ISSN 2411-1546

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Національна Академія мистецтв України
Інститут культурології
Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
National Academy of Arts of Ukraine
Institute for cultural research
(Institute of culturology)
National Academy of Arts of Ukraine

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА : МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Науковий збірник

UKRAINIAN CULTURE : THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT

Scientific journals

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism

За загальною редакцією В. Г. Виткалова
Editor-in-Chief V. Vytkalov

Засновано у 1995 році
Founded in 1995

Випуск 24
Issue 24

Рівне : РДГУ, 2017
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2017

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Постанова № 1-05/4 від 22.12.2016 р.)

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 13 від 1 грудня 2017 р.) та Інституту культурології (протокол № 11 від 21 грудня 2017 р.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Видання індексується: Google Scholar, РИНЦ (РФ) та Index Copernicus

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Виткалов В. Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Редакційна колегія:

Богуцький Ю. П. – віце-президент НАМУ, академік НАМУ, кандидат філософських наук, професор, директор Інституту культурології НАМУ, голова редколегії

Виткалов С. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, відповідальний секретар, заступник голови редколегії

Волков С. М. – доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМУ

Випих-Гавронська А. – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор, проректор відділу розвитку Академії ім. Я. Длугоша (Польща)

Захарчук-Чугай Р. В. – доктор мистецтвознавства, професор, Інститут народознавства НАН України

Єфіменко А. Г. – доктор мистецтвознавства, професор, Український Вільний університет (Мюнхен, Німеччина)

Іваницький А. І. – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАНУ, професор, провідний науковий співробітник відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Кияновська Л. О. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка

Кузнєцова І. В. – кандидат філософських наук, доктор філософії (PhD), доцент, с. н. с., учений секретар Інституту культурології НАМУ

Льоос Г. – доктор філософії, професор, директор Інституту історії музики Лейпцизького університету (Німеччина)

Мішуров Г. С. – доктор мистецтвознавства, професор, кафедра духової музики УО «Білоруський державний університет культури і мистецтв»

Постоловський Р. М. – кандидат історичних наук, професор, ректор Рівненського державного гуманітарного університету

Супрун-Яремко Н. О. – доктор мистецтвознавства, професор, кафедра музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету

Федорук О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Шейко В. М. – доктор історичних наук, професор, член-кореспондент НАМУ, ректор ХДАК

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. – Вип. 24 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2017. – 302 с.

Редагування англомовного тексту анотацій – **Р. В. Майборода (**Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського)

Рецензенти:

Карась Г. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, НМА України ім. П. І. Чайковського

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISSN 2411-1546

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2017
© Інституту культурології Національної академії мистецтв України, 2017

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ

Наукові розвідки дослідників, чиї праці склали основний зміст фахового за напрямом «Мистецтвознавство» науко-метричного збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» Вип. 24 продовжують практику попередніх років у розробці мистецтвознавчої проблематики в її історичній ретроспективі.

Це – переважно матеріали майбутніх дисертаційних чи монографічних праць, а відтак – їх вирізняє, як правило, належний аналіз обраного автором пошукового напряму, конкретна історіографічна чи джерельна база, деталізація окремих положень або творчості обраного персонажа тощо і майже повна відсутність статей, автори яких ставили б за мету широкий узагальнюючий аналіз культурно-мистецьких проблем будь-якого історичного періоду. Тож вони певною мірою дають змогу виявити напрями наукового пошуку в сучасній вищій школі України та методики, за якими здійснюється ці дослідження.

У той же час, їх вирізняє й певна строкатість наукових узагальнень, що обумовлюється ще не завершеним формуванням власного наукового почерку. Але оригінальність обраних тем і підходів до їх розв'язання – беззаперечна.

Й надалі у наших збірниках зростає кількість наукових матеріалів, автори яких досліджують культурно-мистецькі аспекти складних періодів в історії нашої держави, вводячи до наукового обігу незаслужено забуті або свідомо замовчувані сторінки національної культурно-мистецької практики та її носіїв, що розширюватиме проблемне поле вивчення національної культурної спадщини. А поява наукових розвідок іноземних дослідників надає добру нагоду вітчизняній художній інтелігенції не лише виявити проблематику, що становить інтерес для представників інокультурного університетського середовища, сприяти введенню її до національного культурного простору, але й зрозуміти причини їхнього саме такого погляду на українську культурно-мистецьку діяльність та окремих її носів.

Серед авторів цього випуску – науковці з Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського, Вінницького національного технічного університету, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, Київського національного університету культури і мистецтв, Київського університету ім. Б. Грінченка, Львівської національної академії мистецтв, Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Львівського національного університету ім. І.Франка, Луцького національного технічного університету, Маріупольської спеціалізованої музичної школи-десятирічки, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Рівненського державного гуманітарного університету, Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Цей випуск, при збереженій структурі у три розділи, має декілька відмінностей, що будуть й надалі домінувати при формуванні подібних збірників: 1) збільшується кількість наукових розвідок, підготовлених в іншомовному варіанті – англійською, польською, російською мовами, відповідно до реєстраційних вимог Міністерства юстиції України, затверджених стосовно наших фахових збірників; 2) усі наукові розвідки проходять перевірку на плагіат, програма перевірки якої розмішена на нашому сайті (kulturologiya.rv.ua) у розділі «Наукові збірники».

У міру поглиблення вимог стосовно цього аспекту контролю за якістю друкованої продукції, редколегія й надалі буде інформувати авторів та оприлюднювати програми, за якими здійснюватиметься цей контроль.

Акцентуємо увагу й на якості англомовних (розширених) анотацій та інших складових тих матеріалів, що подаються до редколегії: наявність УДК, обсяг (600-800 знаків), якість українських (чи іноземною мовою) анотацій статей, дотримання вимог стосовно їх обсягу тощо, про що детально повідомляється на нашому сайті.

В.Г. Виткалов

References

1. ***Beleckyj P.*** Ukrainskaja portretnaja zyvopys' XVII–XVIII stolittya / P. Beleckyj. – Leningrad : Iskusstvo, 1981. – 256 s. : il.
2. ***Zoltowskyj P. M.*** Ukrains'kyj zyvopys' XVII-XVIII st. / P. M. Zoltowskyj. – Kyiv : Nauk. dumka, 1978. – 328 s.
3. ***Kybalova L.*** Illyustryryvannaja encyklopedija mody / L. Kybalova, O. Herbenova, M. Lamarova. – Praga : Artiya, 1986. – 608 s. : il.
4. ***Komissargewskiy F.*** Istorija kostyuma / F. Komisargewskiy. – Minsk : Literatura, 1998. – 496 s. il.
5. ***Owsijtchuk W.*** Majstry ukrajins'kogo baroko. Zowkiws'kyj hudozniy oseredok / W. Owsijtchuk. – Kyiv : Nauk. dumka, 1991. – 400 s.
6. ***Ruban W.*** Portretnyj zywopys / W. Ruban // Istorija ukrayins'kogo mystectwa: u 5-ty t. / NAN Ukrajiny, IMFE im. M. T. Ryl'skogo; golow. red. G. Skrypnyk. – Kyiv, 2011. – T. 3 : Mystectwo drugoyi poloviny XVI–XVIII stolittia. – S. 145–221.
7. ***Ukrajyns'kyj portret XVI-XVIII stolit':*** katalog-albom / avt.-uporyad. : G. Bjelikova, L. Tchlenova ; nauk. konsultant L. Miljajewa ; avt. wstup. st. : W. Alexandrowytch ta in. – 2-ge vid. – Kyiv : TOW «Artanija Nowa», 2006. – 352 s. : il.

FOREIGN INFLUENCES ON THE UKRAINIAN CHILDREN PORTRAIT DEVELOPMENT OF THE EPOCH OF BAROQUE

Tkatchuk Tetyana, Post-Graduate Student, Kiev National University of Culture and Arts

The article is devoted to the consideration of the features of an artistic image of a child in the Ukrainian painting in the XVII-XVIII centuries. The analysis of about ten products, elements of a hairdress, clothes, and also accessories of the known portraits of the epoch of baroque from domestic collections is made. The art features of the image of children from exclusive families in a smart portrait are revealed. The Italian and French influences on the development of the designated genre in our territories are noted.

Key words: a children portrait, Ukraine, XVII–XVIII century, the Italian and French influences.

UDK 7.031.2(477)«16/17»

FOREIGN INFLUENCES ON THE UKRAINIAN CHILDREN PORTRAIT DEVELOPMENT OF THE EPOCH OF BAROQUE

Tkatchuk Tetyana, Post-Graduate Student, Kiev National University of Culture and Arts

The aim of the article is to consider the components of an artistic image of children – models in the Ukrainian painting in the XVII-XVIII centuries.

Research methodology includes the use of a system-historical method, a historical-comparative method, a method of historical reconstruction, a method of the art criticism analysis.

Results. As a whole it is necessary to notice, that in a children portrait inUkraine of the baroque epoch the lines of the Italian, French, Flemish, English, Spanish smart and secular art are found. The part of boy images gravitates to the composite scheme of a Sarmatian portrait. At the same time the clothes and headdresses, and also the hairdresses represented on boys portraits did not differ from the maidens ones. There could be seen hats in the form of helmets, laurel wreaths with plaits, or the grey-haired and pomaded wigs. The flower wreaths are attributes of girls'hairdresses at that time, their suits are not in details.

The novelty of the work is in the analysis of the known children Ukrainian portraits of the epoch of baroque and the revealing of their artistic features.

Practical significance is in the information connected with the history of a suit, a hairdress, the history of the fine arts in the field of the Ukrainian portrait and iconographic that allows comparing tastes, fashionable tendencies of the time and their real reflexion in the art as the epoch documents.

Key words: a children portrait, Ukraine, XVII-XVIII century, the Italian and French influences.

Надійшла до редакції 1.11.2017 р.

УДК 782:477+450«18»

«ЗОЛОТА ДОБА» ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ОДЕСИ: АНТРЕПРИЗА РОДИНИ АНДРОСОВИХ У СЕЗОНІ 1851-1852 РОКІВ

Бацак Костянтин Юрійович, кандидат історичних наук, доцент,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,
k.batsak@kubg.edu.ua

Досліджена історія одного з найбільш помітних сезонів італійської опери антрепризи 1850–1854 років в Одеському міському театрі від етапу формування трупи в Італії до завершальних бенефісних виступів

© Бацак К. Ю., 2017

провідних артистів. Особлива увага приділена вивченню репертуару у зв'язку зі специфікою вокальних та драматичних обдарувань солістів, виявленню моделей поведінки театральної публіки та форм комунікації артистів із глядачами-шанувальниками італійської опери, а також з'ясуванню обставин фінансової скрути цієї антрепризи.

Ключові слова: італійська опера, Одеський міський театр, театральна публіка, оперний репертуар, антреприза родини Андросових.

Для італійського мистецтва оперного співу, яке у той час завоювало Західну Європу і дисперсно поширювалося в усьому світі, здобуваючи шанувальників на різних континентах, одеська опера стала одним із ключових центрів закордонного ангажементу в середземноморсько-чорноморському регіоні, за складом виконавських труп, обсягами фінансування та репертуаром перевершивши ряд відомих театрів Європи, дорівнявшись до Мадридської Королівської, Каїрської чи Константинопольської опери.

Мета статті – дослідити особливості вокально-сценічної діяльності італійської оперної антрепризи Одеси у контексті організаційно-творчих та соціокультурних зв'язків одеського міського театру середини XIX століття.

Постановка проблеми. З огляду на здобутки Одеської італійської опери цього періоду важливо виявити витоки і ресурси формування її театральної трупи, динаміку розвитку виконавського складу, становлення репертуару, з'ясувати особливості її соціально-комунікативного середовища, а також чинники, що обумовлювали незмінну популярність цієї опери в Одесі. Найбільш показовою у цьому зв'язку є антреприза родини Андросових 1850–1854 рр., особливо другий рік її діяльності, коли найбільш яскраво виявилися сценічні успіхи італійської оперної трупи і, водночас, ознаки фінансової кризи в театрі.

Огляд останніх публікацій. Окремі аспекти діяльності антрепризи родини Андросових, а саме: основний склад оперних труп, особливості репертуару тощо, висвітлені в працях, присвячених історії Одеського міського театру [3; 29–31, 9; 229–240, 244–248]; в інших дослідженнях були визначені чинники, що вплинули на розгортання фінансової кризи і, як наслідок, припинення в Одесі італійських вистав у роки Кримської війни [2; 20–24], відтворені маловідомі сторінки біографій італійських співаків та музикантів, які у період 1850–1854 рр. становили гордість Одеського театру [1].

Виклад дослідницького матеріалу. Блискучий початок антрепризи братів Андросових у попередньому сезоні 1850/1851 рр. – ознаменувався яскравим вокальним суперництвом примадонн Дж. Брамбілли і А. Басседжо, віртуозним драматично наповненим співом тенора М. Віані, запам'ятався щедрими подарунками та іншими виявами вдячності артистам від аристократичних шанувальників опери.

Заохочувані місцевим бомондом у новому сезоні антрепренери вирішили піти на значні фінансові ризики і перевершити успіхи опери попереднього сезону. Вони поставили перед собою амбітну мету збільшити кількість перших виконавців, поповнивши трупу новими артистами, які на той час здобули високу репутацію у провідних театрах Італії. Для вирішення такого непростого завдання Андросови звернулись до давнього знайомця, колишнього співака одеської трупи, а тепер театрального агента П. Джентілі, розірвавши попередню монопольну угоду з Ронці.

Невдовзі у міланському часопису «L'Italia musicale» була надрукована анонімна стаття, присвячена успіхам Одеської італійської опери, у якій антрепренерів звинуватили у тому, що, за словами дописувача (ним міг бути і сам колишній агент), вони не оцінили заслуги Ронці й змінили кореспондента в Італії на наступний сезон. Попри надмірність емоційного тону публікації, вона містила важливе застереження недосвідченим антрепренерам бути ощадливими, щоб уникнути банкрутства. «Правдивим є те, – писав неназваний автор, – що синьйори Андросови, які набили пиху від великої слави, компліментів і вдячності від усієї аристократії цього міста, втратили голову і почали мріяти перетворити місцевий театр на якогось монстра; ось чому змінили компанію, яка має додати третю солістку до двох улюблених примадонн Басседжо і Брамбілли, а значить їм кортить викинути на вітер свої гроші. <…> Є багато способів здобути славу, хтось обирає такий, щоб залишити ім'я в літературі, хтось на військовій службі, хтось пролітає на коні під балконом коханої, ризикуючи зламати собі шию, а хтось розоряється, будучи імпресаріо» [16].

Антрепренери, якщо й прочитали, то проігнорували ці пересторога, навіть більше – вони активно спонукали нового театрального агента не особливо зважати на ймовірні додаткові витрати і залучити найкращих оперних виконавців Італії до ангажементу в Одесі на прийдешній сезон. Взявшись за виконання цього завдання П. Джентілі, який мав власну агенцію в Болоньї, об'єднав свої зусилля з флорентійцем А. Ланарі [50] й на початок 1851 р. представив результат своєї роботи – сформовану для Одеського театру нову оперну трупу, персональний склад якої одразу був видрукуваний на сторінках усіх провідних театральних часописів Італії.

Уже 30 грудня 1850 р. у Мілані був оголошений ангажемент «агенцією Ланарі й Джентілі» на сезон 1851/1852 рр. «в італійський театр Одеси <…> перших баритонів ассолюті Себастьяно Ронконі й Алессандро Оттавіані та комічного баса Франческо Фріцці» [49]. За кілька днів, 2 січня 1851 р. повідомили, що тією самою агенцією «для імперського театру Одеси ангажовані співаки Ронконі і Фріцці <…>, також ангажована відома примадонна Тереза Брамбілла, котра зараз співає у венеційському Гран театро ді Феніче і перший баритон Алессандро Оттавіані, який зараз у Театро Аполло в Римі, а також болонієць сценограф Валентіно Сольмі, котрий усе зробить, щоб цей театр став серед перших у Європі» [13]. А через тиждень у пресі оголосили, що «найняті антрепренером Андросовим агенти <…> домовили для нової трупи першого баса Карло Порто, першого тенора Еудженіо Пеллегріні і примадонну Клелію Форті Бабаччі» [14]. Наприкінці березня до основного складу трупи додалася співачка Костанца Рамбур, яка зайняла місце К. Форті Бабаччі, котра відмовилася від контракту, а також примадонна-контральто Клеопатра Гуерріні й тенор Еміліо Панкані [53].

Від попереднього складу головних виконавців в Одесі залишилися примадонни-сопрано Аделаїда Басседжо і Джузеппіна Брамбілла, баритон Лудовіко Буті й примадонна Аделаїда Рамаччіні, яких на новий сезон повторно ангажувала агенція Ронці [52].

Тоді ж у газетних анонсах про учасників нової одеської трупи надрукували сенсаційне повідомлення, що композитор Дж. Пачіні погодився приїхати до Одеси для роботи капельмейстером театрального оркестру. В театрі він зголошувався пробути до серпня 1851 р. і за цей час поставити на сцені свої опери «Сафо» й «Бондельмонте», а ще написати нову оперу, в якій головна партія призначалася примадонні Т. Брамбіллі [51]. Проте в червні ті самі газети вже спростували цю інформацію: Дж. Пачіні не поїхав до Одеси з причини «нестабільного здоров'я» [22] і завдання постановки його опер, як і всіх інших, лягло на плечі капельмейстера Л. Джервазі.

Артисти вирушали до Одеси окремо або невеликими групами. Вже 13 січня 1851 р. повідомили про від'їзд із Болоньї до Одеси А. Оттавіані, а наступного дня, з Мілана до Одеси – Т. Брамбілли [20]. 15 березня з Болоньї до Одеси вирушив П. Джентілі, який супроводив велику групу ангажованих співаків, до якої ввійшли комічний бас Ф. Фріцці, баритон С. Ронконі, тенор Е. Панкані, бас К. Порто, тенор Е. Пеллегріні, контральто К. Гуерріні та «примадонна» К. Рамбур [54].

Останнім долучився до трупи тенор Е. Ноден, який відбув із Болоньї 2 червня [21] і вже за 2 тижні мав з'явитися Одесі. Газети приписували заслугу ангажементу цього «одного з небагатьох артистів, що носить справжнє ім'я першого італійського тенора» агенту А. Ланарі, якому коштувало великих зусиль, щоб «збагатити <…> грандіозну мелодраматичну компанію ще одним неперевершеним артистом-тенором» [52].

Початок театрального сезону в Одесі був незвичайною мистецькою подією не лише для місцевих шанувальників італійської опери. В самій Італії відомості про дебютні виступи співвітчизників зазвичай друкувалися на перших шпальтах провідних театральних газет. Немало уваги кореспонденти приділяли приготуванням до нового сезону, детально описували зміни, що відбулися у театральній залі. Міланський часопис «Gazzeta dei Teatri» почав свої репортажі з Одеси 21 травня 1851 р. такими рядками: «Новий театральний сезон розпочався. Театр знову відкрив свої двері й нетерпляча публіка, якою вона буває завжди, коли надовго позбавляється своєї улюбленої вистави, радісно заповнила чудово освітлену оновлену залу, білу як цукерниця, з новою завісою у перспективі, червоною завісою, яка створює чудовий ефект у поєднанні з білизною зали. Доданий ряд крісел. На все це використані найкращі матеріали» [15].

Нетерплячість публіки була спричинена головно бажанням якнайшвидше почути нових виконавців. Першим із дебютантів 26 квітня на сцені з'явився тенор Е. Пеллегріні (Едгардо) в «Лючії ді Ламмермур», якою відкрився новий театральний сезон, разом із фавориткою публіки Дж. Брамбіллою та не вельми успішним у минулому сезоні баритоном Л. Буті (Енріко). Як і очікувалося, основна увага глядачів була прикута до примадонни, котра, за словами одного з театральних критиків, стала однією з небагатьох співачок, «у яких чарівний голос» поєднується з «правдивою і наповненою почуттями» грою [46]. Тому не дивно, що артистка заволоділа увагою зали «від каватини до кінця арії», кілька разів спонукавши публіку до гучного виявлення симпатій. Дебютант теж здобув прихильність глядачів, але, головним чином, завдяки дуетам із Дж. Брамбіллою, після яких їх обох довго не відпускали, по кілька разів викликаючи на поклон [34]. Хоча кореспондент міланської «La Fama» окремо відзначив спів дебютанта у сцені прокляття і великій арії фіналу, місцева преса була більш стриманою в оцінках чеснот нового тенора. Франкомовний часопис «Journal d'Odessa» з приводу виступу Е. Пеллегріні в «Лючії» написав, що співакові складно змагатися в майстерності зі своїми обдарованими попередниками, якими були улюбленці публіки Р. Віталі та М. Віані – «він їх не перевершив, хоча зміг наблизитися до них» [26].

Після наступного виступу артиста, на цей раз – в «Марії ді Роган», вердикт критики був зовсім невтішним: безбарвність голосу робила його спів малоприємним [26].

Слідом за «Лючією» поставили «Ернані», в якій, поряд із шанованою в Одесі примадонною А. Басседжо, дебютували в партіях Ернані та Дона Карлоса Е. Панкані і С. Ронконі. Критика відзначила успіх цієї опери, в якій новим артистам аплодували «в кожній арії, в кожній фразі» [31], а примадонна отримала звичні тріумфи і вигуки схвалення [35]. Кореспонденти зазначали, що «широкий і унікальний голос» Е. Панкані подолав усі складнощі партії, а С. Ронконі виявився чудовим актором, його спів здіймав гучні овації завдяки добрій школі, захоплюючому звучанню та вишуканим «приглушенням» (динамічним відтінкам) [32]. Наступні виступи С. Ронконі в «Марії ді Роган» і «Лінді ді Шамуні» були так само успішними завдяки «драматичному виконанню і великій вишуканості співу» [32].

Поряд із Е. Панкані в «Лінді» вперше з'явилися К. Рамбур, у головній партії, та К. Гуерріні (П'єротто). Юні співачки, за словами кореспондента, зацікавили глядачів «красивими голосами і прекрасним співом», «вишуканим і живим звучанням», а гра артисток, вкупі з симпатичними обличчями та «живим і граційним тілом», викликала «потрясіння і захоплення публіки» [48]. Проте, коли потроху вщухла ейфорія від дебютів, музичні журналісти помітили у виступах К. Рамбур відсутність школи та інтонаційні неточності, штучність її сценічних рухів, а тенору Е. Панкані, на їхню думку, бракувало досвіду і кваліфікації: його голос звучав різко і крикливо у верхньому регістрі, а в грі «не було ні життя, ні уміння, ні продуманості» [7].

Перші не завжди вдалі дебюти, схоже, були лише «розігрівом» для спраглої до італійської опери місцевої публіки. Найкращі сили нової трупи очікували на свої тріумфальні виступи в наступних виставах. Першою з них одесити почули Т. Брамбіллу. Слава попередніх виступів артистки сягнула Одеси задовго до її появи в місті, тому приїзд співачки виявився однією з найбільших новин сезону. Очевидець, засвідчуючи великий інтерес публіки до дебюту цієї оперної діви, писав: «зранку публіка взяла в облогу касу театру, щоб здобути місце, а ввечері називали щасливцями тих, хто його отримав» [36].

Для першого виступу примадонна обрала «Норму», в якій її партнерами стали Е. Панкані (Полліон), К. Рамбур (Адальджіза) та А. Берлендіс (Оровезо). «Неспокійна, допитлива і нетерпляча» публіка, як її охарактеризувала критика під час цього дебюту, була щедро винагороджена чудовим виконанням примадонною партії Норми. Порівнюючи її виступ в Одесі з іншим, 1845 р., у «Набукко», коли артистка співала в складі трупи Італійської опери Парижа, одеський кореспондент погоджувався з кожною характеристикою творчої особистості співачки, поданої у французькому часопису «L'Illustration», а, отже, і високою репутацією артистки, яку вона підтвердила під час свого одеського дебюту. Особливо сподобались «бездоганне благородство її поведінки, елегантність поз, природна і виразна гідність жесту» [36]. Голос співачки, хоч і не відзначався гучністю, мав широкий діапазон звучання – критик, гіперболізуючи, писав, що «деякі її високі ноти не змогли б перевершити нічиї вокальні та інструментальні звуки» [27]. Вона досконало володіла вокальним мистецтвом, її спів відзначався виразністю, а стиль виконання був «особливо елегантним» і водночас оригінальним: на сцені артистка демонструвала запальність, сміливість, енергійність і ефектність [32].

Гідним партнером дебютантки став А. Берлендіс, який сподобався в образі жерця друїдів. Натомість Е. Панкані й К. Рамбур не змогли дорівнятися до примадонни. Критика висловлювала надію, що «благородна і проста гра… нової Норми матиме вплив на гру… Адальджізи (Костанца Рамбур), яка… мала б подобатися їй [публіці] ще більше, якби співачці стачило простоти, необхідної для представлення відповідної партії, і скромності» [36]. Тенору Е. Панкані в партії Полліона не вдалося використати переваги свого гучного голосу, якому все ще бракувало колориту, відтінків, барви і розмаїття звучання [27].

Перші прем'єри виявили в складі нової трупи ще одного обдарованого артиста – баса-буф Ф. Фріцці. Після його дебюту в «Леонорі» С. Меркаданте газети писали, що артист продемонстрував чудову школу, поєднуючи в партії Стерлітца складну вокальну артикуляцію з вірним жестом, виявляючи при цьому неабияку сценічну витривалість: «Це співак із бронзовими легенями й залізними губами. Він піднімається в гори, далі кидається з криком у бій, а потім, ніби нічого не трапилося, співає дует із баритоном, дуже жвавий за грою та співом водночас» [37]. Критика окремо відзначила природний артистизм цього співака, який для створення комічного образу не вдавався, як багато його колег, «до різних викрутасів, гротескних стрибків чи пантоміми акробата» або до інших прийомів дешевої буфонади [37].

Прем'єра «Леонори» стала новим тріумфом для фаворитки минулого сезону Дж. Брамбілли. Її виступ у головній партії, за словами критиків, затьмарив попередні. Особливо проникливим назвали

«срібне звучання і ніжну модуляцію її голосу у вишуканій польці», а сцена дівочого марення набула реалістичності завдяки драматичному таланту артистки [23].

Багатство артистичних чеснот Ф. Фріцці, незабутній виконавський стиль, яскравий, ніжний і приємний голос стали запорукою успіху під час наступних виступів початку сезону: співаком захоплювалися в «Лінді ді Шамуні» в образі Маркіза де Буафльорі – під гучні оплески він кілька разів повторив дует із головною героїнею, та в «Любовному напої», де він виступив в ансамблі разом із Дж. Брамбіллою, А. Оттавіані та Л. Стеккі-Боттарді [37].

Останнім у цьому сезоні, 25 червня, дебютував Е. Ноден, який обрав для першого виступу партію Едгара в «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті. Його партнерами в цій опері стали Дж. Брамбілла (Лючія) і баритон Дж. Маріні (Астон), котрий на той час мав уже 15-літній досвід вдалих виступів перед одеською публікою.

Кожен із артистів у цій опері отримав відзнаки. Успіх дебютанта був беззаперечним, таким, «який вартий мати молодий виконавець, що володіє багатьма вокальними засобами, чималими знаннями, виграшною зовнішністю і великою сценічною практикою, отриманою в провідних театрах Італії» [28]. Міланський часопис «La Fama» змалювала поступ до блискучого успіху цієї вистави, не випустивши з уваги жодної деталі: «Перший акт приніс аплодисменти в інтродукції Маріні, і ще значно більші в каватині Брамбіллі, гучні в дуеті Нодена і Брамбілли, яких потім чотири рази викликали, так добре вони виконали цей вишуканий номер. У другому акті нові й гучні відзнаки отримав блискучий фінал, після якого тричі викликали Нодена, який промовив прокляття з виразністю й особливою пристрастю та силою, Брамбіллу і Маріні. У третьому акті рондо Брамбілли, проспіване з рідкісним піднесенням і вишуканістю, безмежно сподобалося, було покрите оплесками і винагороджене кількома викликами; спричинив пожвавлення також дует Едгара і Астона, у якому Ноден виступив із властивою йому майстерністю і силою, після чого обох тричі викликали» [38]. Як зазначали інші очевидці, вся опера була позначена тріумфальним успіхом Е. Нодена, якому багато аплодували, а остання натхненна сцена принесла співакові сім викликів і незліченну кількість овацій, «надзвичайно гучних і радісних». Серед публіки виділялись іменити пані, які, з'явившись у ложах, «розмахували тим часом хустинками, відзначаючи у такий спосіб найбільш блискучий і славний успіх цього артиста» [38].

Наступний виступ Е. Нодена – в «Ломбардцях» у партії Оронте – 28 червня у компанії А. Басседжо (Джізельда) і Дж. Маріні (Пагано) став сходинкою для нових тріумфів співака. Солістам не бракувало аплодисментів, але серед номерів, які особливо сподобались, назвали арію А. Басседжо «No giusta causa non d'Iddio», яку вона виконала з таким натхненням, що змусила публіку просити повторення, каватину Е. Нодена, яку відзначили безкінечними оплесками в *adagio*, а після кабалетти винагородженої трьома викликами, дует між ним і А. Басседжо, який здобув чотири виклики і часті вигуки bis, а також відомий терцет, проспіваний з виразністю усіма трьома виконавцями [39].

Участь Е. Нодена (Дженнаро), Т. Брамбілли (Лукреція), С. Ронконі (Герцог Альфонсо) й К. Гуерріні (Маффі Орсіні) забезпечила «великий і неочікуваний» успіх «Лукреції Борджа», відомої в Одесі з другої половини 1840-х років. Крім звичних прославлянь на адресу Е. Нодена і Т. Брамбілли за чудово виконану ліричну сцену першого акту, сповнену глибокого драматизму сцену одкровення останнього акту, відзначення С. Ронконі й Т. Брамбілли в другому акті, в епізоді примушування до вбивства Дженнаро, критики зауважили природність гри Е. Нодена в сцені смерті, а також великий успіх примадонни у заключній арії [6]. К. Гуерріні була помітною в першому акті, а в третьому публіка змусила артистку повторити добре проспіване нею бріндізі «Il Segreto» [17]. Описуючи реакцію глядачів на виступ фаворитів Е. Нодена і Т. Брамбілли, «Journal d'Odessa» зазначала, що в останній сцені, коли Дженнаро хоче вбити Лукрецію, публіка здійняла гучні оплески, водночас «виявляючи захоплення, задоволення і жах», а потім, затамувавши подих, спостерігала майстерну гру тенора, який зображував муки смерті нещасного Дженнаро. Після цієї сцени Т. Брамбіллу й Е. Нодена невтомно і багаторазово викликали на поклон [40].

Загалом високо оцінюючи внесок кожного артиста в успіх цієї опери, критика висловлювала зауваження на адресу С. Ронконі про його надміру манірну гру, а К. Гуерріні радили задля більшого успіху в цій опері не виконувати «юнацький мотив з дівочою грацією, а виконати його з більшою силою, що є природним для характеру … молодого кавалера і поета, ідеї якого спонукають до численних жертовних узливань» [40].

До новинок літнього сезону цього театрального року належали дві вердіївські прем'єри, які мали гучний резонанс у середовищі шанувальників італійської опери та заслужили схвалення музичної критики – «Луїза Міллер» (15 (26) липня) та «Жанна д'Арк» (8 (19) серпня).

На прем'єру «Луїзи Міллер» антреприза покладала великі надії, а тому ретельно до неї готувалася. Крім музики, для вистави підготували нові костюми, п'ять нових декорацій до різних

сцен, кожна з яких у ході вистави була відзначена оплесками і викликами автора – сценографа В. Сольмі. Головними виконавцями цієї опери були Т. Брамбілла в партії головної героїні, Е. Панкані (Рудольф), С. Ронконі (Батько), К. Гуерріні (Графиня Федеріка), Дж. Маріні (Граф Вальтер), А. Берлендіс (Вурм). Примадонна відзначилася в каватині, фіналі, квартеті, а в останньому акті викликала найвище піднесення публіки, що вилилося в аплодисменти, віншування і виклики [41]. Найбільш переконливою артистка була в невеликій передсмертній арії Луїзи в сцені прощання з Рудольфом: у переливах її голосу глядачам «вчувалися насолода життя і мука смерті, томління щастя і стогін погибелі» [6]. Більшість артистів здобули у цій опері відзнаки: голос С. Ронконі «не зрадив йому в жодній ноті», він подобався впродовж усієї вистави, перевершивши себе у третьому акті [41], К. Гуерріні «вдихнула життя в свою партію, надавши досконалості її змісту» [25]. Неоднозначну оцінку отримав виступ Е. Панкані, цей артист хоч виявив енергійність і старанність [25], не зміг виразити глибини драматизму цієї партії, чому завадила крикливість співу і холодність його гри [6]. Виконання другорядних партій, хорів і оркестру були точними й гідними похвали, що, за визнанням прискіпливої критики, траплялося нечасто. Опера настільки зацікавила місцевих театралів, що її наступні вистави мали більш гучний успіх, аніж під час прем'єри [25].

Прем'єра «Жанни д'Арк» виявилась також удалою. У ній узяли участь А. Басседжо (Жанна д'Арк), Е. Ноден (Карл VII) і А. Оттавіані (Джакомо, батько Жанни), які чудово впоралися зі своїми партіями, здобувши підтримку глядачів і прихильність критики. Підтвердження цього знаходимо у детальному описі найбільш яскравих місць прем'єри та реакції публіки на їхнє виконання італійськими артистами, опублікованому одеським кореспондентом міланської «La Fama». Він описав перебіг цієї прем'єрної вистави «Жанни Д'Арк» з позиції неупередженого хроніста: «Інтродукцію добре прийняли, каватина Нодена викупана в оплесках і він мав два виклики; каватина Басседжо скупана в безкінечних оплесках із виявами справжнього захоплення; дуеттіно і терцет без супроводу (згадані двоє і Оттавіані) викликав такі овації, що після того як опустилася завіса, усі троє змушені були вийти на поклон. Арія Оттавіані отримала аплодисменти і виклик; романс Басседжо – величезні овації; її романс із Ноденом – ще одні овації та три виклики, опустилася завіса. Дует Басседжо і Оттавіані переривали вигуками bravo кожному з них; у кінці – бурхливі оплески з викликами. Романс Нодена – нові тривалі овації, публіка, здавалося, не припинить аплодувати, тричі артист змушений був виходити на сцену, щоб висловити вдячність глядачам. Терцет і фінал наповнений оплесками і чотирма гучними викликами трьом чудовим артистам» [42]. Під час справжнього виверження глядацьких симпатій після завершення опери А. Басседжо шість разів викликали на сцену для висловлення захоплення її чеснотами [19].

Участь нових артистів в операх, які впродовж багатьох сезонів ставились на одеській сцені, змусили їх зазвучати по-новому. Це викликало зацікавлення глядачів, які вщерть заповнювали вже було спорожнілу театральну залу.

Шанувальники опери високо оцінили майстерність Дж. Брамбілли, Е. Нодена, А. Оттавіані й А. Берлендіса в «Пуританах», які були поставлені в літньому сезоні цього театрального року. Особлива увага була прикута до новачка трупи Е. Нодена, чиї вишукані вокальні засоби та майстерний спів не змогли залишити байдужим нікого зі слухачів. Йому багато аплодували після вихідної арії «A te, o cara», потім артист розділив успіх із Дж. Брамбіллою [40], яка ще в минулому сезоні чудовим виконанням затьмарила попередніх виконавиць партії Ельвіри. Цим двом артистам аплодували в дуетах від першого до останнього акту, змушуючи бурхливими оваціями раз за разом підніматися на сцену. Баритон А. Оттавіані запам'ятався добрим виконанням партії Річарда Форта: його також нагородили оплесками й викликами в сольних номерах і в дуеті [40].

Високу оцінку здобула «Донька полку» завдяки участі в ній комічного баса Ф. Фріцці та примадонни Дж. Брамбілли: театр був заповнений, ніби це була прем'єра [40]. Відзначили невимушене і майстерне виконання партії примадонною і тріумфальний виступ Ф. Фріцці, які «безкінечну кількість разів доводили публіку до стану найвищого захоплення [29].

Ще однією оперою, яка в цьому сезоні несподівано заслужила схвалення, виявився «Севільський цирульник». Несподівано, бо ця опера, популярна в Одесі впродовж 1820-30-х років, тепер нечасто траплялася в репертуарі місцевої італійської трупи. Співаки, які в більшості недостатньо добре володіли школою бельканто, уникали виступати в операх Дж. Россіні, бо їхні голоси звучали непереконливо в технічно та драматично складних партіях. «Севільський цирульник» був поставлений 7 (18) вересня за участі Т. Брамбілли (Розіни), С. Ронконі (Фігаро), Ф. Фріцці (Дон Бартоло), А. Берлендіс (Дон Базіліо), Л. Стеккі-Боттарді (Альмавіва) [30]. Завдяки високому професіоналізму співаків, які утворили в цій опері чудовий ансамбль, глядачі знову досхочу сміялись і водночас захоплювались чудовою грою та співом.

У цій опері С. Ронконі і Т. Брамбілла вперше виступили у комічних партіях, незвичних для свого амплуа, чим приємно здивували шанувальників: виконання партій Фігаро і Розіни відкрило нові грані артистичного таланту цих співаків. Але якщо у С. Ронконі прискіпливі критики все ж побачили шаблонність прийомів гри, то Т. Брамбілла в цій ролі була бездоганною. Артистка цілком перевтілилася: це була саме та «кокетлива і грайлива» Розіна, якою її задумав композитор: «Т. Брамбілла зі своєю незрівнянною методою, зі своїм глибоким, ґрунтовним знанням музики пролетіла по ролі своїй як світлий метеор, який залишив лише жаль, що швидко згас, і викликала в душах наших ще більше поваги до… свого багатогранного таланту» [10], – писав з приводу її виступу місцевий шанувальник. Найбільше овацій дісталося артистці за виконання першої арії «Una voce poco fa», в якій вона була точною, рішучою і водночас витонченою [10].

Чудовому ансамблю артистів вистачило таланту зробити популярними ті опери, які в Одесі ніколи не викликали особливого зацікавлення глядачів. Наприклад, у виставі «Тамплієра» О. Ніколаі музика не особливо подобалася глядачам, які прохолодно зустріли увертюру і перші вокальні номери, проте далі прозвучали оплески, які у фіналі переросли в овації. Педантичність кореспондента, який залишив свідчення про цю постановку, дозволяє нам простежити в подробицях хронологію її успіху: «… перший акт, каватина Айвенго (Ноден), оплески за адажіо і кілька за кабалету, але не за музику. Вихідна арія Себастьяно Ронконі, аплодисменти за кабалету з викликом. Каватина пані Рамбур (леді Ровена), тиша, каватина Джузеппіни Брамбілли (Ребекка) – аплодисменти з двома викликами. Адажіо фіналу – невеликі оплески, а після опущення завіси – аплодисменти артистам, яких викликали на поклон. Другий акт, дует між Ронконі й Брамбіллою, оплески з трьома викликами. Дует між Ноденом і Берлендісом (Седрік) – тривалі й спонтанні оплески; терцет між Ноденом, Рамбур і Берлендісом – невеликі оплески. Третій акт, секстет, справжні овації після соло тенора «Tentasti, o folle, invano…», і оплески за весь номер, а наприкінці – величезні загальні оплески. Дует Нодена з Брамбіллою – тривалі овації, їх викликали поодинці й удвох, виступ тенора переривали вигуки публіки, а наприкінці соло «Vivi, e conforto siati…» якась пані кинула на сцену три оберемки квітів. Після того, як опустилася завіса, забажали знову привітати двох артистів на сцені шість разів…» [43].

В останньому сезоні театрального року одеський глядач отримав можливість насолодитися музикою опер «Сафо» і «Бондельмонте» Дж. Пачіні та «Віяло» П. Раймонді. У першій головну партію виконувала А. Басседжо, в другій – Т. Брамбілла. Опера «Сафо», відома в Одесі успішними виступами в ній І. Сеччі-Корсі та Больдріні, принесла «нові титули слави» для А. Басседжо, яка змогла передати грою і співом «кохання, ревнощі, розпач і марення». Образно характеризуючи чесноти примадонни, які привели її до успіху в цій опері, тогочасний критик зазначив: «Щоб співати Сафо як Аделаїда Басседжо необхідно … мати таку енергію серця, таку силу емоцій, яких не навчить мистецтво, оскільки це вимагає священного вогню» [47]. Особливо запам'ятався глядачам майстерно виконаний А. Басседжо і К. Гверіні дует другої дії «Di quai suavi lagrime…», сцена другої дії, коли вона, дізнавшись про шлюб Фаона з Кліменою, кидається на жертовник і знищує священний вогонь («E…ver? – Sposo…e già! – Infame altar!»), а також проспівана артисткою з драматизмом і поетичним натхненням передсмертна пісня Сафо «Teco dall'are pronube…» [5].

Пристрасна гра співачки подобалась її шанувальникам, але їй не завжди вдавалося висловлювати емоції так, щоб вони не порушували своєю «натуральністю» гармонії сценічної дії. Тому, визнаючи, що «пані Басседжо» «неперевершена в багатьох місцях своєї ролі», критик нагадував співачці, що композитор і глядач уявляють Сафо «пристрасною, енергійною, грізною…, але ніяк не розпашілим бійцем, що покладається на силу власних рук» [8].

Прем'єра «Бондельмонте», іншої опери-трагедії Дж. Пачіні, стала вершиною слави Т. Брамбілли. «Щоб співати Беатріче, кохану Бондельмонте, як співала панна Терезіна Брамбілла, необхідно, як нам здається, бути артисткою найвищої проби, довершеною артисткою» [47], – писав про тодішній її виступ кореспондент міланської «Gazzetta dei teatri». Успіхом вистава завдячувала, крім примадонни, вдалому ансамблю виконавців. Усі вони отримали слова вдячності від публіки і прихильні атестації з боку дописувачів театральних новин. Е. Ноден (Бондельмонте) – «співак, якого приємно слухати», «його спів сповнений смаку і приємний у sottovoce», С. Ронконі (Амедей) – «артист вельми поважний в усіх значеннях», «панна Рамбур була дуже доброю в партії Ізаури», отримавши «досить жваві оплески» [47]. Єдине в цій опері, що викликало незгоду – це режисура: велика кількість пауз у музиці потребувала великої роботи режисера для драматичного забарвлення мізансцен. Натомість він змусив артистів заповнювати ці паузи пантомімою – вони спілкувались «руками й очима, або розглядали куліси, що виходило трохи смішно при трагічному характері сцен» [8].

Ще одна прем'єра сезону – комічна опера «Віяло», створена П. Раймонді 1830 року за мотивами однойменної комедії К. Гольдоні, хоч і не стала музичною подією сезону, принесла відзнаки Ф. Фріцці, який чудово виконав партію спритного шевця Кріспіно [44].

Особливістю 1851/1852 театрального року, яка дозволяє з повним правом віднести його до «золотої доби» італійської опери Одеси, була висока виконавська культура головних солістів, кожен із яких виступав у власному амплуа, мав осібний вокально-сценічний репертуар, майстерними виступами в якому здобував щоразу більше шанувальників із числа місцевих театралів. Особливо помітною була наявність у трупі щедро обдарованих трьох дів-сопрано рівної ваги. Ще на початку театрального року кореспондент «Journal d'Odessa» в передчутті захоплюючого оперного сезону написав: «Ми дійсно особливо багаті на примадонн; Тереза і Джузеппіна Брамбілли та Аделаїда Басседжо, поміж яких з нашого боку ми не хочемо… кидати яблуко; це публіка є збірним образом Паріса. Проте… я вірю в те, що публіка замість того, щоб вибрати одну, уже приготувала три яблука – кожній по одному» [36]. І дійсно, кожна артистка здобула свого глядача, пропонуючи оцінити власні таланти у тих операх, які найбільше розкривали їхній вокальний і драматичний потенціал.

А. Басседжо знайшла себе у вердіївському репертуарі (впродовж двох сезонів вона виступала в «Ернані», «Ломбардцях», «Аттілі», «Двох Фоскарі»), а також відтворила героїчні натури в доніцеттієвих «Полієвкті» і «Марії ді Роган» та в «Сафо» Дж. Пачіні. Публіка щедро віддячувала артистці за її відданість і талант. Мова йде не лише про оплески та вигуки заохочення. Газети повідомляли, що під час другої вистави в цьому сезоні «Полієвкта» «пані Басседжо співала, осипана дощем із квітів», а під час однієї з вистав «Ернані» їй на сцені подарували вишуканий годинник, діамантову прикрасу, прикріплену до невеликого золотого ланцюжка, та діамантову шпильку» [12].

Дж. Брамбіллу вважали неперевершеною в образах тонких і вразливих натур з «Пуританів», «Лючії», «Сомнамбули», незрівнянною її називали також у партіях чарівливо-граційних героїнь «Доньки полку» і «Леонори». Оцінюючи виступи Дж. Брамбілли на одеській сцені, сучасники стверджували, що вона «перевернула цей театр силою свого успіху і викликала безкінечні свідчення прихильності публіки» [55].

Її сестра Т. Брамбілла – співачка іншого плану. Талант цієї артистки відзначався універсальністю: з рівним успіхом вона відтворює на сцені драматичні образи Норми, Лукреції Борджа, потім виконує патетичну партію Луїзи Міллер, перед тим дивує глядачів, без видимих труднощів перевтілившись у рішучу і водночас грайливу Розіну, а незабаром знову з'являється в трагічному образі: на цей раз – Беатріче з «Бондельмонте». Кожен вихід Т. Брамбілли на сцену в тому сезоні супроводжувався безкінечними вибухами оплесків і схвальних вигуків [55].

Одеський глядач, віддаючи належне оперним дівам, зауважував вдалі виступи інших артистів, не залишаючи поза увагою вистави, в яких вони виявляли «мистецтво і наполегливість». Для дебютантів трупи К. Рамбур і К. Гуерріні пам'ятним видався виступ на початку року в опері «Лінда ді Шамуні». Тоді під час повторення вистави одеські глядачі відзначили успіх артисток цінними подарунками: перша отримала діамантовий хрест на золотому ланцюжку, інша – «вишуканий срібний кубок» [18].

В середовищі одеських театралів з давніх пір існував поділ публіки на симпатиків різних примадонн, який визначався переважно музичними смаками, їхньою прихильністю до творчості того чи іншого композитора. Багато важила у виборі фаворитки зовнішня привабливість артисток, їхній юний вік у поєднанні з вокальними та драматичними чеснотами. Не винятком був 1851/1852 театральний рік: із першого сезону публіка в театрі розділилася на «басседжистів» і «брамбіллістів». Запальні витівки глядачів у підтримку своїх улюбленіць нерідко шкодили артисткам, заважали поміркованій частині публіки слухати оперу: «Особливо галасують пани басседжисти, – писав кореспондент «Одесского вестника», – Захопленням їх, чи, ліпше сказати, викликам немає кінця, оплески перебивають голос примадонни нерідко в найкращих місцях арії … і часто-часто букети летять на сцену в найпатетичнішу хвилину, падають іноді дуже невдало і відволікають артистку від її ролі, а душу глядача від враження, яке ця роль готова була справити на нього» [11]. Проте артистки не ображалися на це і живили інтерес до своєї вокальної творчості, щоразу дякуючи за квіти та подарунки, радо повторюючи уривки на біс, зголошуючись на виступи під час свят чи організовуючи концерти у приватних заміських маєтках найзаможніших своїх шанувальників.

Особливий інтерес публіки до італійських вистав обумовлювався «зірковим» складом групи солістів. Уже на початку театрального року кількість ангажованих співаків на амплуа перших виконавців перевищила затверджену в контракті з імпресаріо: сімнадцять осіб (4 примадонни-сопрано, 2 контральто (мецо-сопрано), 4 тенори, 4 баритони, 1 бас-буф і 2 баси-профундо) проти тринадцяти в минулому сезоні. До того ж, Г. Андросов як представник родинної групи антрепренерів, залучаючи до участі в тому театральному році артистів, які блискуче зарекомендували себе в

провідних театрах Європи, дозволив своєму кореспонденту піти на додаткові витрати, чим спричинив дефіцит бюджету театру. Уже наприкінці літнього театрального сезону наслідки цього рішення стали очевидними не тільки для імпресаріо: одеський кореспондент міланської «Gazzetta dei teatri» у серпневому дописі висловлює думку частини посвячених у театральні справи одеситів про наближення фінансової кризи в театрі: «Я чую, що не можна більше продовжувати [утримувати] когорту артистів видатного рівня, яких ми тепер маємо. Зараз ми беремо до уваги імена, котрі отримали славу на багатьох перших сценах, імена, яким дійсно необхідно платити золотом, а ресурсів театру для цих видатних особистостей недостатньо, щоб поповнити величезну цифру, яку касир синьйорів Андросових платить за кожен місяць виступів» [24].

Криза неплатежів у театрі розпочалася восени. Тоді Г. Андросов змушений був узяти позику в сумі 8571 руб. 42 коп. у «вдови генерал-лейтенанта» Емілії фон Кауфман нібито «для законтрактування з Італії на цей 1852 рік трупи і для інших покращень і потреб театру» [4; арк. 286]. Повертати ці кошти мала міська дума щомісячними виплатами до кінця театрального року з тих грошей, які призначалися за контрактом антрепренеру. Вочевидь ці фінанси були витрачені переважно на погашення боргів перед артистами і мало прислужилися для майбутнього ангажементу. Підтвердженням цього є коротка інформація, надрукована 31 січня 1852 року в болонській «L'Osservatorio», яка повідомляла, що «імпреза італійського театру має намір суттєво скоротити витрати, зменшивши чисельність персоналу співаків і повторно не ангажувати артистів, які зробили, на думку всіх, блискучим і славним нинішній сезон» [45]. Кореспондент антрепренера П. Джентілі, який виїхав у той час до Італії, отримав чіткі вказівки від дирекції театру щодо економії коштів на новий ангажемент [45]. Однак ці екстрені заходи все одно не врятували Г. Андросова від банкрутства: напередодні наступного театрального року артисти попередньої трупи так і не отримали розрахунку. Така ситуація стурбувала градоначальника О. Казначеєва, який у травні 1852 р. пропонував міській думі анулювати контракт з С. Андросовим і «підшукати іншу надійну особу для утримання театру і карантинного маркітантства», оскільки «подібна неустойка з боку утримувача театру … повторюється вже не вперше» [4; арк. 338–338 зв.]. І хоча в наступному сезоні антреприза залишилася в руках родини Андросових, це коштувало наступному антрепренеру В. Андросову нових позик і непомірних витрат, невідшкодованість яких наблизила італійську оперу до краху з початком Кримської війни.

Висновки. Отже, діяльність італійської оперної трупи в Одесі 1851/1852 років мала широкий резонанс у театральних колах Російської імперії та Італійських держав. Завдяки сучасному і збалансованому репертуару, безсумнівним вокальним і непоганим драматичним чеснотам головних виконавців трупи, їхній професійній взаємодії між собою, з хором та оркестром, одеська опера, як свідчать публікації в італійській пресі, стала однією з найкращих і, водночас, найдорожчих закордонних антреприз, які фінансувалися з комунальних бюджетів. Надії недосвідчених імпресаріо на великі прибутки від італійських оперних вистав, на жаль, не справдилися: ні щорічна дотація від міста, ні монопольний дохід антрепренера від маркітантства в портовому карантині, ні позики у приватних осіб не змогли компенсувати великий дефіцит платежів, який окреслився в театрі в другій половині театрального року і загрожував банкрутством антрепризи та втратою позитивного іміджу одеських імпресаріо в середовищі представників професійної гільдії оперних співаків, а також власників італійських театральних агенцій.

Список використаної літератури

1. ***Варварцев М.*** Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.) : іст.-біогр. дослідж. (слов.) / М. М. Варварцев ; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – Київ : [б. в.], 2000. – 324 с.
2. ***Витте Н. А.*** Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т. е. с 1808 г. / Н. А. Витте. – Одесса : Тип. А. Шульце, 1886. – 27 с.
3. ***Голота В. В.*** Театральная Одесса / В. В. Голота. – Киев : Мистецтво, 1990. – 248 с.
4. ***Державний архів Одеської області.*** – Ф. 4. – Оп. 1. – Спр. 1752 [Про укладення з купцем Семеном Андросовим контракту на утримання театру і маркітантства в карантині строком з 4.03.1850 р. на шість років, а також про продовження цього контракту сином Андросова Василем і купцем Карутом, ч. 1, 1849–1854 рр.].
5. ***Дм. П-но.*** Опера Пачини «Сафо» на одесской сцене / Дм. П-но // Одесский вестник. – 1851. – № 90 (14 нояб.).
6. ***К.К. [Константин Картамышев].*** Заметки и вести / К.К. // Одесский вестник. – 1851. – № 62 (8 авг.).
7. ***К.К. [Константин Картамышев].*** Заметки и вести / К.К. // Одесский вестник. – 1851. – № 48 (20 июня).
8. ***К.К. [Константин Картамышев].*** Одесские вести / К.К. // Одесский вестник. – 1852. – № 2 (5 янв.).
9. ***Остроухова Н. В.*** Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Кн. первая. 1804–1873 / Н. В. Остроухова. – Одесса : Астропринт, 2013. – 392 с.
10. ***П. Б.*** Новости театральные. Севильский цирюльник / П.Б. // Одесский вестник. – 1851. – № 71 (8 сент.).

11. ***Т. Ч.*** Одесский театр. Эрнани, Лючия, Леонора, Линда, Лукреция / Т. Ч. // Одесский вестник. – 1851. – № 69 (1 сент.).
12. ***A. C.*** Odessa / A. C. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 38 (15 luglio).
13. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1359 (2 gennaio).
14. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1360 (9 gennaio).
15. ***Apertura della stagione di Odessa*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 27 (21 maggio).
16. ***D. B. R.*** Odessa, 18 febbraio / D. B. R. // L'Italia musicale. – 1851. – № 15 (20 marzo).
17. ***F. M.*** Odessa, 13 luglio 1851 / F. M. // L'Osservatorio. – 1851. – № 37 (9 agosto).
18. ***G. B.*** Corrispondenza / G. B. // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1383 (21 giugno).
19. ***K. Z.*** [Костянтин Зеленецький] Odessa / K. Z. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 51 (20 settembre).
20. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1363 (30 gennaio).
21. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1381 (5 giugno).
22. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 30 (6 giugno).
23. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 37 (10 luglio).
24. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 46 (25 agosto).
25. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 47 (31 agosto).
26. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 42 (24 maggio).
27. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 49 (18 giugno).
28. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 57 (16 luglio).
29. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 70 30 agosto).
30. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 81 (8 ottobre).
31. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 14 (17 maggio).
32. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 16 (24 maggio).
33. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 24 (21 giugno).
34. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 39 (15 maggio).
35. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 40 (19 maggio).
36. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 48 (16 giugno).
37. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 53 (3 luglio).
38. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 56 (14 luglio).
39. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 60 (28 luglio).
40. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 69 (28 agosto).
41. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 70 (1 settembre).
42. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 73 (11 settembre).
43. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 83 (16 ottobre).
44. ***Odessa*** // La Fama. – 1852. – № 30 (12 aprile).
45. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1852. – № 85 (31 gennaio).
46. ***Odessa 26 aprile*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 13 (14 maggio).
47. ***Odessa.*** Saffo.– Buondelmonte. – Ventaglio // Gazzetta dei teatri. – 1852. – № 19 (6 aprile).
48. ***Odessa.*** Teatro Imperiale // La Fama. – 1851. – № 44 (2 giugno).
49. ***Recenti scritture*** // La Fama. – 1850. – № 102 (30 dicembre).
50. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 2 (10 gennaio).
51. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 7 (5 febbraio).
52. ***Scritture effettuate dall'agenzia del Maestro Luigi Ronzi e Comp.*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 17 (28 maggio).
53. ***Scritture recenti.*** Odessa // L'Italia musicale. – 1851. – № 26 (29 marzo).
54. ***Varietà teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55, № 1370 (20 marzo).
55. ***X.*** Le sorelle Brambilla / X. // Gazzetta dei teatri. – 1852. – № 20 (10 aprile).

References

1. ***Varvarcev M.*** Italijci v kul`turnomu prostori Ukrayiny` (kinecz` XVIII – 20-ti rr. XX st.) : ist.-biogr. doslidzh. (slov.) / M.M. Varvarcev; Nacz. akad. nauk Ukrayiny`, In-t istoriyi Ukrayiny`, Ital. in-t kul`tury` v Ky`yevi. – Kyyiv : [b.v.], 2000. – 324 c.
2. ***Vitte N. A.*** Kratkaya istoricheskaya zapiska o polozhenii teatralnogo dela v Odesse s nachala postroyki sgorevshego teatra, t. e. s 1808 goda / N. A. Vitte. – Odessa : Tip. A. Shultse, 1886. – 27 s.
3. ***Golota V. V.*** Teatralnaya Odessa / V. V. Golota. – Kiev : Mistetstvo, 1990. – 248 s.
4. ***Derzhavny`j arxiv Odes`koyi oblasti.*** – F. 4. – Op .1. – Spr. 1752 [Pro ukladennya z kupcem Semenom Androsovy`m kontraktu na utry`mannya teatru i markitantstva v karanty`ni strokom z 4.03.1850 r. na shist` rokiv, a takozh pro prodovzhennya cz`ogo kontraktu sy`nom Androsova Vasy`lem i kupcem Karutom, ch.1., 1849–1854 rr.].
5. ***Dm. P-no.*** Opera Pachini «Safo» na odesskoy stsene / Dm. P-no // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 90 (14 noyabrya).
6. ***K. K.*** [Konstantin Kartamyishev]. Zametki i vesti / K. K. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 62 (8 avgusta).
7. ***K. K.*** [Konstantin Kartamyishev]. Zametki i vesti / K. K. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 48 (20 iyunya).
8. ***K. K.*** [Konstantin Kartamyishev]. Odesskie vesti / K. K. // Odesskiy vestnik. – 1852. – № 2 (5 yanvarya).

9. ***Ostrouhova N. V.*** Odesskiy opernyiy teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni. Kniga pervaya. 1804–1873 / N. V. Ostrouhova. – Odessa: Astroprint, 2013. – 392 s.
10. ***P. B.*** Novosti teatralnyie. Sevilskiy tsiryulnik / P. B. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 71 (8 sentyabrya).
11. ***T. Ch.*** Odesskiy teatr. Ernani, Lyuchiya, Leonora, Linda, Lukretsiya / T. Ch. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 69 (1 sentyabrya).
12. ***A. C.*** Odessa / A. C. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 38 (15 luglio).
13. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1359 (2 gennaio).
14. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1360 (9 gennaio).
15. ***Apertura della stagione di Odessa*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 27 (21 maggio).
16. ***D. B. R.*** Odessa, 18 febbraio / D. B. R. // L'Italia musicale. – 1851. – № 15 (20 marzo).
17. ***F. M.*** Odessa, 13 luglio 1851 / F. M. // L'Osservatorio. – 1851. – № 37 (9 agosto).
18. ***G. B.*** Corrispondenza / G.B. // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1383 (21 giugno).
19. ***K. Z.*** [Kostyantyn Zelenets'kyi] Odessa / K.Z. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 51 (20 settembre).
20. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1363 (30 gennaio).
21. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1381 (5 giugno).
22. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 30 (6 giugno).
23. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 37 (10 luglio).
24. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 46 (25 agosto).
25. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 47 (31 agosto).
26. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 42 (24 maggio).
27. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 49 (18 giugno).
28. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 57 (16 luglio).
29. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 70 (30 agosto).
30. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 81 (8 ottobre).
31. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 14 (17 maggio).
32. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 16 (24 maggio).
33. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 24 (21 giugno).
34. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 39 (15 maggio).
35. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 40 (19 maggio).
36. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 48 (16 giugno).
37. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 53 (3 luglio).
38. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 56 (14 luglio).
39. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 60 (28 luglio0.
40. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 69 (28 agosto).
41. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 70 (1 settembre).
42. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 73 (11 settembre).
43. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 83 (16 ottobre).
44. ***Odessa*** // La Fama. – 1852. – № 30 (12 aprile).
45. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1852. – № 85 (31 gennaio).
46. ***Odessa 26 aprile*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 13 (14 maggio).
47. ***Odessa.*** Saffo. – Buondelmonte. – Ventaglio // Gazzetta dei teatri. – 1852. – №19 (6 aprile).
48. ***Odessa.*** Teatro Imperiale // La Fama. – 1851. – № 44 (2 giugno).
49. ***Recenti scritture*** // La Fama. – 1850. – № 102 (30 dicembre).
50. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 2 (10 gennaio).
51. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 7 (5 febbraio).
52. ***Scritture effettuate dall'agenzia del Maestro Luigi Ronzi e Comp.*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 17 (28 maggio).
53. ***Scritture recenti.*** Odessa // L'Italia musicale. – 1851. – № 26 (29 marzo).
54. ***Varietà teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T .55. – № 1370 (20 marzo).
55. ***X.*** Le sorelle Brambilla / X. // Gazzetta dei teatri. – 1852. – № 20 (10 aprile).

«GOLDEN AGE» OF THE ITALIAN OPERA IN ODESA: ANDROV'S FAMILY ENTREPRISE IN THE SEASON OF 1851–1852

Batsak Kostyantyn, PhD in History, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University

The history of one of the most successful seasons of the Italian opera enterprise during 1850-1854 in the Odessa theatre from the stage of the troupe formation in Italy to the final beneficiary performances of the leading artistes is investigated. The particular attention is paid to the study of the repertoire in its connection with the specifics of the vocal and dramatic soloists' talents, the identification of the theatrical audience behavior patterns and forms of artistes' communication with Italian opera admirers, as well as to clarifying the circumstances of the present enterprise financial problems.

Key words: Italian opera, Odesa theatre, theatre audience, opera repertoire, Androsov's family enterprise.

UDC 782:477+450 «18»

«GOLDEN AGE» OF THE ITALIAN OPERA IN ODESA: ANDROV'S FAMILY ENTREPRISE IN THE SEASON OF 1851–1852

Batsak Kostyantyn, PhD in History, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University

The aim of this paper is to investigate the peculiarities of the Odesa Italian opera vocal and scenic activities in the context of the Odesa theatre organizational, creative and socio-cultural relations in the middle of the nineteenth century.

Research methodology involves the use of the semiotic method, mosaic reconstructions and a cross-disciplinary research that allow us to study a musical theatre as a holistic social and cultural space.

Results. Due to the contemporary and balanced repertoire, the vocal and dramatic talents of the main performers of the troupe, the skillful interaction of the soloists with each other, with the choir and the orchestra, the Odesa opera became one of the best and, at the same time, the most expensive foreign Italian entrees to be financed from communal budgets. Unfortunately, the expectations of the inexperienced impresario for the great wealth of Italian opera performances have not come true: neither the annual subsidy from the city, nor the monopoly profits of the entrepreneur from marquidity in the port quarantine, nor loans from private individuals could compensate for the large deficit of payments, which was outlined in the theatre in the second half of the theatrical year and threatened to enterprise bankrupt and the loss of a positive image of the Odesa impresario among the representatives of the professional guild of opera singers, as well as owners of the Italian theatrical agencies.

The novelty of the present article is that, due to the attraction of new documentary sources, the history of the scenic performances of the Italian artists in operatic repertoire of Androsov's family enterprise of the second theatrical year was elaborated, the impresario's economic trouble causes were detected, the sources of the formation of this opera troupe were first investigated as well as the social and communicative models of the artists' and viewers' mutual interactions.

Practical importance is that the material of this article allows us to determine the majority of the structural components of the musical and theatrical activities of the foreign Italian opera troupes, their interaction and specificity.

Key words: Italian opera, Odesa theatre, theatre audience, opera repertoire, Androsov's family enterprise.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК 75.04 (=161.2)(477) «1900/1905» Розвадовський

УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ У ТВОРАХ В. РОЗВАДОВСЬКОГО 1900-1905 РОКІВ

Белічко Наталія Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент**,**
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
belichkon@gmail.com

Наведено огляд публікацій, у яких увага приділена організаційно-виставковій та педагогічній діяльності В. Розвадовського. Розглянуто становлення його творчої особистості як художника. Описано пейзажі початкового періоду творчості, присвячені українським мотивам. Проаналізовано пейзажі на шевченківську тему з фондів Національного музею Т. Шевченка у Києві, а також портретні зображення Кобзаря. Висвітлено співпрацю з видатним художником І. Рєпіним в організації пересувних народних виставок. Наголошено на літературно-просвітницькій діяльності В. Розвадовського. Виявлено звернення митця до відображення українських мотивів у петербурзький період творчості як прояв національної свідомості, що в подальшому отримало продовження в його культурно-мистецькій діяльності.

Ключові слова: пейзажний жанр, Т. Шевченко, національні мотиви, мистецьке просвітництво, художньо-культурна діяльність.

Постановка проблеми. Ім'я українського художника В'ячеслава Розвадовського тривалий час перебувало у забутті. Хоча все своє життя він присвятив служінню мистецтву, створюючи живописні полотна, викладаючи в художній школі Кам'янця-Подільського, а згодом у Ташкентському Алексеєвському комерційному училищі. Він був організатором пересувних народних виставок картин, утіливши ідею передвижництва та мистецького просвітництва для найнижчих соціальних верств населення в Україні. Після переїзду до Середньої Азії, продовжував свою активну художньо-культурну діяльність, опікуючись народно-кустарним виробництвом майстрів Узбекистану.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Перша хвиля зацікавленності діяльністю В. Розвадовського припадає на 1960–1970-ті роки. Статті О. Вахрамеєва, О. Коваленко, М. Рябого мають оглядовий характер життя і діяльності художника [1, 5, 14]. У дослідженнях останнього десятиліття увагу приділено популяризаторській роботі митця. В статтях М. Двилюк, Л. Овчаренко,

© Белічко Н. Ю., 2017