітантства, театральних вистав, а також щомісячний платіж від міста в сумі 3125 руб. Натомість він обіцяв із 1 серпня 1854 року до завершення сезону здійснювати у повному обсязі грошові розрахунки, визначені в контрактах з артистами, співаками хору та музикантами, виконати зобов'язання перед «кореспондентами» в Італії [10, 387-388]. Вочевидь кроки, здійснені новим антрепренером з метою недопущення накопичення суми боргів антрепризи, були ефективними: в одній із кореспонденцій про одеську італійську оперу, надрукованої болонською газетою «L'Агра» 12 (22) жовтня 1854 року, зазначалося, що «імпресарію змінили, і зараз набагато краще враховуються інтереси цих артистів» [47].

Майже одразу після переходу театральної справи до рук Дж. Б. Карути, учасники трупи поставили третю прем'єрну оперу, анонсовану, як і «Ріголетто», ще в минулому театральному році – ліричну драму Ф. Річчі «Коррадо з Альтамури». Складно дійти однозначних висновків про успішність вистави в цілому, оскільки у повідомленнях театральних часописів названі лише дві її учасниці, варті, на думку критиків, похвали – Л. Ферравіллі (Деліція) та Е. Шап'є (Гвіскардо Боннелло). Високо оцінюючи, зокрема, гру і спів юної Е. Шап'є в «Коррадо з Альтамури», «Італійці в Алжирі» (Ізабелла) та «Ріголетто» (Маддалена), кореспондент міланської «La Fama» відзначив, що музика цих опер, а також образи, створені дебютанткою трупи, дуже різні, що вимагає неабияких умінь та багатогранності таланту, щоб здобути той успіх, який виразився у частих оплесках, вигуках, доповнених «численними подарунками запашних букетів квітів» [42].

Головна боротьба за одеського глядача впродовж осіннього та зимового сезонів розгорнулася між примадоннами Ф. Гордозою та Л. Ферравіллою, з яких першість, принаймні за кількістю і розмаїттям створених образів, належала Ф. Гор-дозі. Вона з успіхом співала головні партії в операх «Марія ді Роган», «Анна Болейн», «Бондельмонте» (Беатріче), «Ернані» (Ельвіра), «Лінда ді Шамуні», «Любовний напій» (Аміна), «Севільський цирульник» (Розіна).

У «Марії ді Роган» Ф. Гордоза виступила в ансамблі з Дж. Сольєрі (Граф Ріккардо) та Р. Ферлотті (Герцог Енріко), здобувши нові відзнаки від глядачів. «Пані Гордоза – це симпатія публіки, – писав одеський кореспондент часопису «La Fama», – і, не в образі її компаньйонам, нею більше від усіх захоплювалися, вик-ликали і дарували квіти. Попри важку працю її голос залишається таким самим свіжим, сріблястим і легким» [43].

Не менш успішним був виступ цієї примадонни в «Анні Болейн»: глядачі відзначили вишуканість виконання каватини і рондо, які справили найбільший ефект, тому винагородою артистці були «квіти в букетах і окремо та безкінечні схвальні вигуки» [43]. Співачка добре звучала в ансамблях: терцеті разом із Т. Пальмієрі (Персі) та Л. Руї (Енріко), дуєтах з Е. Керубіні (Джованна Сеймур) та Л. Руї – ці номери «були відзначені частими оплесками» [43].

Вершиною успіху Ф. Гордоза стала партія Розіни у «Севільському цирюльнику», в якій їй удалося продемонструвати багатство колоратури та витонченість гри. «Пані Гордоза – захоплююча маленька Розіна, – відзначав музичний критик, – дуже елегантна, можливо, занадто елегантна для вихованки старого скнари; <...> Розіна співає дуже добре, особливо блискуче в каватині “*Sì Lindoro, mio sarà...*”. Цей номер для співачки – своєрідне полотно, на яке вона кидає сліпучі прикраси з трелей і фіоритур» [31].

Хоча артистка мала незмінний успіх у глядачів, її гра не завжди відповідала вимогам жанру, викликаючи справедливую критику шанувальників. Наприклад, під час власного бенефісу в опері «Любовний напій» Ф. Гордоза-Адіна застосувала недоречні в легкому оперному жанрі прийоми трагічної драми: знавців неприємно подивували «недоречні вигукування», «жести, благання і острах», які співачка продемонструвала у першому акті цієї вистави [27]. Проте глядачі пробачили своїй фаворитці акторські недоліки, щиро аплодуючи за майстерно виконаний дует з Каммарано-Дулькамарою («*Una tenera occhiatina...*», вишукане адажіо «*Prendi; per me sei libero...*» та фінальне рондо «*Un momento di piacer...*» [27].

Найважче юній примадонні далися вердівські образи сильних натур, у відтворенні яких артистці бракувало глибини і природності, а її голосу доводилося постійно змагатися з надміру гучним звучанням оркестру. Ось як описав виступ Ф. Гордоза в «Ернані» одеський журналіст і громадсько-культурний діяч, тодішній редактор «*Journal d’Odessa*» М. Де Рібас: «Ельвіра, вкладаючи всю душу, весь вогонь, сміливо наближається до страшної каватини, її м’який і сріблястий голос стає жорстким і бореться з неймовірними труднощами кабалети, вона бореться з силою духових інструментів, вона все ще бореться із супроводом нашого оркестру, чий недолік – показати занадто багато старанності; вона ковзає руладами, досягаючи *мі-бемоль*, вона трохи стишується в низхідних пасажах, вона вокалізує, сипле маленькі нотки то тут, то там, і кожної миті побоюєшся, що вона зупиниться, проте... вона досягає мети... і їй уже треба аплодувати» [34].

Юна дебютантка багато програвала своїм видатним попередницям на одеській сцені, коли бралася за втілення сповнених драматизму жіночих образів. Часто артистка припускалася помилок в акторській грі, які нівелювали враження від її співу. «Пані Гордоза чарівна, коли бачиш і чуєш, коли вона співає партії, які вимагають грації та почуття, але великі спалахи пристрасті, трагічні образи, театральні штрихи є пастками для найзнаменитішого співака. <...> Не обов’язково, щоб артист у той самий момент, коли його охоплює пристрасть, танцював під час співу» [29], – зауважував місцевий критик з приводу виступу Ф. Гордоза в партії Беатріче опери «Бондельмонте». Проте публіка особливо не зауважила цей

контраст зі співом та грою попередниці Т. Брамбілли і жваво аплодувала артистці в усіх її номерах, принагідно нагородивши оплесками кожного з ансамблю учасників цієї вистави – Т. Пальмієрі-Бондельмонте, Р. Ферлотті-Амедеї і, навіть, Е. Керубіні-Ізауру, особливо у великому фіналі другого акту [56].

«Одеський» оперний репертуар Л. Ферравілли, на відміну від Ф. Гордози, був досить скромним. Невдало дебютувавши в «Трубадурі», артистка потім бралася за виконання переважно комічних партій, створивши образи Деліції в «Коррадо з Альтамури», Естелли в «Чорному доміно», Баронеси в «Наполегливість перемагає», Сюзанни у «Двох Фігаро».

Дебютантка запам'яталася в «Чорному доміно» разом із басом-буф Л. Каммарано. Цей успіх був важливим для юної примадонни, оскільки під час минулорічної прем'єри із «зіркою» А. Кортезі в головній партії, опера не сподобалася критиці, а глядачі відзначили лише окремі номери. Цього разу виставу «Чорного доміно», вже з Л. Ферравіллою в партії Естелли, сприйняли більш поблажливо: артистка повторила на біс «веселу іспанську пісеньку» (андалуська народна пісня, уведена композитором у дію другого акту), відзначили її дует із басом-буф (Л. Каммарано), після якого їх викликали чотири рази на поклон [37], а тільки-но пролунали останні звуки фіналу, глядачі оплесками викликали примадонну, яка змушена була з'явитися на авансцені не менше дванадцяти разів [51].

У наступному виступі – в опері-буф Л. Річчі «Наполегливість перемагає» Л. Ферравілли знову не бракувало уваги публіки – глядачі відзначили артистку в каватині, у фіналі першого акту, після чого її п'ять разів викликали на поклон, а також у фінальному рондо, яке артистка «у супроводі схвальних вигуків і справжнього захоплення» заспівала на біс [44].

Вочевидь молода співачка знайшла своє покликання в жартівливому жанрі – партія Сюзанни у «Двох Фігаро» А. Сперанци теж їй була до снаги: дебютантка «змогла записати цей тріумф у свої театральні аннали» [52].

Наприкінці сезону Л. Ферравілла самовіддано зголосилася виступити у партії П'єротто доніцеттєвої «Лінди ді Шамуні», замінивши в ній Е. Шап'є, якій нездужалося. Тоді ця опера йшла у «додатковому бенефісі» Ф. Гордози – театр був переповнений глядачами, які принесли бенефіціантці безліч букетів [39]. Проте публіка не забула про жертвний учинок Л. Ферравілли, яка, попри «невідповідність партії її засобам», «задовольнила вимоги найбільш суворих знавців», отримавши від них похвалу за майстерність і «дух служіння» [38]. Оплески і виклики супроводжували виступ мецо-сопрано примадонни у кожному її номері [53].

Новий антрепренер, як і його попередник у минулому театральному сезоні, щоб скоротити борг перед артистами і музикантами італійської трупи, балетними танцівницями та акторами російської драми, збільшив кількість бенефісних вистав. Згідно з повідомленнями в пресі, їх у сезоні 1854/55 років було не менше чотирнадцяти, десять з яких відбулися на користь учасників італійської трупи.

Програми бенефісних вистав, за окремими винятками, як і раніше, містили уривки (акти) з опер та окремі номери, які найкраще мали показати артистичні обдарування бенефіціантів і привабити якнайбільше публіки. У таких виставах єдналися майже всі учасники трупи: співаки, музиканти, танцівники, оскільки кожен із них мав надію на допомогу колег під час власного бенефісу. Привабливим додатком до бенефісних вистав був концерт, який містив популярні арії, романси, пісні у сольному виконанні бенефіціанта або в ансамблі з іншими співаками.

Найбільш популярними у глядачів були театральні вечори на користь примадонн. Анонс першого бенефісу Ф. Гордозі, що пройшов 24 вересня, обіцяв другий акт «Любовного напою» та два акти «Ріголетто», французький романс від Е. Шап'є, пісню та «велику арію» із нової опери Дж. Верді «Дама з камеліями» («Травіата») у виконанні бенефіціантки [32].

Публіка радо відгукнулася на цікаву і насичену програму бенефісного виступу – театр був заповнений. Артистка прагнула не розчарувати своїх шанувальників, дивуючи їх вишуканістю репертуару та багатством костюма (упродовж вистави вона п'ять разів змінила сценічне вбрання). Про величезний успіх примадонни у публіки можна судити зі слів кореспондента «Journal d'Odessa», який, зокрема, зазначав, що під кінець другого акту «Любовного напою» в сцені, коли селяни святкують за столом, йому, який очевидно розташувався в партері, «нічого не було видно за валом квітів», проте далі в ході вистави квіти знову з'являлись, падаючи до ніг артистки після кожного виконаного номера [28].

Під час другого бенефісу Ф. Гордозі (31 січня 1855 року в «Лінді ді Шамуні»), коли «театр був вщерть заповнений глядачами з букетами квітів», вінцем програми стало виконання бенефіціанткою каватини з «Норми» В. Белліні, після якого артистку викликали не менше десяти разів [39].

Критика відзначила увагою бенефісний виступ примадонни-контральто Е. Шап'є наприкінці грудня, під час якого прозвучали перший акт із «Капулеті й Монтеккі», два акти з «Ріголетто» та каватина Арзаче із «Семіраміди» Дж. Россіні. Артистка отримала жваві оплески, численні виклики та інші вияви «безмежного захоплення прихильної публіки», яка не мала підстав для розчарування у своїй фаворитці упродовж усього театального року [33].

У програмах оперних концертів, що відбувалися в бенефісах, як правило, між актами або наприкінці вистав нерідко звучали номери з опер, відсутніх у тогочасному репертуарі одеського театру. Зокрема, під час бенефісного вечора А. Рамаччіні за участі бенефіціантки прозвучали дуети з опер «Мойсей» та «Турок в Італії» Дж. Россіні [3]. Афіша вистави на користь баса Т. Пальмієрі містила повідомлення, що окрім двох актів «Макбета», каватини з «Севільського цирульника» і каватини з «Лінди ді Шамуні», глядачі почують у виконанні бенефіціанта дует із «Навуходносора» Дж. Верді та арію з «Единбурзької темниці» Ф. Річчі [14]. В інших бенефісах звучала арія з «Донни Карітті» С. Меркаданте у виконанні Е. Шап'є [30] та сцена з хором із «Семіраміди», в якій відзначилася Ф. Гордоза [31].

Італійські артисти на власних бенефісах, траплялося, знайомили публіку з музичними обдаруваннями юних членів своєї родини, що було вдалим маркетинговим ходом – зазвичай виступи дітей із віртуозними п'єсами розчулювали публіку, налаштовуючи її на поблажливе сприйняття номерів інших учасників вистави. У цьому сезоні публіка познайомилася із «чарівною і боязкою» юною піаністкою Клементіною Ферлотті, яка виступила в бенефісі свого батька із фантазією А. Розеллена за мотивами «Лючії ді Ламмермур» [30].

Загалом бенефісні вистави учасників трупи за структурою та змістом були схожими на більшість таких вечорів, які відбувалися в одеському театрі останні п'ять років антрепризи родини Андросових та їхніх компаньйонів. Проте в сезоні 1854/55 років було дещо особливе – італійські артисти почали все частіше вводити до програм російські народні пісні, міські романси, виконуючи їх мовою оригіналу. Найбільше таких вокальних творів з'являлося в оперних виступах та концертних програмах Л. Ферравілли. 21 вересня 1854 року артистка взяла участь у бенефісному вечорі танцівниці Боченкової, вперше виконавши романс

О. Гурільова «Матушка-голубушка» [4], пізніше додала до свого російського репертуару романс «Он меня разлюбил», який артистично презентувала глядачам на концерті голландського флейтиста А. Совле [11]. Упродовж другої половини театрального року співачка на запрошення акторів російської драми Л. Ленської, Я. Толченова виступала з цими номерами [15] разом із басом Руї, який підготував для місцевих шанувальників романс О. Даргомижського «Баба старая» [16]. Л. Ферравілла відточувала новий концертний репертуар також під час бенефісних вечорів інших співаків: у театральному вечорі на честь Р. Ферлотті знову прозвучав романс «Он меня разлюбил» [30], а для виступу в бенефісі Дж. Б. Буфф'є артистка вивчила ще один вокальний твір – «Уланы малеваны» (можливо, військова пісня «Уланы, уланы, малеваны дети») [31].

Прагнення італійських артистів догоджати у такий спосіб місцевій публіці зауважили і підтримали музичні критики. Зокрема, К. Картамишев у відзиві на бенефісний вечір Я. Толченова писав: «Пан Руї постав перед публікою російським завзятим молодцем і з піднесенням заспівав “Бабу старую”. Від щирого серця висловлюємо вдячність пані Ферравіллі і пану Руї за те, що вони в нашому театрі ввели в моду російські пісні й романси. Із колишніх італійців лише Тереза Брамбілла знала один романс “Оседлаю коня”. <...> Пан Руї полонив нас нещодавно “Зоренькой”, драматично ним виконаною. Друга спроба була такою самою вдалою. Приємно бачити, що цей артист розуміє кожне слово своєї пісні, навіть добивається доброї вимови» [12].

Зусилля артистів для здобуття прихильності публіки, як правило, щедро нею винагороджувались: Л. Ферравіллі навіть пробачали невірну вимову та нечітке знання тексту. Зокрема, газета «Journal d'Odessa», відгукуючись на участь цієї артистки в бенефісі першої скрипки оркестру Луїджі Йотті, описала реакцію глядачів на не бездоганне виконання нею романсу «Он меня разлюбил», такими словами: «Коли пані Ферравілла закінчила співати три куплети і підняла чудовий букет, кинутий їй до ніг, тільки-но вона вирішила піти за лаштунки, пролунали вигуки біс. Ферравіллі довелося почати знову на превелику втіху глядачів, які прагнули отримати більше насолоди від її виступу» [29].

Зазначені репертуарні новації у виступах артистів італійської оперної трупи опосередковано свідчать про зміни у соціальній та національній структурі одеського глядача, а саме – про чисельне збільшення російськомовної публіки. Якщо взяти до уваги, що у період наближення до Одеси подій Східної війни значно зросла кількість офіцерів, розквартированих у місті, то стане зрозумілою їхня негіпотетична участь у музично-театральному житті міста та впливи на смаки місцевого глядача. Жанри та зміст вокальних творів, які вперше виконувалися італійськими артистами (російські міські романси, військові пісні) також безсумнівно вказують на соціально-професійне походження нових відвідувачів партерної частини театральної зали.

Бомбардування Одеси англо-французькою ескадрою, патрулювання ворожим флотом узбережжя Чорного моря на околицях міста, евакуація населення після бомбардування викликали паніку і відчуття постійної тривоги серед містян. У цій ситуації відкриття оперного сезону з ініціативи військової адміністрації стало одним із найбільш дієвих способів заспокоєння населення, демонстрації відсутності небезпеки і повернення міста до звичного життя. Розважальна функція в діяльності театру у цьому сезоні була особливо актуальною. Це обумовило нові акценти в структурі репертуару італійської трупи: упродовж сезону 1854/55 років

було поставлено 21 оперу, з них 8 (38%) були операми-буф¹ (для порівняння: у попередньому сезоні поставили загалом 16 опер, з них лише 3 належали до «легкого» жанру) [1, 115].

У період антрепренерства Дж. Б. Карути зміни в смаках театральної публіки особливо яскраво виявилися в розбіжностях між оцінками співу та гри примадонн театральними критиками та глядацькою більшістю. Для значної частини публіки професійні чесноти співачок тьмяніли у порівнянні з перевагами їхнього юного віку та приємної зовнішності. В прагненні задовольнити читачів-потенційних відвідувачів театру, кореспонденти місцевих газет поряд із вокальними та драматичними чеснотами дебютанток тепер усе частіше змальовують принади їхньої зовнішності: «Уявіть собі юну невеликого зросту миловидну й струнку особу, свіже обличчя, свіжий голос, уміння ним володіти, природну енергійну гру, виразність обличчя, благородність жестів, – ось нова наша Лючія і Лукреція, ось вам нова улюблениця, чарівна Гордоза», – писав з приводу перших дебютів примадонни дописувач «Одесского вестника» [13].

У характеристиках Л. Ферравілли критики відзначали завжди бурхливу реакцію публіки на її виступи, часто всупереч посереднім співу та грі. Після невдалого дебюту артистки в «Трубадурі» кореспондент «Journal d'Odessa», зокрема, відзначив, що «її мецо-сопрано Азучени не має ні виразності, ні драматичного почуття, але в неї є дещо інше, що має свою ціну: чудова фігура» [24]. Саме цією перевагою артистка вміло послуговувалася впродовж сезону, завжди перебуваючи в центрі уваги чоловічої частини театральної аудиторії. Участь Л. Ферравілли з арією Бетлі в бенедісі першого тенора Дж. Сольєрі відзначили оплесками і букетами квітів. «Ми думаємо, – писав кореспондент «Journal d'Odessa», – що це данина красі...; коли Бетлі завершила свою арію кількома вальсовими па, знову пролунали оплески. <...> А як же вона співала?» [26]. Це риторичне запитання між рядками виникає в інших відзивах про виступи цієї артистки. «Що до нас, – із сарказмом відзначав одеський критик з приводу прис-трасних овацій публіки після виконання Л. Ферравіллою російського романсу в бенедісі скрипаля Л. Йотті, – то ми бачили, що вона була дуже гарною...» [29].

Хоча італійська опера не втратила популярності упродовж театального року, прибутки від вистав не змогли компенсувати витрати антрепренера та міського бюджету на утримання театру. Як виявилось, ще напередодні передачі театру Дж. Б. Каруті, 30 липня 1854 року дирекція театру отримала з міського бюджету додатково в борг 5 тис. рублів [6, 22]. Після завершення театального року 9 лютого 1855 року виявилось, що з 1 серпня 1854 року дохід від вистав (італійської опери і російської драми разом) становив 32616 руб. 28 коп., а витрати – 46957 руб. 81 коп. [6, 23]. Дефіцит платежів не зміг покрити прибуток антрепренера від маркітанства, який склав за цей період лише 604 руб.68 коп. [6, 24]. Найбільшу статтю витрат являла зарплатня італійських співаків – 4673 руб. щомісяця [6, 24].

Як було домовлено, Дж. Б. Карута мав отримати з бюджету міста, окрім щомісячних виплат згідно з попереднім контрактом В. Андросова, компенсацію за інші витрати, підтверджені його звітністю і засвідчені дирекцією театру. Після завершення театального року, відповідно до поданих на розгляд генерал-губернатора О. Строганова документів, сума театральних перевитрат склала 12616 руб. 85 коп. Ці гроші були сплачені Дж. Б. Каруті з асигнувань міського

¹ Див. додаток.

бюджету на 1855 рік [7, 22-22 зв.]. Проте ангажемент нових артистів і відкриття наступного театального сезону виявилися неможливими – повернути надміру витрачені кошти за рахунок продажу майна антрепренера-банкрута В. Андросова не вдалося, а інших джерел компенсації театральних боргів міська адміністрація не знайшла. Інформація про скруту з фінансуванням театру Одеси стала відомою в редакціях італійських театральних часописів, викликавши песимістичні прогнози. «До сьогодні не затверджена тутешня імпреза міністром у Петербурзі, – повідомляв 22 лютого 1855 року одеський кореспондент міланської «Gazzetta dei teatri», – думається, що цього не станеться за нинішніх обставин. У цьому випадку театр буде зачинений і багато-багато сімей хористів і музикантів оркестру залишаться в злиднях» [39].

Висновки і перспективи подальших розвідок. Італійська антреприза 1854/55 років, чутливо реагуючи на виклики, обумовлені розгортанням поблизу Одеси подій Східної війни, вносила корективи в установлені традиції музично-театральної діяльності. Залишаючись важливим осередком мистецького життя, італійська опера у цей час завдяки збільшенню в репертуарі питомої ваги опер-буф, перетворюється на важливий інструмент в руках місцевої влади, який дозволив знизити тривожні очікування та подолати паніку населення після бомбардування міста. Присутність упродовж тривалого часу в складі партерної публіки представників середніх військових чинів вплинула на жанрові уподобання глядачів, а також сприяла прискоренню процесів «омасовлення» публіки та нівелювання якостей артиста, поступово зводячи їх у середовищі значної частини глядачів до принад зовнішності.

Фінансова криза в театрі, яка загострилася під час війни в умовах дефіциту міського бюджету, призвела до вимушеного здешевлення закордонного ангажементу оперної трупи, що негативно вплинуло на якісні характеристики залучених до виступів у Одесі співаків. Упродовж сезону критика постійно наголошувала на недоліках вокальної та драматичної школи солістів трупи у вердіївському репертуарі, констатувала брак їхніх вокально-сценічних засобів для втілення комічності ситуацій у постановках опер-буф.

Поєднання вивчення мистецьких та соціокультурних аспектів діяльності італійської опери в Одесі напередодні епохи Великих реформ дозволить виявити нові тенденції у розвитку італійського оперного театру на українських теренах Російської імперії, дослідити зміни в структурі та поведінкових стратегіях театральної публіки.

Додаток

Перелік опер, поставлених італійською трупю одеського міського театру в сезоні 1854–1855 років¹

«Донька полку», «Марія ді Роган», «Лючія ді Ламмермур», «Анна Бoleйн», «Любовний напій», «Лінда ді Шамуні» Гаetano Доніцетті, «Двоє Фоскарі», «Ріголетто» («Віскарделло»), «Трубадур», «Ернані» Джузеппе Верді, «Капулеті й Монтеккі», «Сомнамбула» Вінченцо Беліні, «Італійка в Алжирі», «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Чорне доміно», «Фальшувальники монет» Лауро Россі, «Коррадо з Альтамури» Фердинандо Річчі, «Леонора» Саверіо Меркаданте, «Наполегливість перемагає» Луїджі Річчі, «Бондельмонте» Джованні Пачіні, «Два Фігаро» Алессандро Джованні Сперанца.

¹ Перелік створений на основі публікацій у місцевій та італійській пресі. Курсивом виділені назви оперних прем'єр театрального року.

Склад італійської оперної трупи Одеси в сезоні 1854–1855 років

Гордоза Фанні – примадонна-сопрано, Ферравілла Луїджія – примадонна-меццо-сопрано, Шап'є Ернестіна – примадонна-контральто, Керубіні-Каммарано Енрікетта – примадонна (буф), Рамаччіні Аделаїда – компрімарія, Пальмієрі Тіто – перший тенор, Сольєрі Джованні – перший тенор, Ферлотті Раффаеле – перший баритон, Дзаккі Мауро – перший баритон, Руї Луїджі – бас-профундо, Берлендіс Алессандро – бас-профундо, Каммарано Джованні – бас-буф, Вольта Карло – тенор-компрімаріо, Поджіалі Джузеппе – бас-компрімаріо.

Список використаної літератури та джерел

1. Бацак К. Італійська оперна антреприза В. Андросова-Є. Кехрібарджі в міському театрі Одеси (квітень 1853 – березень 1854) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2018. №3. С. 105–117.
2. Бацак К. Ю. Італійська еміграція в Україні наприкінці XVIII – у першій третині XIX ст. Витоки. Формування. Діяльність. Київ: Знання України, 2004. 300 с.
3. Бенефис г-жи Рамачіні // Одесский вестник. 1854. №108. 30 сентября.
4. Бенефис д-цы Боченковой // Одесский вестник. 1854. №103. 18 сентября.
5. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник). Київ: [Б.в.], 2000. 324 с.
6. [Витте Н.А.] Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т.е. с 1808 года. Одесса: Тип. А. Шульце, 1886. 27 с.
7. [Записка одеського воєнного губернатора М. Крузенштерна до Новоросійського губернатора О. Строганова про перевитрати коштів на утримання одеського міського театру] // ДАОО. Ф.1. Оп.193. Спр.206 [Про утримання театру в Одесі. Тут про визнання безповоротною витрату 20040 р. 31 коп. із Одеської міської казни, використану на театр. 6.05.1855 – 14.11.1860 рр.]. Арк. 22-22 зв.
8. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) // Из музыкального прошлого: сб. очерков. / ред.- сост. Б. С. Штейнпресс. Москва: Гос. муз. изд-во, 1960. Вып. 1. С. 393–459.
9. К.К. Одесская опера // Одесский вестник. 1854. №63. 12 июня.
10. [Контракт одеського негоціанта Джованні Б. Карути з міською думою Одеси про утримання італійської трупи в міському театрі в сезоні 1854–1855 років] // Державний архів Одеської області. Ф.4. Оп.1. Спр.1753. (Ч.2.) [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 Карутом. 07.10.1849-1857 р.]. Арк. 387–388.
11. Концерт г-на Совле // Одесский вестник. 1854. №129. 20 ноября.
12. Одесские вести // Одесский вестник. 1854. №135. 4 декабря.
13. Одесские заметки и вести // Одесский вестник. 1854. №55. 22 мая.
14. Одесский театр // Одесский вестник. 1854. №110. 7 октября.
15. Одесский театр // Одесский вестник. 1854. №130. 23 ноября.
16. Одесский театр // Одесский вестник. 1854. №132. 27 ноября.
17. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804–1873. Одесса: Астропринт, 2013. 392 с.
18. П. К. «Трубадур», опера в 4-х действ. Соч. Верди // Одесский вестник. 1854. №66. 19 июня.

19. [Повідомлення одеського військового губернатора М. Крузенштерна Новоросійському і Бессарабському генерал-губернатору М. Воронцову про фінансові та організаційні наслідки відмови від театрального контракту антрепренера В. Андросова] // 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.]. Арк. 119–124.

20. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №46. 28 avril/ 10 mai.
21. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №51. 10/22 mai.
22. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №59. 28 mai/9 juin.
23. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №62. 7/19 juin.
24. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №66. 16/28 juin.
25. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №71. 20 juin/ 10 juillet.
26. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №101. 8/20 septembre.
27. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №106. 24 septembre/ 6 octobre.
28. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №109. 29 septembre/ 11 octobre.
29. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №122. 29 octobre/ 10 novembre.
30. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №127. 10/ 22 novembre.
31. A.C. Théâtre d'Odessa // Journal d'Odessa. 1854. №148. 31 décembre/12 janvier.
32. Bénéfice de M-me F. Gordosa // Journal d'Odessa. 1854. №106. 22 septembre/ 4 octobre.
33. Ci scrivono da Odessa... // Gazzetta dei teatri. 1855. №5. 25 gennaio.
34. M. de R. [Михайло Де Рібас]. Théâtre d'Odessa. Reprise de l'Hernani // Journal d'Odessa. 1854. №138. 6/ 18 décembre.
35. Notizie. Lemberga // La Fama. 1854. №29. 10 aprile.
36. Notizie. Odessa // La Fama. 1854. №37. 8 maggio.
37. Notizie. Odessa // La Fama. 1854. №76. 21 settembre.
38. Notizie. Odessa // La Fama. 1855. №15. 19 febbraio.
39. Odessa // Gazzetta dei teatri. 1855. №10. 22 febbraio.
40. Odessa // La Fama. 1854. №35. 1 maggio.
41. Odessa // La Fama. 1854. №47. 12 giugno.
42. Odessa // La Fama. 1854. №65. 14 agosto.
43. Odessa // La Fama. 1854. №83. 16 ottobre.
44. Odessa // La Fama. 1854. №84. 19 ottobre.
45. Odessa // L'Arpa. 1854. №50. 18 maggio.
46. Odessa // L'Arpa. 1854. №56. 21 giugno.
47. Odessa // L'Arpa. 1854. №10. 12 ottobre.
48. Odessa // L'Italia musicale. 1854. №41. 24 maggio.
49. Odessa // L'Italia musicale. 1854. №43. 31 maggio.
50. Odessa // L'Italia musicale. 1854. №46. 10 giugno.
51. Odessa // L'Italia musicale. 1854. №77. 27 settembre.
52. Odessa // L'Italia musicale. 1854. №99. 13 dicembre.
53. Odessa // L'Italia musicale. 1855. №15. 21 febbraio.
54. Odessa // Teatri, arti e letteratura. 1854. T.61. №1539. 14 giugno.
55. Odessa // Teatri, arti e letteratura. 1854. T.61. №1545. 27 luglio.
56. Odessa, 10 novembre // Teatri, arti e letteratura. 1854. T. 62. № 1564. 7 dicembre.
57. Recenti scritture // L'Arpa. 1854. №40. 22 marzo.
58. Recenti scritture // La Fama. 1854. №22. 16 marzo.

59. Recenti scritture. Odessa // La Fama. 1854. №23. 20 marzo.
60. Regli F. 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, 1860. 592 p.
61. X. Odessa, 24 giugno // La Fama. 1854. №54. 6 luglio.

References

1. Batsak, K. (2018). V. Androsov-E. Kexribardzhi's Italian opera enterprise in Odesa city opera house (april 1853 – march 1854) [Italiiska operna antrepyrza V. Androsova-Ye. Kekhribardzhi v miskomu teatri Odesy (kviten 1853 – berezen 1854)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts]*, vol.3, pp.105–117 [in Ukrainian].
2. Batsak, K.Yu. (2004). *Italian Emigration in Ukraine at the end of 18th – at the first third of 19th. Origins. Formation. Activities [Italiiska emihratsiia v Ukraini naprykintsi XVIII – u pershii tretyni XIX st. Vytoky. Formuvannia. Diialnist]*. Kyiv: Znannia Ukrainy, 300 p. [in Ukrainian].
3. Mrs.Ramachini's Benefit [Benefis g-zhi Ramachini], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (108), September 30 [in Russian].
4. Mss. Bochenkova's Benefit [Benefis d-cy Bochenkovej], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (103), September 18 [in Russian].
5. Varvartsev, M. M. (2000). *Italians in the cultural space of Ukraine (the end of 18th – 20-es 20 cent.): historic-biographical investigation (Dictionary) [Italiitsi v kulturnomu prostori Ukrainy (kinets XVIII – 20-ti rr. XIX st.). Istoryko-biografichne doslidzhennia (Slovyk)]*. Kyiv, 324 p. [In Ukrainian].
6. [Vitte, N.A.], (1886). *The shirt historical note on the theatrical situation in Odessa from the beginning of the burned down theatre construction i.e. from 1808 [Kratkaja istoricheskaja zapiska o polozhenii teatral'nogo dela v Odesse s nachala postrojki sgorevshego teatra, t.e. s 1808 goda]*. Odesa: Tipografija A. Shul'ce Publ., 27 p. [In Russian].
7. Odesa military governor M. Kruzenshtern's note to Novorossiysk governor O. Stroganov about overdue funds for the maintenance of the Odessa city theatre [Zapyska odeskoho voiennoho hubernatora M. Kruzenshterna do Novorosiiskoho hubernatora O. Strohanova pro perevytraty koshtiv na utrymannia odeskoho miskoho teatru] (06.05.1855–14.11.1860). State Archive of Odesa Region (SAOR) [Derzhavnyi arkhiv Odeskoi oblasti], fund 1, notitia 93, file 206 [About the theatre maintenance in Odessa. Here also about the recognition of irretrievable expenses in 20040 rubles 31 kopecks from the Odessa city treasury used for the theatre] [Pro utrymannia teatru v Odesi. Tut pro vyznannia bezpovorotnoiu vytratu 20040 r. 31 kop. iz Odeskoi miskoi kazny, vykorystanu na teatr. 6.05.1855 – 14.11.1860 rr.], pp. 22–22 reverse. [in Russian].
8. Kacanov, Ja. S. (1960). From the history of Odessa music culture (1794–1855) [Iz istorii muzykal'noj kul'tury Odessy (1794-1855)], *From Musical Past. Digest of Essays [Iz muzykal'nogo proshlogo. Sbornik ocherkov]*, vol. 1. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatelstvo Publ., pp. 393–459 [in Russian].
9. K. K. [Kartamyshev, Konstantin], (1854). Opera of Odesa [Odesskaja opera]. *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (63), June 12 [in Russian].
10. Odesa merchant Giovanni B. Karuta's contract with Odesa city government about the Italian troupe in the city theatre holding in the season of 1854-1855 [Kontrakt odeskoho nehotsianta Dzhovanni B. Karuty z miskoiu dumoiu Odesy pro utrymuvannia italiiskoi trupy v miskomu teatri v sezoni 1854–1855 rokiv] (07.10.1849-1857). SAOR, fund 4, notitia 1, file 1753, part 2 [About concluding the contract for the theatre maintenance and marquetry in quarantine]

with the merchant Semen Androsov since 4.03.1850 for six years, as well as this contract extension by Androsov's son Vasil and merchant Karuta] [*Pro ukladennia z kuptsem Semenom Androsovym 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 Karutom. 07.10.1849-1857 r.*], pp. 387–388 [in Russian].

11. Mr.Sovle's concert [Kontsert g-na Sovle], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (129), November 20 [in Russian].

12. News of Odesa [Odesskie vesti], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, 135, December 4 [in Russian].

13. Notes and News of Odesa [Odesskie zametki i vesti], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (55), May 22 [in Russian].

14. Odesa Theatre [Odesskij teatr], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (110), October 7 [in Russian].

15. Odesa Theatre [Odesskij teatr], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (130), November 23 [in Russian].

16. Odesa Theatre [Odesskij teatr], (1854). *Odesa Gerald [Odesskij vestnik]*, (132), November 27 [in Russian].

17. Ostrouhova, N. V. (2013). *Odesa Opera House in historical space and time. The first book. 1804–1873 [Odesskij opernyj teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni. Knina pervaoa. 1804–1873]*. Odesa: Astroprint Publ., 392 p. [in Russian].

18. P. K., (1854). «Troubadour» opera in four acts Verdi's composition [«Trubadur», opera v 4-h dejstv. Soch. Verdi]. *Odesa Grald [Odesskij vestnik]*, (66), June 19 [in Russian].

19. Report of the Odesa military governor M. Kruzenshtern to the Novorossiysk and Bessarabian Governor-General M. Vorontsov on the financial and organizational consequences of the rejection of the theatre contract by the entrepreneur V. Androsov [Povidomlennia odeskoho viiskovoho hubernatora M. Kruzenshterna Novorosiiskomu i Bessarabskomu heneral-hubernatoru M. Vorontsovu pro finansovi ta orhanizatsiini naslidky vidmovy vid teatralnoho kontraktu antreprenera V. Androsova] (08.04.1849 – 31.08.1855). SAOR, fund 4, notitia 1, file 1753, part 2 [*About concluding the contract for the theatre maintenance and marquetry in quarantine with the merchant Semen Androsov since 4.03.1850 for six years, as well as this contract extension by Androsov's son Vasil and merchant Karuta] [Pro ukladennia z kuptsem Semenom Androsovym 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.*], pp. 119–124 [in Russian].

20. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (46), 28 avril/ 10 mai. [in French].

21. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (51), 10/22 mai [in French].

22. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (59), 28 mai/9 juin [in French].

23. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (62), 7/19 juin [in French].

24. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (66), 16/28 juin [in French].

25. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (71), 20 juin/ 10 juillet [in French].

26. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (101), 8/20 septembre [in French].

27. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (106), 24 septembre/ 6 octobre [in French].
28. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (109), 29 septembre/ 11 octobre [in French].
29. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (122), 29 octobre/ 10 novembre [in French].
30. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (127), 10/ 22 novembre [in French].
31. A.C. (1854). Odesa Theatre [Théâtre d'Odessa]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (148), 31 décembre/12 janvier [in French].
32. Mss' F. Gordosa benefit [Bénéfice de M-me F. Gordosa], (1854). *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (106), 22 septembre/ 4 octobre [in French].
33. We are written from Odessa... [Ci scrivono da Odessa...], (1855). *Theatres Newspaper [Gazzetta dei teatri]*, (5), 25 gennaio [in Italian].
34. M. de R. [Mykhailo De Ribas], (1854). Odesa Theatre. Ernani's reprise [Théâtre d'Odessa. Reprise de l'Hernani]. *Newspaper of Odesa [Journal d'Odessa]*, (138), 6/18 décembre [in French].
35. News. Lemberg [Notizie. Lemberga], (1854). *The Fame [La Fama]*, (29), 10 aprile [in Italian].
36. News. Odesa [Notizie. Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (37), 8 maggio [in Italian].
37. News. Odesa [Notizie. Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (76), 21 settembre [in Italian].
38. News. Odesa [Notizie. Odessa], (1855). *The Fame [La Fama]*, (15), 19 febbraio [in Italian].
39. Odesa [Odessa], (1855). *Theatre newspaper [Gazzetta dei teatri]*, (10), 22 febbraio [in Italian].
40. Odesa [Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (35), 1 maggio [in Italian].
41. Odesa [Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (47), 12 giugno [in Italian].
42. Odesa [Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (65), 14 agosto [in Italian].
43. Odesa [Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (83), 16 ottobre [in Italian].
44. Odesa [Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (84), 19 ottobre [in Italian].
45. Odesa [Odessa], (1854). *The Harp [L'Arpa]*, (50), 18 maggio [in Italian].
46. Odesa [Odessa], (1854). *The Harp [L'Arpa]*, (56), 21 giugno [in Italian].
47. Odesa [Odessa], (1854). *The Harp [L'Arpa]*, (10), 12 ottobre [in Italian].
48. Odesa [Odessa], (1854). *Musical Italy [L'Italia musicale]*, (41), 24 maggio [in Italian].
49. Odesa [Odessa], (1854). *Musical Italy [L'Italia musicale]*, (43), 31 maggio [in Italian].
50. Odesa [Odessa], (1854). *Musical Italy [L'Italia musicale]*, (46), 10 giugno [in Italian].
51. Odesa [Odessa], (1854). *Musical Italy [L'Italia musicale]*, (77), 27 settembre [in Italian].
52. (1854), Odesa [Odessa]. *Musical Italy [L'Italia musicale]*, 99, 13 dicembre [in Italian].
53. Odesa [Odessa], (1855). *Musical Italy [L'Italia musicale]*, (15), 21 febbraio [in Italian].
54. Odesa [Odessa], (1854). *Theatres, Arts and Literature [Teatri, arti e letteratura]*, (61), 1539, 14 giugno [in Italian].
55. Odesa [Odessa], (1854). *Theatres, Arts and Literature [Teatri, arti e letteratura]*, (61), 1545, 27 luglio [in Italian].
56. Odesa, November 10 [Odessa 10 novembre], (1854). *Theatres, Arts and Literature [Teatri, arti e letteratura]*, (62), 1564, 7 dicembre [in Italian].

57. Recent Writings [Recenti scritture], (1854). *The Harp [L'Arpa]*, (40), 22 marzo [in Italian].
58. Recent Writings [Recenti scritture], (1854). *The Fame [La Fama]*, (22), 16 marzo [in Italian].
59. Recent Writings. Odesa [Recenti scritture. Odessa], (1854). *The Fame [La Fama]*, (23), 20 marzo [in Italian].
60. Regli, F. (1860). *Biographical dictionary of the most famous poets and melodramatic, tragic and comic artists, teachers, concert performers, choreographers, mimes, dancers, set designers, journalists, entrepreneurs, etc. etc., with the types of Enrico Dalmazzo [Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc., coi tipi di Enrico Dalmazzo]*. Torino, 592 p. [in Italian].
61. X. (1854). Odesa, June 24 [Odessa, 24 giugno]. *The Fame [La Fama]*, (54), 6 luglio [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 4.12.2018 р.

БАЦАК К. Ю.

<https://orcid.org/0000-0001-9687-093X>

Киевский университет имени Бориса Гринченко (Киев, Украина)

k.batsak@kubg.edu.ua

Одесская итальянская опера и Восточная война: особенности театрального сезона 1854–1855 годов

Актуальность статьи состоит в необходимости исследовать сценическую деятельность итальянской труппы, а также организационную, финансовую деятельность театральной антрепризы в связи с социокультурными процессами в Одессе в условиях Восточной войны.

Цель статьи – изучить обстоятельства и содержание художественной и социокультурной деятельности итальянской антрепризы Одессы 1854/55 театрального года.

Методология исследования предусматривает применение семиотического метода (для исследования специфики влияния итальянской оперы на повседневную жизнь города), метода мозаичных реконструкций (для воспроизведения неизвестных фактов, которые повлияли на содержание и характер деятельности участников итальянской труппы и ее руководителей) и метода кросс-дисциплинарного анализа (для выявления связей между сценической деятельностью итальянских артистов и явлениями социально-политической жизни). Комплексное применение указанных методов позволит исследовать музыкальный театр Одессы как целостное явление культуры, а также выявить различные спо-собы его взаимодействия с городским социумом под влиянием военно-политических событий в Южном регионе.

Основные результаты и выводы исследования. Итальянская антреприза 1854/55 годов, чутко реагируя на вызовы, обусловленные развертыванием вблизи Одессы событий Восточной войны, вносила коррективы в

установившиє традиції музикально-театральної діяльності. Оставаясь важним центром художественної життя, італійська опера в изучаємый період, благодаря увеличению в репертуарі удельного веса опер-буфф, превращается в важный інструмент в руках местной власти, позволивший снизить тревожные ожидания и преодолеть панику населения после бомбардировки города. Присутствие на протяжении всего театрального сезона в составе партерной публики большого числа представителей средних военных чинов обусловило их влияние на жанровые предпочтения зрителей, а также способствовало ускорению процессов «омасовления» публики и нивелирования требований к исполнительским качествам артистов.

Финансовый кризис в театре, обострившийся во время войны в условиях дефицита городского бюджета, привел к вынужденному удешевлению зарубежного ангажемента оперной труппы, что обусловило ухудшение качественных характеристик привлеченных к выступлениям в Одессе певцов.

Ключевые слова: италійська опера Одесси, оперна антреприза, театральне дело, оперний сезон, театральна публіка, Восточная война.

Kostiantyn Batsak

Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0001-9687-093X>

k.batsak@kubg.edu.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165410>

Odessa Italian Opera and Eastern War: Features of the Theatrical Season of 1854–1855

The relevance of the article is to investigate the scenic activities of the Italian troupe, as well as the organizational, financial activities of theatrical enterprise in connection with the sociocultural processes in Odessa within the Eastern war.

Main objectives of the article are to study the circumstances and content of the artistic and sociocultural activities of the Italian enterprise in 1854/55 theatrical year.

The methodology involves the application of the semiotic method (to study the specificity of the Italian opera influence on the everyday city life), the mosaic reconstruction method (to reproduce the unknown facts influenced the content and nature of the Italian troupe participants' and its leaders' activities) and the method of cross-disciplinary analysis (to identify the Italian artists' scenic activities and the phenomena of socio-political life interconnections). The complex application of designated methods allows to investigate the Odessa Musical Theatre as an integral phenomenon of culture, as well as to define various ways of its interaction with the urban society under the influence of wartime-political events in the Southern region.

Results and conclusions. The Italian enterprise of 1854/55, sensitively reacting to the challenges caused by the deployment of the events of the Eastern War not far from Odessa, made adjustments to the established traditions of musical and theatrical activity. Remaining an important centre of artistic life, the Italian opera in that time, due to increased number of opera buffs in the repertoire, became an important instrument of local authorities helped them to reduce anxious expectations and overcome the panic of

the population after the bombing of the city. The presence throughout the theatre season of a large number of medium officer staff representatives in the parterre audience determined their influence on the audience genre preferences, also facilitated increasing a number of "mass" audience and levelling the requirements for the artists' qualities.

The financial crisis in the theatre, caused by the city budget deficit escalated within the hostilities, determined the opera company foreign engagement cost reduction, which led to engaged singers' performing quality deterioration.

Key words: Odessa Italian opera, opera enterprise, theatrical business, opera season, theatrical audience, Eastern war.