

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

УДК 782:477+450 «18»

БАЦАК К. Ю.

ORCID 0000-0001-9687-093X

«ЗОЛОТА ДОБА» ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ОДЕСИ: АНТРЕПРИЗА ГАВРИЛА АНДРОСОВА У СЕЗОНІ 1850–1851 РОКІВ

Досліджені умови та специфіка діяльності італійської оперної трупи в одеському міському театрі у першому театральному сезоні антрепризи родини Андросових першої половини 1850-х років. Проаналізований зміст основних пунктів театрального контракту антрепренера з міською думою, які визначали фінансові та організаційні основи роботи театру, взаємні зобов'язання сторін, вимоги до складу та якості виконавської трупи і її сценічної діяльності. Показані особливості закордонного ангажементу оперної трупи в головних центрах оперної індустрії Італії, характер взаємовідносин імпресарію з театральним агентом антрепризи, здійснений аналіз виконавського складу трупи, досліджені якісні характеристики голосів та акторської майстерності солістів. Окрема увага приділена вивченню вокально-сценічної діяльності трупи, виявленню особливостей формування репертуару в умовах європейської оперної моди та, водночас, імперської політичної цензури, а також якісним характеристикам взаємодії артистів між собою та з оркестром. Описані види театральних комунікацій, які виникали між артистами та глядачами, способи шанування провідних виконавців в театральній залі та за її межами, виявлені особливості музично-критичного аналізу діяльності одеської оперної трупи в італійській театральній та місцевій офіційній пресі.

Ключові слова: одеський міський театр, італійська опера в Одесі, антреприза родини Андросових, театральні комунікації.

Період найвищого злету італійської опери в Одесі припадає на середину XIX століття. На той час історія місцевої італійської антрепризи налічувала майже півстоліття, впродовж якого склалися традиції закордонного ангажементу оперної трупи та оркестру, формування репертуару, були встановлені вимоги до якості виконавців, визначені джерела фінансування театральної справи тощо. Водночас італійський театр перетворився на осердя культурно-мистецького життя Одеси та південного регіону загалом, а театральні комунікації вийшли за межі театру, перетворившись на вагомий складову соціокультурного повсякдення містян.

Антрепризу першої половини 1850-х років іноді називають «золотою добою» італійської опери Одеси. Така висока оцінка цього періоду має об'єктивне підґрунтя: у цей час імпресарію плідно співпрацювали з відомими театральними агенціями на Апеннінах, внаслідок чого на сцені театру з'явився ансамбль молодих обдарованих артистів, які знайомили місцевого глядача з популярним в Італії оперним репертуаром, демонструючи відмінну вокальну школу, майстерне поєднання співу з мистецтвом драми.

До теми діяльності одеської італійської опери першої половини 1850-х років зверталися неодноразово, зокрема, в дослідженнях, присвячених історії театрального менеджменту Одеси¹, впливам італійської опери на музичну культуру міста², на розвиток у ньому музично-театральних традицій в контексті історії міського театру³, відтворенню українських сторінок творчих біографій визначних діячів культури Італії⁴.

Попри велику увагу вчених та краєзнавців до окремих аспектів діяльності італійського театру в Одесі, вивчення вітчизняних архівних джерел, пов'язаних з історією театральної справи в Одесі, місцевої та італійської театральної преси дозволяє розширити рамки попередніх досліджень, визначивши місце італійської опери Одеси в системі міжкультурних комунікацій, простежити зв'язки одеської оперної антрепризи з провідними центрами музичної культури Італії, виявити закономірності формування артистичного складу трупі, репертуару, відтворити способи взаємодії артистів та публіки в театрі та за його межами, а також показати вплив зовнішніх чинників різного характеру (історичних, юридичних, управлінських) на динаміку розвитку італійської опери в Одесі першої половини 1850-х років.

В середині XIX століття імпресаріо залишався ключовою фігурою театрального процесу, оскільки в його руках зосереджувалися основні ресурси для забезпечення функціонування театру. Сьогодні на питання про власника театрального ангажементу в Одесі першої половини 1850-х років неможливо дати однозначну відповідь. Зважаючи на зміст театральних контрактів, інших юридичних документів, які регулювали діяльність театру, свідчення різних джерел, вільно говорити про колективний театральний менеджмент родини Андросових та їхніх фінансових партнерів, який мав свою специфіку в кожному театральному сезоні.

Утримувачем антрепризи у міському театрі Одеси та маркітантства в портовому карантині з весни 1850 року офіційно вважався почесний громадянин міста, колишній міський голова і купець першої гільдії Семен Андросов, насправду ж він особисто театальною справою не опікувався взагалі. Від імені цього поважного негодіанта діяли за довіреністю його сини. Власне театральний контракт, який традиційно був поєднаний із монополією на здійснення портового маркітантства, 18 жовтня 1849 року уклав за дорученням батька Гаврило Андросов⁵. Тому різні джерела найчастіше саме його йменували антрепренером одеського міського театру впродовж двох сезонів 1850-1852 років. Інших трьох синів С. Андросова – Іллю, Ми-

¹ [Витте Н.] 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.

² Кацанов Я. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) // Из музыкального прошлого: [Сб. очерков]. Вып. 1 / [ред.-сост. Б.С. Штейнпресс]. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. С. 393–459.

³ Остроухова Н. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804–1873. Одесса : Астропринт, 2013. 392 с.

⁴ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.): історико-біографічне дослідження (словник). Київ, 2000. 324 с.

⁵ 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.]. Арк. 69.

хайла та Василя – в тогочасній театральній пресі відносили до складу театральної дирекції¹.

Підготовлений міською думою та узгоджений із Г. Андросовим контракт традиційно визначав права та обов'язки антрепренера, міської влади і дирекції театру, регулював їхні відносини між собою та, окремо, антрепренера з артистами, встановлював межі відповідальності кожного згаданого в цьому документі учасника театрального процесу.

Разом із тим у контрактних домовленостях із нинішнім імпресаріо місцева влада, маючи сумний досвід урядування антрепренерів-попередників, спробувала забезпечити театр від можливих матеріальних збитків унаслідок недбальства утримувача. Тому в ряді пунктів дума окремо зобов'язувала Г. Андросова опікуватися внутрішніми службовими приміщеннями та театальною залюю: окрім ремонту антрепренер був відповідальний за їхню чистоту, належне опалювання й освітлення. До початку сезону вистав він мав оновити та полагодити меблі в усіх частинах театальної зали, так само, як і сценічні механізми, лаштунки та реквізит, обстежити сценічні костюми і, в разі потреби, своїм коштом виготовити нові². Особливо жорсткі настанови стосувалися підготовки вистав, зокрема вимагалось обов'язкове дотримання відповідності оформлення сцени і костюма артистів історичній епосі й країні, тобто саме так, як було зазначено в лібрето опери³. У випадку невиконання чи неналежного виконання цих та ряду інших зобов'язань на антрепренера накладалися грошові штрафи.

Новий імпресаріо, готуючи приміщення театру до свого першого сезону, прагнув уразити публіку сучасним оформленням театальної зали та зручностями розташування у ній глядачів. Один із одеситів-дописувачів болонського часопису «L'Osservatorio» після відвідування театру на початку сезону 1850/51 років відзначив удалі дизайнерські вирішення антрепренера: «<...> він повернув театру Одеси, завдяки доцільній реставрації, всі бажані зручності і той сяючий декор, яким захоплюються виключно в провідних театрах наших столичних міст. Він повністю оновив дощане покриття партеру, поглибив ложі біля сцени, а напівкруглі ложі третього ярусу уподібнив до інших, усі їх обклеївши шпалерами і прикрасивши золотим оксамитом. Зроблені нові лави для партеру, збільшена й розкішно мебльована оркестрова яма. Додайте до цього всього яскраве освітлення, яке цілий день зачаровує театр і збуджує суперництво прекрасних дам у вишуканості»⁴. Згадуючи про ці самі зміни багато років по тому, тодішній капельмейстер театального оркестру Л. Джервазі відзначав як особливий здобуток від реконструкції зали збільшення кількості рядів крісел у партері, третина якого раніше не мала місць для сидіння⁵. У цій частині зали зазвичай розміщувались представники незаможних соціальних груп (крамарі, матроси, портові робітники, студенти та ін.), які, купуючи лише вхідний квиток, мали змогу насолоджуватися оперними виставами. Відтепер новий «партер» знаходився в колишній галереї третього ярусу⁶, у якій для глядачів установили лави.

¹ Dichiarazione // L'Italia musicale. 1851. №9. 29 gennaio.

² Державний архів Одеської області. Ф.4. Оп. 1. Спр. 1752. Арк. 80 зв. – 81.

³ Там само. Арк.89 зв. – 90.

⁴ Il Teatro Italiano di Odessa e l'impresario Androsow // L'Osservatorio. 1850. №21. 12 giugno.

⁵ Джервазі Л. Исторический очерк итальянской оперы в Одессе с 1838 по февраль 1870 г. // Новороссийский телеграф. 1870. №97. 3 (15) мая.

⁶ Итальянская опера в Одессе // Одесский вестник. 1850. № 32. 22 апреля.

Чинний контракт із антрепренером вимагав забезпечення оперних вистав трупю співаків-солістів із 12-ти осіб (5 співачок і 7 співаків), яким мали допомагати мішаний театральний хор у складі 10-ти чоловіків і 6-ти жінок під керівництвом хормейстера та оркестр із 34-х музикантів під орудою капельмейстера (*maestro di musica*) і диригента-скрипаля. До підготовки вистав були залучені декоратор, кравці, перукар, а також численні працівники сцени та інша театральна обслуга¹. Антрепренер брав зобов'язання забезпечити трупу співаками з «добрими голосами», а провідні солісти мали володіти відмінними вокальними та артистичними чеснотами².

До виконання цих вимог імпресаріо поставився не менш відповідально, ніж до оформлення інтер'єру театральної зали. Він довірив комплектацію трупи відомій театральній агенції Луїджі Ронці з Флоренції, якому гарантував монопольне право на ангажемент співаків та музикантів оркестру для одеської сцени на теренах Італії³. Для перемовин із агентом до Тоскани заздальгідь направили досвідченого «комісiонера», колишнього контрабасиста театального оркестру Алессандро Бігатті⁴, який виконував функції кореспондента імпрези ще з часів О. Сарато і Д. Марінковича.

Завдяки зусиллям агенції Л. Ронці італійська трупа одеського театру була майже цілком оновлена. Від попереднього складу виконавців залишились лише юна примадонна-сопрано Е. Д'Альберті, бас-профундо А. Берлендіс, який уже давно замешкав у Одесі, і кілька співаків допоміжних партій. Усі інші солісти трупи мали з'явитися на суд одеського глядача вперше. Перед початком сезону болонський часопис «Teatri, arti e letteratura» повідомив імена чотирнадцяти співаків та вісімнадцяти музикантів оркестру, ангажованих для одеського театру фірмою Л. Ронці. Серед названих виконавців були примадонни-сопрано Аделаїда Басседжо і Джузеппіна Брамбілла, примадонна-меццо-сопрано (контральто) Аделаїда Рамаччіні, перші тенори Марко Віані й Луїджі Стеккі-Боттарді, перший баритон Лодовіко Буті та бас-буф Луїджі Маджоротті⁵. Крім співаків та музикантів у складі учасників нової трупи був названий художник-сценограф Доменіко Ангінетті⁶. До початку сезону до трупи влилася ще одна група артистів у складі «примадонни меццо-сопрано і контральто» Еудженії Кредаци, басів для виконання другорядних партій Кортеллі й Плаччі та співачок-компрімарій Каламарі, Плаччі й О. Фйорентіні⁷.

Нові артисти італійської опери вирушали до Південної Пальміри з усіх куточків Італії: тенор М. Віані – з Болоньї, куди він раніше повернувся після успішних виступів у комунальному театрі Модени, звідти само прямували компрімарії сестри Плаччі; інша частина трупи була укомплектована у Флоренції, до неї ввійшли бас Л. Маджоротті, тенор Л. Стеккі-Боттарді, баритон Л. Буті, примадонна-контральто А. Рамаччіні; примадонна-сопрано А. Басседжо виїхала до Одеси з Трієста, у театрі якого вона з успіхом провела попередній сезон, а її майбутня суперниця по одеській сцені Дж. Брамбілла попрямувала до місця призначення з Мілана, де вона очікувала на новий ангажемент, щойно завершивши виступи в театрі Кунео⁸. Як повідомляла

¹ Державний архів Одеської області. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 1752. Арк. 86.

² Там само. Арк. 86.

³ Avviso // La Fama. 1850. №7. 31 gennaio.

⁴ Odessa // Gazzetta dei teatri. 1850. № 39. 5 luglio.

⁵ Agenzie teatrali // Teatri, arti e letteratura. 1850. № 1323. Т. 53. 25 aprile.

⁶ Ibidem.

⁷ Corrispondenza del teatro di Odessa del 14 giugno 1850 // L'Osservatorio. 1850. № 26. 28 giugno.

⁸ Movimento artistico // Teatri, arti e letteratura. 1850. № 1319. Т. 53. 28 marzo.

«L'Osservatorio», театральний сезон в Одесі розпочали «чотири примадонни-сопрано, дві контральто, два перші тенори, два баси й комічний буф, а також багато виконавців других партій»¹.

Майже всі дебютанти трупи мали з'явитися перед глядачами на початку сезону. Не дивно, що, ознайомившись із цілковито позитивними характеристиками ангажованих виконавців та зауваживши дифірамби антрепренерам за вдале перепланування і оздоблення театру, які були надруковані в місцевих газетах, публіка побажала пересвідчитися в усьому на власні очі й влаштувала аншлаг на перших виставах італійців.

Спочатку одесити почули примадонну А. Басседжо і тенора М. Віані в «Ломбардцях» Дж. Верді, якими 25 квітня відкрився театральний сезон. Описуючи враження від дебюту нової оперної діви, кореспондент «Одесского вестника» зазначав: «Діапазон голосу пані Басседжо <...> неширокий, але зате голос дуже приємний і метода прекрасна, гра відзначається благородністю та енергією»². Особливий акцент театральна критика зробила на артистичних чеснотах дебютантки, відзначивши цільність її вокального та драматичного таланту: «Басседжо викликала на сцені зачарування від нового образу. Її спів і її особистість знаходяться у повній гармонії <...>. Простота і природність – це ті якості, які в ній не протиставлені, що трапляється вкрай рідко, і тому напевне заслуговують великої похвали»³.

Її партнер-виконавець партії Оронте М. Віані сподобався ще більше. За образним висловлюванням критики, він скинув із п'єдесталу усіх попередників-тенорів, які побували на одеській сцені. Цьому співакові вдалося полонити публіку «вдумливою грою» і «проникливою чарівністю його виразного і пристрасного голосу, який окремими нотами проникає до глибин душі»⁴. Описуючи голос цього юного баритона, оглядач відзначив його тембральні якості – «дзвінкість, густоту і солодкавість», які створювали незабутні враження від співу. «Ви чуєте голос сильний, і, в той же час, голос чистий, вільний, відкритий, голос дзвінкий, і, в той же час, надзвичайно ніжний <...>»⁵, – захоплено писав музичний критик.

Виконавці головних партій здобули прихильність публіки з перших хвилин вистави. А. Басседжо отримала гучні оплески за виконання молитви «Ave, Maria», яку вона проспівала «зі смаком, точністю і ніжністю». Аплодисменти на адресу примадонни тривали впродовж усієї опери і сягнули найвищої точки після фрази «No, Dio non vuole!», а також у фіналі⁶. М. Віані-Оронте у сольних номерах і так само в ансамблях, за словами одного з критиків, «виявив великі можливості свого чудового голосу, водночас сильного і зворушливого»⁷. У другому акті публіка вже вітала артиста як свого улюбленця – при виході на сцену його зустріли гучними оваціями і схвальними вигуками. Впродовж усієї опери співака слухали із задоволенням і безупинно захочували, щораз викликаючи на поклон. Глядачам найбільше сподобалось ви-

¹ Notizie varie // L'Osservatorio. 1850. № 19. 4 giugno.

² А.К. Итальянская опера // Одесский вестник. 1850. № 36. 6 мая.

³ А. Odessa // L'Italia musicale. 1850. № 35. 29 maggio.

⁴ Ibidem.

⁵ А.К. Итальянская опера // Одесский вестник. 1850. № 36. 6 мая.

⁶ Odessa // La Fama. 1850. № 43. 6 giugno.

⁷ Ibidem.

конання каватини, потім тенору аплодували в адажіо і висловили захоплення після кабалетти¹. Не менш успішно нові артисти зарекомендували себе в ансамблях: «У дуеті з Басседжо він [Віані] приніс велике задоволення, тому публіка забажала повторення репліки, яка була виконана у супроводі зростаючих пристрастей. Коли врешті дійшло до терцету, о! ми можемо сказати, що вияви захоплення стали такими, що, здавалося, ніколи не припиняться»². У наступній дебютній опері – «Ернані» – А. Басседжо і М. Віані в партіях Ельвіри й Ернані, за словами критики, «піднялися на ту саму висоту, що і в “Ломбардцях”»³.

В іншій виставі початку сезону, «Пуританах» В. Белліні, одеська публіка вітала з удалим почином примадонну Джузеппіну Брамбіллу, яка з'явилася в партії Ельвіри. У цій ролі артистка від початку виявила себе як відмінна акторка і непересічна співачка. «Вона має у своїй особі щось таке бездоганне й особливе, – відзначав критик, – яке опановує тебе з першого моменту. <...> Залежно від того, чого вимагають обставини, ти бачиш її чи милою і простосердечною, чи зворушливою і драматичною, і, вкупі з розмаїттям гри, це підкреслює головні переваги її співу»⁴. У першому акті, коли Дж. Брамбілла-Ельвіра з'являється перед глядачами як наречена Артура у вінку з білих троянд, у вінчальному платті й виконує знамениту «*Con vergin vetzosa*» – це викликає шалений відгук у глядачів, «аплодисменти тривають безкінечно»⁵. Не менш блискучою була артистка у сцені божевілля. Глибоко драматичну арію «*Vieni, Arturo...*» вона виконала з таким мистецтвом, натхненням і пристрасстю, що збудила у глядачів щире співчуття до своєї героїні⁶.

Артистичний талант Дж. Брамбілли засяяв новими гранями у творчому тандемі з М. Віані, який став її партнером у «Лючії ді Ламмермур», провівши партію Генріха Аштона. Глядачі відзначили чудово виконаний артистами дует першого акту «*Verranno a te sull'aure*», гру і спів сопрано у третьому акті, а тенора у фіналі опери. Ось як згадували очевидці про виступ примадонни у сцені божевілля: «<...> Брамбілла, граючи Лючію в маренні, відтворила гнів, екстаз, біль із захоплюючою правдивістю, яка переходить у заклинання; в останній стадії божевілля, виконуючи мотив «*Spargi d'amaro pianto*» Брамбілла здобула вигуки схвалення і нескінченні оплески»⁷.

Згадуючи про виступ тенора в «Лючії», одеський кореспондент міланського часопису «*L'Italia musicale*» окремо зазначив, що завдяки неперевершеному співу й грі М. Віані в цій опері, такому, як раніше у «Ломбардцях» і «Ернані», цей співак «зміг, незважаючи на свою молодість, увійти до числа артистів, які вже заслужили високу репутацію»⁸.

Дебютні спроби нових співаків, як і виступи у складі нової трупи деяких уже відомих в Одесі артистів, були не завжди такими вдалимими, як можна висувати з рецензій, присвячених успіхам А. Басседжо, Дж. Брамбілли чи М. Віані. Багато крити-

¹ А. Odessa // *L'Italia musicale*. 1850. № 35. 29 maggio.

² Odessa // *La Fama*. 1850. № 43. 6 giugno.

³ Odessa // *L'Italia musicale*. 1850. № 41. 19 giugno.

⁴ Odessa. Teatro Italiano // *L'Italia musicale*. 1850. № 47. 10 luglio.

⁵ А. К-шев. Отчет об итальянской опере за май. Воспоминание о Маньдилье, Леонарде Гольде и Сеймурре Шиффе // *Одесский вестник*. 1850. № 46. 10 июня.

⁶ Там само.

⁷ Odessa. Lucia di Lammermoor // *Gazzetta dei teatri*. 1850. № 46. 11 agosto.

⁸ Odessa // *L'Italia musicale*. 1850. № 56. 10 agosto.

ки випало на долю тенора Л. Стеккі-Боттарді. Наділений непоганим голосом, але не навчений майстерно ним володіти, без необхідних артистичних навичок, які позбавили б його холодності гри і невиразності у виявленні сценічних почуттів, артист не справив враження ні на одеську публіку, ні на критику. Почавши з безбарвного дебюту в партії Графа Альмавіви, він трохи заспівав у «Пуританах», «Сомнамбулі» і «Ніні, божевільній від кохання». Згадуючи про дебют Л. Стеккі-Боттарді в «Пуританах», дописувач «Одесского вестника» зазначав, що «голос його тепер рідше уривається і взагалі його слухаєш із задоволенням», але, що стосується гри цього артиста, то вона була холодною і невиразною, як і на початку¹. В «Лукреції Борджа», де він виступив поряд із фаворитами публіки А. Басседжо й А. Берлендісом, юний співак виглядав невпевнено, хоча загалом сподобався виконанням партії Дженнаро². Брак сценічного досвіду спонукав цього артиста до спрощення партій шляхом вилучення складних місць, як він зробив, наприклад, у «Сомнамбулі». Тоді, за свідченням критики, співак «пропустив кращу свою арію «Ah! Perchè non posso odiarti»³.

Гучно анонсований дебют у «Севільському цирюльнику» ще однієї примадонни – Е. Кредацці – не приніс їй сподіваної слави. Для першого виступу співачка обрала непросту у вокальному плані партію Розіни, і хоча «виконувала рулади і фіюрити дуже складні», ті їй давалися дуже важко, з великими зусиллями і все одно бажаного ефекту не мали. Як зазначав небайдужий глядач, «на обличчі пані Кредацці можна було прочитати, що вона думає не про роль Розіни, а про те, як би не сфальшивити і витягнути задану собі руладу»⁴. Публіка оплесками підбадьорювала юну співачку, заохочуючи до більш розкутого виконання грайливої партії Розіни. Про ці «оплески» на адресу дебютантки, не вдаючись у деталі виступу, скупко написала міланська «Gazzetta dei teatri». Передруковуючи інформацію про дебют Е. Кредацці, редактор болонського часопису «Teatri, arti e letteratura» Г. Фіорі довільно змінив фразу «отримала оплески» на «викликала захоплення»⁵. Такі невідповідності в оцінках виступів співвітчизників за кордоном були не поодинокими: суцільно позитивні рецензії із суперлативними характеристиками співаків зазвичай поміщали редактори італійських театральних газет з метою підтримати своїх артистів і заодно зробити їм рекламу для майбутнього ангажементу в італійських та закордонних театрах. Це робилося, звісно, не з альтруїстичних поривань – більшість видавців таких газет були власниками великих театральних агенцій. Проте цього разу така «неточність» викликала обурення в редакції іншого болонського театального часопису «L'Osservatorio». Маючи достовірну інформацію з Одеси про дебюти примадонни Е. Кредацці, він заперечив версію Г. Фіорі про її успішний дебют: «Це твердження неправдиве, навпаки, її виступ отримав лише співчуття, і лише тому, що Одеса бачила її перші кроки на сцені; опера не витримала й двох вистав, після чого ця партитура була знята з репертуару і відправлена до архіву; також не був надто вдалим її виступ у «Лук-

¹ А. К-шев. Отчет об итальянской опере за май. Воспоминание о Маньдилье, Леонарде Гольде и Сеймурре Шиффе // Одесский вестник. 1850. № 46. 10 июня.

² Odessa // La Fama. 1850. № 57. 25 luglio.

³ Там само.

⁴ А.К. Итальянская опера // Одесский вестник. 1850. № 36. 6 мая.

⁵ Attualità teatrali e giornalistiche // Teatri, arti e letteratura. 1850. № 1329. Т. 53. 6 giugno.

реції», де вона виконувала партію Орсіні»¹. Звинувачення в упередженості були переконливими, і Г. Фіорі не залишалося нічого іншого, як прислати в редакцію свого опонента лист, у якому він визнавав свою легковірність і неухважність².

І все ж, такі дискусії у пресі були нечастими. Зазвичай оцінки місцевої одеської та італійської критики щодо успішності виступу того чи іншого артиста збігалися. Наприклад, перший вихід на одеську сцену примадонни-меццо-сопрано А. Рамаччіні в опері П. Копполи «Ніна, божевільна від кохання» отримав позитивні відгуки і в одеській, і в італійській пресі. «Добрий виступ» примадонни³, в якому вона співала «з почуттям і виразністю», демонструючи «жваву гру» в головній партії, не залишився поза увагою публіки, яка її прийняла «з помітним задоволенням і схваленням», а після другої вистави цієї опери, за словами критики, артистка «заслужила завзяті оплески і виклики та отримала кілька букетів»⁴.

Резюмуючи дебютні виступи учасників нової італійської трупи впродовж перших місяців, міланська газета «La Fama», окрім названих артистів, відзначила комічного баса Маджоротті в «Ніні» (Сімпліціо) та «Севільському цирюльнику» (Фігаро), примадонну Е. Д'Альберті в «Роберті Деверьо» (Єлизавета), а також давнього знайомця одеситів баса А. Берлендіса⁵. Публіка щиро аплодувала йому в партії Дона Базіліо («Севільський цирюльник»), Сера Джорджа Валтона («Пуритани»), Дона Руя Гомеса де Сільви («Ернані»), Графа Рудольфа («Сомнамбула»). Як і в попередніх антрепризах, виступаючи у комічних та драматичних партіях, цей артист демонстрував чистоту звучання голосу, глибоке знання партитури, чудову гру і блискучу взаємодію з партнерами в ансамблях⁶. Критика наважилася висловити зауваження на його адресу лише одного разу, коли артист на власний розсуд оздобив партію Оровезо в «Нормі» фіоритурами. Ці вставки, на думку шанувальників опери, хоч і були виконані майстерно, зашкодили враженню від цільного образу жерця, відтвореного артистом – героя з «простим і суворим» характером⁷.

Більшість артистів, ангажованих для одеської сцени, загалом відповідали своїм сценічним амплуа. Заміна виконавця під час сезону була в Одесі винятковою подією, частіше артистів-невдах не звільняли з трупи, а переводили на менш оплачувані посади другорядних виконавців чи співаків театрального хору. Схоже, так сталося з баритоном Л. Буті. Спочатку він невпевнено дебютував у партії Пагано («Ломбардці у першому хрестовому поході» Дж. Верді): холодний прийом цього артиста публікою критика пояснила недосконалістю його вокальної техніки та невиразністю акторської гри⁸. Співакові не щастило й далі, його наступні виступи щораз глибше розчарували глядачів і критику: «Після «Ломбардців», – писав кореспондент «Одесского

¹ Nostra corrispondenza di Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 32. 20 luglio.

² Sig. Redattore del giornaleto, Teatri, Arti e Letteratura. Bologna 25 luglio 1850 // L'Osservatorio. 1850. № 34. 27 luglio.

³ Nostra corrispondenza di Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 32. 20 luglio.

⁴ А. К-шев. Отчет об итальянской опере за май. Воспоминание о Маньдилье, Леонарде Гольде и Сеймурре Шиффе // Одесский вестник. 1850. № 46. 10 июня.

⁵ Odessa // La Fama. 1850. № 52. 8 luglio.

⁶ А. К-шев. Отчет об итальянской опере за май. Воспоминание о Маньдилье, Леонарде Гольде и Сеймурре Шиффе // Одесский вестник. 1850. № 46. 10 июня.

⁷ Заметки и вести // Одесский вестник. 1850. № 61. 2 августа.

⁸ А.К. Итальянская опера // Одесский вестник. 1850. № 36. 6 мая.

вестника», – ми його бачили в «Пуританах» в ролі Ріккардо Форта, в «Ельвірі» в ролі Де Сільва і в «Ніні» в ролі Графа Рудольфа, і з кожною новою його роллю ми помічали, що в ньому більше й більше недоліків. Хриплість голосу його не проходить <...>»¹. На деякий час «недужого» Л. Буті замінив ветеран одеської сцени Дж. Маріні, але це не вирішило проблему відсутності першого виконавця на баритонові партії. Тому керівництво антрепризи вирішило зміцнити трупу, запросивши через міланську агенцію Дж. Б. Бонолі до її складу Джованні Баттіста Бенчіка, який у попередньому сезоні відзначився в театрі Константинополя².

Новий баритон вдало дебютував у «Марії ді Роган» Г. Доніцетті (партія Енріко) на початку осіннього сезону, виявивши непогані драматичні здібності³. Потім артист невдало виступив у ролі венеційського дожа Франческо Фоскарі вердівських «Двох Фоскарі»⁴, щоправда, він швидко себе «реабілітував», запам'ятавши глядачам в «Ернані» яскравим виконанням партії Дона Карлоса, найбільше – у фіналі третього акту⁵, потім в «Полієвкті», де в компанії фаворитів публіки А. Басседжо і М. Віані отримав «нескінченні оплески» за виконання партії Проконсула Севера⁶. В «Марії Падільї» глядачі відзначили його чудовий романс, при цьому в дуетах із Дж. Б. Бенчік як виконавець партії Дона Педро усе ще почувався невпевнено, що одразу зауважила прискіплива критика⁷.

У бурхливому вирі музично-театрального життя, в якому ніщо й ніколи не залишалось непоміченим, все ж, головна увага глядачів і критики була прикута до виступів примадонн А. Басседжо і Дж. Брамбілли. Кожна з них здобула своє місце в трупі, впродовж сезону напрацювавши власний репертуар, який відповідав їхнім драматичним обдаруванням і природним властивостям голосу. Сучасники відзначали «патетичність» і «пристрасність» сценічної натури А. Басседжо⁸. Артистка, володіючи лірико-драматичним сопрано, демонструвала «простоту» співу та гри, сповненої «невимушеності й благородства»⁹. Її голосу була притаманна гучність, чистота і свіжість звучання, а гри – жвавість та пристрасність¹⁰. Упродовж сезону А. Басседжо з'являлася на сцені переважно в операх вердівського репертуару: після дебютних успіхів у «Ломбардцях» (Джізельда) й «Ернані» (Ельвіра), діва здобула собі славу в партіях Одабелли («Атілла») і Лукреції Контаріні («Двоє Фоскарі»). З не меншим успіхом примадонна відзначилася в героїчно-жертвних жіночих образах «Лукреції Борджа», «Марії ді Роган» і «Полієвкта» Г. Доніцетті¹¹.

¹ А. К-шев. Отчет об итальянской опере за май. Воспоминание о Маньдилье, Леонарде Гольде и Сеймурре Шиффе // Одесский вестник. 1850. № 46. 10 июня.

² Odessa // La Fama. 1850. № 52. 8 luglio.

³ Odessa. Beneficiata di Giuseppina Brambilla // La Fama. 1850. № 68. 2 settembre.

⁴ Odessa 30 ottobre 1850 // L'Osservatorio. 1850. № 67. 21 novembre.

⁵ Odessa // L'Italia musicale. 1851. № 6. 18 gennaio.

⁶ Odessa // L'Italia musicale. 1851. № 7. 22 gennaio.

⁷ Odessa // L'Italia musicale. 1851. № 19. 5 marzo.

⁸ Б-в. Голос в пользу д-цы Брамбиллы // Одесский вестник. 1850. № 86. 22 октября.

⁹ К.З. [Константин Зеленецкий]. Г-жа Басседжо и д-ца Брамбилла // Одесский вестник. 1850. № 80. 7 октября.

¹⁰ А. З-а. Одесская опера в прошлом театральном году // Одесский вестник. 1851. № 27. 4 апреля.

¹¹ К.З. [Константин Зеленецкий] Несколько слов о здешней итальянской опере в 1850–1851-м году // Одесский вестник. 1851. № 14. 17 февраля.

Її «суперниця» Дж. Брамбілла виявилась артисткою іншого роду: «співачка почуття», яка виконує партії героїнь «ніжних, закоханих, слабких і покірних»¹. Маючи добре поставлений голос (лірико-колоратурне сопрано), ця співачка однаково добре почувалася у драматичному та комічному репертуарі. Після дебютних виступів у «Пуританах» і «Лючії» нею захоплювалися в «Сомнамбулі», «Беатріче ді Тенда» В. Белліні, «Доньці полку», «Марії Падільї» і «Любовному напої» Г. Доницетті. Аналізуючи здобутки співачки наприкінці сезону, музичний кореспондент писав, що артистка «має багатий талант: у співі її багато почуття <...>, голос її гучний, досить сильний», у володінні яким примадонна виявляла досконале «знання методи». Розмаїтим і багатим, на думку критики, було драматичне обдарування Дж. Брамбілли: їй до снаги були різні й, навіть, «зовсім протилежні» жіночі образи, до кожного з яких співачка ставилася вдумливо, прагнучи «заглибитися у характери, які виконувала»². Лише одна партія – Норми, виконана артисткою, не належала до її сценічного амплуа³. Кореспондент «Одесского вестника», відзначаючи загалом вірну гру артистки в цій опері, зауважив, що артистичні засоби, якими ця співачка змальовує силу характеру героїні, далекі від досконалості, і що «ніжному обличчю та ніжній статурі» артистки більше личать «тихі й глибокі почуття», аніж «могутні й грізні пристрасті»⁴. Хоча майстерність примадонни багато значила для успіху опери, не менш потрібними були навички ансамблевого співу, зокрема, узгодженість співу та гри, взаємне відчуження партнерів у дуетах, терцетах тощо, взаємодія солістів, оркестру та хору.

У цьому сезоні критика високо відзначила кілька вдалих артистичних ансамблів, а саме: М. Віані, А. Басседжо, А. Берлендіса і Дж. Маріні в «Ернані», А. Басседжо, А. Берлендіса і Л. Стеккі-Боттарді в «Лукреції Борджа», Дж. Брамбілли, М. Віані й Дж. Маріні в «Лючії»⁵, А. Басседжо, М. Віані й Дж. Маріні в «Атіллі»⁶, Дж. Брамбілли, Л. Стеккі-Боттарді й Л. Маджоротті в «Доньці полку»⁷. Натомість, поставлена за участі Е. Д'Альберті, А. Рамаччіні, Л. Стеккі-Боттарді й Л. Буті опера «Роберт Деверьо» була настільки байдуже сприйнята публікою, що, на думку критики, одразу «мала потрапити до архіву»⁸. Іноді навіть досконале виконання солістів трупи не змогло врятувати деякі опери від неминучого провалу, як, наприклад, сталося з виставою «Сомнамбули» (критика змогла відзначити лише вокальну та артистичну майстерність Дж. Брамбілли на фоні безпорадного співу і гри її партнерів)⁹, чи «Есмеральди» А. Маццукато, у якій усіх чеснот А. Басседжо не вистачило, щоб відвернути крах прем'єри цієї вкрай посередньої за композицією опери, ординарності якої цілком відповідав безбарвний виступ Л. Буті, Л. Стеккі-Боттарді та Е. Кортеллі¹⁰.

¹ Б-в. Голос в пользу д-цы Брамбиллы // Одесский вестник. 1850. № 86. 22 октября.

² А. З-а. Одесская опера в прошлом театральном году // Одесский вестник. 1851. № 27. 4 апреля.

³ Там само.

⁴ Заметки и вести // Одесский вестник. 1850. № 61. 2 августа.

⁵ Nostra corrispondenza di Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 32. 20 luglio.

⁶ O. Odessa // Gazzetta dei teatri. 1850. № 47. 15 agosto.

⁷ Odessa // La Fama. 1850. № 88. 11 novembre.

⁸ Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 48. 14 settembre.

⁹ Odessa // L'Italia musicale. 1850. № 56. 10 agosto.

¹⁰ К.К. [Константин Картамышев]. Театральные заметки // Одесский вестник. 1850. № 83. 18 октября.

Як і в попередніх антрепризах, попри спроби театральної критики залучити публіку до дискусії щодо потреби виховання музичних смаків, до розмов про необхідність покращення артистичних ансамблів, режисури та сценографії, головним об'єктом зацікавлення глядачів залишались чесноти примадонн. За давньою одеською театральною традицією, публіка вже на початку першого сезону розділилась на «партії» шанувальників примадонн А. Басседжо і Дж. Брамбілли. Тепер, щоправда «баталії» відбувалися не під час однієї вистави, як раніше, в часи сопрано П. Монтічеллі і контральто М. Карраро чи оперних дів-сопрано Н. Тассістро і К. Патері, а по чергово, оскільки кожна примадонна мала власний репертуар. Протистояння «партій» зовні були схожі на своєрідні змагання: «брамбіллісти аплодували лише п-ні Брамбіллі, не знаходячи нічого доброго в п-ні Басседжо; басседжисти аплодували тільки п-ні Басседжо, не знаходячи нічого доброго в п-ні Брамбіллі. Якщо брамбіллісти викликали вчора п'ять разів свою улюбленицю, басседжисти вважали за обов'язок викликати сьогодні свою улюбленицю десять разів <...>»¹. До того ж кожна поставлена з перших місяців сезону опера приносила фаворитці, крім оплесків, вигуків та овацій, гірлянди кинутих на сцену квітів і безліч коштовних дарунків², серед яких найчастіше траплялися браслети-манілья³ – поширені у цей час прикраси у вигляді золотої пластини з діамантами та емаллю, закріпленої на стрічці чорного оксамиту, яка зав'язувалась на зап'ястку.

Захоплення виступами примадонн не затухало до кінця театрального року. Про це свідчить кореспонденція міланської «Gazzetta dei teatri», присвячена прощальному виступу А. Басседжо в сезоні 1850/51 років, коли вона вкотре з'явилася перед публікою в образі протагоністки опери «Ернані»: «Ельвіра виходить на сцену, її вітають тривалими оплесками всі глядачі. Вона співає каватину «Ernani, Ernani involami» – здійнялися лункі оплески; ніколи ще голос Басседжо не звучав так добре»⁴. Наприкінці першого акту артистка отримала перші подарунки: «Ось маленький паж виходить до своєї знатної і витонченої повелительки і дарує їй на срібній таці скриньку, яка містить чудовий гарнітур із діамантами»⁵. Потім артистку викликали, вигукуючи її ім'я, засипали «дощем» із квітів і корон, і майже одразу «великі хмари з маленьких папірців, випущених водночас із усіх точок найвищої галереї, падають щільною хвилею, заповонивши весь театр» – це були вірші-посвяти, написані російською, італійською, грецькою та французькою мовами⁶.

Особливим святом оперного мистецтва і тріумфом примадонн ставали бенефісні вистави, до яких ретельно готувалися не лише солісти італійської трупи, але й їхні шанувальники. Багато й емоційно писала місцева та італійська преса про бенефісний виступ А. Басседжо в «Ломбардцях» та Дж. Брамбілли в «Лючії», які відбулися 11 і 17 липня 1850 року. «Складно передати словами, – повідомляв одеський кореспондент болонської «L'Osservatorio», – наскільки грандіозним був святковий прийом, улаштований публікою цим двом акторкам-співачкам. Подарунки й підношен-

¹ А. 3-а. Одесская опера в прошлом театральном году // Одесский вестник. 1851. № 27. 4 апреля.

² Odessa, 22 giugno // Gazzetta dei teatri. 1850. № 43. 25 luglio.

³ Nostra corrispondenza di Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 32. 20 luglio.

⁴ Odessa. Adelaide Baseggio // L'Italia musicale. 1851. № 17. 31 marzo.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

ня на будь-який смак, потоки квітів, які для бенефісу Брамбілли привезли окремим вантажем на кораблі з Криму»¹.

І знову, неначе за спеціально написаним сценарієм, оплески, які супроводжували артистку впродовж усієї вистави, «вибухи захоплення в залі, корони, деякі з них гігантських розмірів, засипали сцену»². Подарунків було так багато, що співачка не могла власноруч їх зібрати і їй мусили допомагати партнери по сцені³. «І цього разу», – як образно висловився театральний критик, – «щоб підвищити значущість тріумфу, ювелір склав конкуренцію садівникові»⁴.

Кореспонденти італійських газет з гордістю перераховували численні дари й називали суми грошових винагород, отриманих артистами під час їхніх одеських тріумфів: «У серпні й вересні, – писала міланська «La Fama», – відбулося чотири бенефіси. Перший – А. Басседжо, який приніс їй 800 срібних рублів (3200 франків), другий приніс дохід Джузеппіні Брамбіллі 1000 рублів (4000 франків) і ще пару діамантових сережок вартістю 1600 франків, третій приніс Кредацці 2000 франків і четвертий Маріні 2800 франків»⁵.

Окрім головних примадонн, у цьому сезоні з-поміж інших артистів найбільше почетею від публіки дісталася М. Віані. У його бенефісній виставі на початку лютого 1851 року трупа виконала перший акт «Марії Падільї» і другий та третій акти «Полієвкта». На долю артиста тоді припало безліч оплесків, викликів та інших свідчень захоплення і вдячності, серед яких преса назвала «кілька цінних подарунків і чисту виручку 800 рублів, що рівнялася чотирьом тисячам австрійських лір»⁶.

Нечасто одеським глядачам щастило побачити всіх улюблених співаків опери разом на сцені. Тому, звісно, такі «зіркові» видовища викликали в театрі аншлаг. Однією з таких вистав виявився концерт з приводу святкування в Одесі 6 грудня 1850 року іменин імператора Миколи I. Ця вистава виявилася настільки вдалою, що стала однією з головних тем номера ряду італійських театральних видань. Дописувач одного з них – болонського часопису «L'Osservatorio» – одесит І. Моранді, згадував про цю подію так: «Упродовж усього дня змінювалися банкети, які давалися в місті на честь трупи <...>. Театр був освітлений зовні і зсередини. <...> Спектакль був дуже добре зрежисований»⁷. У першій частині вистави виконували перший акт «Пуритан». Публіка радо зустрічала оплесками кожного артиста при появі на сцені й після виконання номера: часті «спонтанні й загальні» аплодисменти дісталися тенору Л. Стеккі-Боттарді, басу А. Берлендісу, баритону Л. Буті. Але найбільш пристрасний прийом публіка влаштувала своїй фаворитці Дж. Брамбіллі. «Коли представили одну з найулюбленіших артисток синьйору Джузеппіну Брамбіллу, – згадує у своєму дописі автор, – оплески тривали кілька хвилин, тоді як чудова співачка, вражена таким прийомом, без упину дякувала»⁸. Артистка перевершила себе, впевнено подолавши

¹ Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 48. 14 settembre.

² Odessa. Beneficiata di Giuseppina Brambilla // La Fama. 1850. № 68. 2 settembre.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Odessa // La Fama. 1850. № 78. 7 ottobre.

⁶ Odessa // Gazzetta dei teatri. 1851. № 11. 26 febbraio.

⁷ Morandi I. Odessa. Teatro Italiano // l'Osservatorio. 1851. № 83. 15 gennaio.

⁸ Ibidem.

найбільші складнощі партії, а полька «*Son vergin vezzosa*», за словами кореспондента, «вразила до глибини кожне серце і збурила загальні оплески»: «не було жодної пари рук, яка б їй не плескала»¹. Далі оплески переросли в невгамовні овації, і «величезна кількість букетів упала до ніг співачки»².

На продовження святкового вечора італійські артисти поставили третій і четвертий акти «Ернані», де відзначилися примадонна А. Басседжо, тенор М. Віані, баритон Дж. Б. Бенчік і бас А. Берлендіс. У фінальному терцеті, в якому А. Басседжо-Ельвіра «майстерно продемонструвала гру і силу», їй «багато аплодували, бурхливо викликали на поклон і ще кілька разів для повторення»³.

Наприкінці вистави схвильована публіка викликала в антрепренерську ложу Г. Андросова та його братів, у такий спосіб висловивши вдячність за влаштоване імпрезою незабутнє свято оперного мистецтва⁴.

Проте фінал вистави не означав кінець свята: Андросови за традицією запросили поважних містян до готелю «Лондонський», де влаштували банкет, на якому звучали музичні номери, тости на честь артистів, «батьків міста», антрепренерів, а потім відбувся святковий бал, який тривав до пізньої ночі⁵.

До особливостей театральних комунікацій глядачів із артистами в цьому театральному році можна віднести, поряд із уже звичними вигуками «браво» тощо, спроби викликати співаків на «біс». Вперше музична критика їх зафіксувала під час дебюту Дж. Брамбілли в «Пуританах» на початку сезону. Тоді, після блискучого виконання примадонною арії-полонезу «*Son vergin vezzosa*», їй запропонували проспівати цей номер на «біс»⁶. І хоча критика засудила цей випадок, назвавши «вандалізмом, який не можна пробачити», виклики на «біс» швидко стали звичною справою, особливо в бенефісах артистів та в оперних концертах.

Італійські артисти в ході сезону нерідко виступали за межами оперних абонементів. Вони брали участь у благодійних виставах, гастрольних виступах приїжджих примадонн (у цьому сезоні такий концерт був організований антрепризою для співачки Кароліни Куццані, яка зупинялася в Одесі 22 липня 1850 року дорогою до Бухареста, в театрі якого вона отримала ангажемент⁷; артистка здобула «добру долю оплесків і пристойні збори»⁸), а також в інших концертних програмах, яких не бракувало в Одесі наприкінці оперного сезону. Публіка зазвичай радо зголошувалася відвідати такі спільні концертні виступи своїх кумирів у надії ще раз почути в їхньому виконанні улюблені номери з популярних опер.

7 березня 1851 року «Одесский вестник» анонсував «великий вокальний та інструментальний концерт» на користь театрального оркестру. Крім інструментальних п'єс у цьому концерті, який відбувся 11 березня, прозвучала арія із «Роберта-диявола» Дж. Мейєрбера у виконанні А. Басседжо, дует із «Клятви» С. Меркаданте,

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ А. К-шев. Отчет об итальянской опере за май. Воспоминание о Маньдилье, Леонарде Гольде и Сеймурре Шиффе // Одесский вестник. 1850. № 46. 10 июня.

⁷ Odessa // La Fama. 1850. № 64. 19 agosto.

⁸ O. Odessa // Gazzetta dei teatri. 1850. № 47. 15 agosto.

який проспівала А. Басседжо разом із А. Рамаччіні, а також каватина із маловідомої в Одесі опери «Інес де Кастро» Дж. Персіані, яку представила Дж. Брамбілла¹. Наприкінці бенефісу виступив А. Берлендіс, який на догоду публіці виконав арію зі «Stabat Mater» і, разом із хором, сцену з опери «Облога Корінфа» Дж. Россіні².

За тиждень провідні артисти італійської трупи знову співали, на цей раз у залі міської біржі в концерті обдарованих юних піаністок Рози та Адельфіни Бартолуччі, доньок популярного колись в Одесі баса-буф Андреа Бартолуччі. Щоб допомогти своїм землякам і, водночас, віддячити глядачам за підтримку в стінах театру, Дж. Брамбілла й А. Рамаччіні виконали дует із прем'єрної в цьому сезоні «Марії Падільї» і «Калабрез» В. Габуссі, а старожил трупи і давній улюбленець одеситів А. Берлендіс подарував глядачам романс із «Вільгельма Телля» Дж. Россіні³.

Особливістю антрепризи Г. Андросова був поділ театрального року на три «сезони», як того вимагали умови контракту, кожен із них тривав приблизно чверть року, перерви між сезонами не було⁴. Таке нововведення мало на меті пропорційно розділити оперний репертуар, поставивши на сцені по 35 опер на квартал⁵, у тому числі в кожному сезоні по дві нові та дві «відновлені»⁶.

Підтвердженням того, що антрепренеру загалом вдавалося виконувати жорсткі умови контракту, можна вважати повідомлення про підсумки двох перших місяців виступів нової трупи в одеському театрі, розміщене в болонському «L'Osservatorio». Зокрема, кореспондент цієї газети інформував редакцію, що за цей короткий час було поставлено вісім опер, а саме: вісім вистав «Ломбардців», шість – «Ернані», по чотири «Пуритан», «Лукреції Борджа» й «Лючії», тричі була поставлена «Сомнамбула», двічі «Севільський цирульник» і «Ніна» (усього за цей час відбулося 33 вистави, більшість із них у переповненій залі). Тоді ж були анонсовані постановки «Атілли», «Двох Фоскарі» «Беатріче ді Тенди» і «Тамплієра», а також прем'єрна вистава «Есмеральди»⁷, репетиції яких завершувалися.

Через вісім місяців, підсумовуючи виступи нової італійської трупи за перший рік антрепризи, місцевий кореспондент міланської «L'Italia musicale» констатував безперечний успіх італійської опери в Одесі: «Маємо двадцять п'ять опер у репертуарі. Найновіші «Марія Паділья», «Марія ді Роган», «Полієвкт» та «Есмеральда». Остання зазнала поразки; «Марія Паділья» літає між небом і землею; «Марія ді Роган» і «Полієвкт» мають успіх. Серед старих опер «Ернані», «Лючія», «Донька полку», «Ломбардці», «Пуритани», їх сприймають краще. Театр завжди заповнений»⁸.

Багатьма позитивними змінами, які відбулися в італійській опері, глядачі завдячували театральній критиці. Думка театральних журналістів багато важила для всіх, хто так чи інакше був пов'язаний із театром. Музичні кореспонденти невтомно вказували на вокальні та артистичні недоліки співаків, називали проблеми в звучан-

¹ Концерт // Одесский вестник. 1851. № 19. 7 марта.

² Там само.

³ Концерты // Одесский вестник. 1851. № 21. 14 марта.

⁴ Державний архів Одеської області. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 1752. Арк. 86 зв.

⁵ Там само. Арк. 93.

⁶ Там само. Арк. 88 зв.

⁷ Nostra corrispondenza di Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 32. 20 luglio.

⁸ D.B.R. Odessa, 18 febbraio // L'Italia musicale. 1851. № 15. 20 marzo.

ні хорів, незлагоджене виконання оркестру, не забуваючи при цьому відзначити кожний успішний дебют, кожну вдалу арію, знаходили слова, щоб підбадьорити співаків та музикантів. Єдиним, кого традиційно обходили театральні кореспонденти своєю нищівною критикою, були фаворити публіки: примадоннам, головним виконавцям чоловічих партій пробачалися огріхи і часто навіть серйозні помилки. У нинішньому сезоні високий рівень співацької культури, який демонстрували прем'єри італійської опери, взагалі не давав приводів висловлюватися про них у негативному ключі. Водночас, він спонукав деяких музикознавців протиставити свою думку позиції публіки і колег та спробувати переосмислити ряд стереотипів в оцінках одеської італійської опери, заговорити про відмову від виконавських шаблонів, висунути нові вимоги до артистичної майстерності співаків. Так, в одній з публікацій, присвячених завершенню театального року, анонімний одеський критик, високо оцінюючи вокальний талант Дж. Брамбілли, відзначив серйозні акторські недоліки, які він визначив як «школярство», саме тому, на його думку, в її грі було «більше осягнення, ніж співчуття до життя і характерів, які вона відтворює», тому «вона часто невірно визначає свої ролі й сценічні положення; тому ви бачите в ній більше бажання й прагнення бути Лючією, Аміною, Маркітанткою, ніж саму Лючію, Аміну та ін.; тому часто природність замінюється в ній штучністю, наївність – фарсою, істина – ефектністю»¹. Проблемою примадонни А. Басседжо, на його погляд, була її звичка застосовувати одні й ті самі артистичні шаблони до виконання різних партій. «Тріумф пані Басседжо, – зазначає критик, – роль Ельвіри в «Ернані»; в цій партії вона як актриса, що володіє драматичним талантом, і як співачка, натхненна силою почуття, чудова, тому що тут засоби її відповідають завданню: в її грі і співі ви відчуваєте гармонію <...>»². Але оскільки співачка не зауважує потребу відповідності ролі особливостям характеру героїнь, тому вона в усіх партіях, які виконувала, була все тією ж Ельвірою з «Ернані». Її гра була живою, пристрасною, але, водночас, одноманітною, а тому «в багатьох місцях позбавленою істини»³. Драматичний талант артистки, на думку автора, – це лише «енергія особистості», мало розроблена і не піднесена до рівня мистецтва⁴.

Доля критики дісталася ще одному улюбленцю публіки – тенору М. Віані. Брак сценічного досвіду цього, без сумніву, обдарованого співака позначився на манері його виконання: артист часто переходив на крик у верхньому регістрі, у якому йому складно давались верхні ноти⁵. У цьому стані фізичного напруження співак мало зважав на зміст слів та образність виконання, що, безумовно, шкодило втіленню його сценічного образу.

Попри недоліки, окреслені в критичних зауваженнях на адресу співаків, одеський театр у сезоні 1850/51 років мав одну з найкращих італійських труп за межами Італії – про це свідчить той величезний інтерес, який виявляла італійська театральна преса та театральний менеджмент до одеського театру впродовж усього року. Єдиним, що контрастувало з європейським духом одеського театру, була політична цен-

¹ А. 3-а. Одесская опера в прошлом театральном году // Одесский вестник. 1851. № 27. 4 апреля.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

зура вистав. Вочевидь, після хвилі європейських революцій 1848–1849 років, які демократизували монархічні режими і, водночас, збурили національно-визвольні змагання, у тому числі в Італії, миколаївська Росія усіяко прагнула не допустити поширення вільнодумства на своїх теренах. Тому навіть натяк на боротьбу з тиранією в лібрето опер сучасних італійських композиторів ставав небезпечною зброєю в очах деспотичного режиму російської монархії. Як наслідок – у театральному контракті з Г. Андросовим був закріпленій обов'язок дирекції театру надсилати лібрето нових опер до Третього відділення «власної Його імператорської величності канцелярії» для отримання дозволів на вистави¹. Відповідь з Петербурга нерідко затримувалася на місяці, що змушувало дирекцію вносити зміни до репертуару. Так, наприклад, сталося з прем'єрою доніцеттієвої «Марії Падільї», яка була запланована у листопаді. Опера була підготовлена трупкою вчасно і мала вийти на сцену під назвою «Марія з Кастільї», нав'язаною місцевою цензурою. Але оскільки, крім найменування, в лібрето та режисурі опери нічого не вдалося змінити, дирекція після генеральної репетиції вирішила заборонити цю прем'єру й очікувала на окреме розпорядження зі столиці². Дозвіл, врешті, отримали і прем'єра опери з успіхом відбулася в лютому 1851 року, додавши лаврові вінки слави до мистецької скарбниці Дж. Брамбілли, А. Рамаччіні, М. Віані й Дж. Б. Бенчіка.

Безглузда практика переінакшення назв відомих опер місцевою цензурою викликала здивування у дописувачів італійських театральних видань: один із міланських театральних критиків, схвально відгукуючись про одеську виставу «Ернані», принагідно зазначив, що перейменування цієї популярної опери на «Ельвіру Арагонську» з примхи місцевої цензури єдино викликає у нього посмішку³.

Отже, одеський театр на початку 1850-х років перетворився на зарубіжний осередок діяльності італійської опери, а також на об'єкт зацікавлення італійського театального менеджменту Мілану та Болоньї, які у цей час були провідними центрами музичного мистецтва на Апеннінах. Театр задовольняв попит містян на культурне дозвілля, основу якого становило італійське оперне мистецтво, репрезентоване ангажованою на Апеннінах трупкою. Театральні комунікації, які сформувалися впродовж останніх десятиліть, відзначалися незгасним інтересом місцевого глядача до творчої особистості примадонн та, в меншій мірі, солістів-чоловіків, потребою у розмаїтті відзначення їхніх чеснот у театрі та за його межами. Під впливом італійської опери, яка репрезентувала новітні тенденції в розвитку європейської вокальної музики, сформувалися музичні смаки місцевої публіки, театральні традиції, професіоналізм одеської критики, яка вимагала досконалості оперної режисури і високої якості вокального та інструментального виконавства. Італійському оперному сезону 1850/51 років була притаманна збалансованість репертуару, у якому нарівні з творами традиційно популярних в Одесі В. Белліні й Г. Доніцетті були представлені нові опери Дж. Верді. Особливі вимоги, які висувала до співаків творчість цього композитора, сприяли деуніверсалізації артистів, їхній спеціалізації на певному амплуа, як це яскраво показала вокально-сценічна творчість А. Басседжо та Дж. Брамбілли.

¹ Державний архів Одеської області. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 1752. Арк. 88 зв.89.

² Odessa // L'Italia musicale. 1850. № 96. 28 dicembre.

³ Odessa // L'Italia musicale. 1850. № 41. 19 giugno.

Додаток. Склад італійської оперної трупи одеського міського театру сезону 1850/1851 років:

Аделаїда Басседжо, примадонна-сопрано, Джузеппіна Брамбілла, примадонна-сопрано, Еудженія Д'Альберті, примадонна-сопрано, Еудженія Кредацці, примадонна-меццо-сопрано (контральто), Аделаїда Рамаччіні, примадонна-меццо-сопрано (контральто), Олімпія Фйорентіні, Каламарі, К'яра Плаччі, Лаура Плаччі, компрімарії, секунда-донни, Розалінда Маджіоні та Імоджене Маджіоні, секунда-донни, співачки хору, Марко Віані, перший тенор, Луїджі Стеккі-Боттарді, перший тенор, Лодовіко Буті, баритон, Джузеппе Маріні, баритон, Джованні Баттіста Бенчік, баритон, Луїджі Маджоротті, бас-буф, Александр Берлендіс, бас-профундо, Енріко Кортеллі, другий бас, Плаччі, другий бас, Карло Вольта, другий тенор, Лодовіко Полластріні, співак хору (бас), Раффаелло Петроккі, співак хору, Луїджі Джервазі, капельмейстер, Дж. Баттіста Буфф'є, диригент оркестру.

Додаток: Репертуар одеської італійської опери сезону 1850/51 років¹:

«Марія Паділья» (прем'єра), «Марія ді Роган», «Полієвкт», «Лючія ді Ламмермур», «Донька полку», «Роберт Деверьо», «Лукреція Борджа», «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Ернані», «Ломбардці», «Атілла», «Двоє Фоскарі» Дж. Верді, «Пуритани», «Сомнамбула», «Беатріче ді Тенда», «Норма» В. Белліні, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Ніна, божевільна від кохання» П. Коппола, «Тамплієр» О. Ніколаї, «Есмеральда» А. Маццукато (прем'єра).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. А. 3-а. Одесская опера в прошлом театральном году // Одесский вестник. 1851. № 27. 4 апреля.
2. А. К-шев. Отчет об итальянской опере за май. Воспоминание о Маньдилье, Леонарде Гольде и Сеймурре Шиффе // Одесский вестник. 1850. № 46. 10 июня.
3. А.К. Итальянская опера // Одесский вестник. 1850. № 36. 6 мая.
4. Б-в. Голос в пользу д-цы Брамбиллы // Одесский вестник. 1850. № 86. 22 октября.
5. Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. ХХ ст.): історико-біографічне дослідження (словник). Київ, 2000. 324 с.
6. [Витте Н.] 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. Державний архів Одеської області. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 1752 [Про укладення з купцем Семеном Андросовим контракту на утримання театру і маркітанства в карантині строком з 4.03. 1850 р. на шість років, а також про продовження цього контракту сином Андросова Василем і купцем Карутом, ч. 1., 1849–1854 рр.].
8. Джервазі Л. Исторический очерк итальянской оперы в Одессе с 1838 по февраль 1870 г. // Новороссийский телеграф. 1870. № 97. 3 (15) мая.
9. Заметки и вести // Одесский вестник. 1850. № 61. 2 августа.
10. Итальянская опера в Одессе // Одесский вестник. 1850. № 32. 22 апреля.

¹ Створений за матеріалами рецензій, опублікованих в тогочасній одеській та італійській пресі.

- 11.Кацанов Я. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) // Из музыкального прошлого: [Сб. очерков]. Вып. 1 / [ред.- сост. Б.С. Штейнпресс]. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. С. 393–459.
- 12.К.З. [Константин Зеленецкий]. Несколько слов о здешней итальянской опере в 1850-1851-м году // Одесский вестник. 1851. № 14. 17 февраля.
- 13.К.З. [Константин Зеленецкий]. Г-жа Басседжио и д-ца Брамбилла // Одесский вестник. 1850. № 80. 7 октября.
- 14.К.К. [Константин Картамышев]. Театральные заметки // Одесский вестник. 1850. № 83. 18 октября.
- 15.Концерт // Одесский вестник. 1851. № 19. 7 марта.
- 16.Концерты // Одесский вестник. 1851. № 21. 14 марта.
- 17.Остроухова Н. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804–1873. Одесса : Астропринт, 2013. 392 с.
- 18.Agenzie teatrali // Teatri, arti e letteratura [Bologna]. 1850. № 1323. Т. 53. 25 aprile.
- 19.A. Odessa // L'Italia musicale [Milano]. 1850. № 35. 29 maggio.
- 20.Attualità teatrali e giornalistiche // Teatri, arti e letteratura. 1850. № 1329. Т. 53. 6 giugno.
- 21.Avviso // La Fama [Milano]. 1850. № 7. 31 gennaio.
- 22.Corrispondenza del teatro di Odessa del 14 giugno 1850 // L'Osservatorio. 1850. № 26. 28 giugno.
- 23.D.B.R. Odessa, 18 febbraio // L'Italia musicale. 1851. № 15. 20 marzo.
- 24.Dichiarazione // L'Italia musicale. 1851. № 9. 29 gennaio.
- 25.Il Teatro Italiano di Odessa e l'impresario Androsow // L'Osservatorio [Bologna]. 1850. № 21. 12 giugno.
- 26.Morandi I. Odessa. Teatro Italiano // l'Osservatorio. 1851. № 83. 15 gennaio.
- 27.Movimento artistico // Teatri, arti e letteratura. 1850. № 1319.Т. 53. 28 marzo.
- 28.Nostra corrispondenza di Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 32. 20 luglio.
- 29.Notizie varie // L'Osservatorio. 1850. № 19. 4 giugno.
- 30.O. Odessa // Gazzetta dei teatri [Milano]. 1850. № 47. 15 agosto.
- 31.Odessa // Gazzetta dei teatri. 1850.№ 39. 5 luglio.
- 32.Odessa // Gazzetta dei teatri. 1851. № 11. 26 febbraio.
- 33.Odessa // L'Italia musicale. 1850. № 41. 19 giugno.
- 34.Odessa // L'Italia musicale. 1850. № 56. 10 agosto.
- 35.Odessa // L'Italia musicale. 1850. № 96. 28 dicembre.
- 36.Odessa // L'Italia musicale. 1851. № 19. 5 marzo.
- 37.Odessa // L'Osservatorio. 1850. № 48. 14 settembre.
- 38.Odessa // La Fama [Milano]. 1850. № 43. 6 giugno.
- 39.Odessa // La Fama. 1850. № 52. 8 luglio.
- 40.Odessa // La Fama. 1850. № 57. 25 luglio.
- 41.Odessa // La Fama. 1850. № 64. 19 agosto.
- 42.Odessa // La Fama. 1850. № 78. 7 ottobre.
- 43.Odessa // La Fama. 1850. № 88. 11 novembre.
- 44.Odessa // La Fama. 1850.№ 52. 8 luglio.
- 45.Odessa // L'Italia musicale. 1851. № 6. 18 gennaio.
- 46.Odessa // L'Italia musicale. 1851. № 7. 22 gennaio.

47. Odessa 30 ottobre 1850 // L'Osservatorio. 1850. № 67. 21 novembre.
48. Odessa, 22 giugno // Gazzetta dei teatri. 1850. № 43. 25 luglio.
49. Odessa. Adelaide Baseggio // L'Italia musicale. 1851. № 17. 31 marzo.
50. Odessa. Beneficiata di Giuseppina Brambilla // La Fama. 1850. № 68. 2 settembre.
51. Odessa. Lucia di Lammermoor // Gazzetta dei teatri. 1850. № 46. 11 agosto.
52. Odessa. Teatro Italiano // L'Italia musicale. 1850. № 47. 10 luglio.
53. Sig. Redattore del giornaleto, Teatri, Arti e Letteratura. Bologna 25 luglio 1850 // L'Osservatorio. 1850. № 34. 27 luglio.

REFERENCES

1. A. Z-a. (1851). Odesskaya opera v proshlom teatral'nom godu [Opera of Odessa in the last theatrical year]. Odesskii vestnik, 27, April 4.
2. A. K-shev. (1850). Otchet ob italyanskoy opere za may. Vospominanie o Mandile, Leonarde Golde i Seymurre Shiffe [Report on the Italian opera in May. Memories of Mandiglia, Leonard Gold and Seymour Schiff]. Odesskii vestnik, 46, June 10.
3. A. K. (1850). Italyanskaya opera [Italian Opera]. Odesskii vestnik, 36, May 6.
4. B-v. (1850). Golos v polzu d-tsyi Brambillyi [A voice in favor of Mss. Brambilla]. Odesskii vestnik, 86, October 22.
5. Varvartsev, M. (2000). Italijci v kul'turnomu prostori Ukrayiny' (kinecz' XVIII – 20-ti rr XX st.): istory'ko-biografichne doslidzhennya (slovny'k) [Italians in the cultural space of Ukraine (the end of 18th – 20-es of 20 cent.): historic-biographical investigation (Dictionary)]. Kyiv, 324.
6. [Vitte, N.]. (1886). Kratkaya istoricheskaya zapiska o polozhenii teatral'nogo dela v Odesse s nachala postroiки sgorevshego teatra, t.e. s 1808 goda [The shirt historical note on the theatrical situation in Odessa from the beginning of the burned down theatre construction i.e. from 1808]. Odessa : Tipografiya A. Shul'tse Publ., 27.
7. State archive of Odessa region (SAOR). F. 4. Op. 1. Spr. 1752. [About concluding with the merchant Semen Androsov a contract for the maintenance of the theatre and marquitaney in quarantine from 4.03.1850 for six years, as well as the extension of this contract by the son of Androsov Vasil and the merchant Karuta, part 1, 1849–1854].
8. Dzhervazi, L. (1870). Istoricheskiy ocherk italyanskoy operyi v Odesse s 1838 po fevral' 1870 g. [A historical essay of the Italian opera in Odessa from 1838 to February 1870.]. Novorossiyskiy telegraf, 97, May 3 (15).
9. (1850). Zametki i vesti [Notes and news]. Odesskiy vestnik, 61, August, 2.
10. (1850). Italyanskaya opera v Odesse [Italian opera in Odessa]. Odesskiy vestnik, 32, April 22.
11. Katsanov, Ya. (1960). Iz istorii muzyikalnoy kulturyi Odessyi (1794–1855) [From the history of Odessa music culture (1794–1855)]. In Iz muzyikalnogo proshlogo. Sbornik ocherkov. Moskow : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 393–459.
12. K.Z. [Konstantin Zelenetskiy]. (1851). Neskolko slov o zdeshney italyanskoy opere v 1850-1851-m godu [Several words about the local Italian opera in 1850–1851]. Odesskiy vestnik, 14, February 17.
13. K.Z. [Konstantin Zelenetskiy]. (1850). G-zha Bassezhio i d-tsa Brambilla [Mrs Basseggio and mss Brambilla]. Odesskiy vestnik, 80, October 7.
14. K. K. [Konstantin Kartamyishev]. (1850). Teatralnyie zametki [Theatrical notes]. Odesskiy vestnik, 83, October 18.

- 15.(1851). Kontsert [Consert]. Odesskiy vestnik, 19, March 7.
- 16.(1851). Kontserty [Concerts]. Odesskiy vestnik, 21, March 14.
- 17.Ostrouhova, N. (2013). Odesskiy opernyi teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni. Kniga pervaya. 1804–1873 [Odessa Opera House in historical space and time. The first book. 1804–1873]. Odessa : Astroprint, 392.
- 18.(1850). Agenzie teatrali. Teatri, arti e letteratura, 1323, 53, aprile 25.
- 19.A. (1850). Odessa. L'Italia musicale, 35, maggio 29.
- 20.(1850). Attualità teatrali e giornalistiche. Teatri, arti e letteratura, 1329, 53, giugno 6.
- 21.(1850). Avviso. La Fama, 7, gennaio 31.
- 22.(1850). Corrispondenza del teatro di Odessa del 14 giugno 1850. L'Osservatorio, 26, giugno 28.
- 23.D.B.R. (1851). Odessa, 18 febbraio, L'Italia musicale, 15, marzo 20.
- 24.(1851). Dichiarazione. L'Italia musicale, 9, gennaio 29.
- 25.(1850). Il Teatro Italiano di Odessa e l'impresario Androsow. L'Osservatorio, 21, giugno 12.
- 26.Morandi, I. (1851). Odessa. Teatro Italiano. l'Osservatorio, 83, gennaio 15.
- 27.(1850). Movimento artistico. Teatri, arti e letteratura, 1319, 53, marzo 28.
- 28.(1850). Nostra corrispondenza di Odessa. L'Osservatorio, 32, luglio 20.
- 29.(1850). Notizie varie. L'Osservatorio, 19, giugno 4.
- 30.O. (1850). Odessa. Gazzetta dei teatri, 47, agosto 15.
- 31.(1850). Odessa. Gazzetta dei teatri, 39, luglio 5.
- 32.(1851). Odessa. Gazzetta dei teatri, 11, febbraio 26.
- 33.(1850). Odessa. L'Italia musicale, 41, giugno 19.
- 34.(1850). Odessa. L'Italia musicale, 56, agosto 10.
- 35.(1850). Odessa. L'Italia musicale, 96, dicembre 28.
- 36.(1851). Odessa. L'Italia musicale, 19, marzo 5.
- 37.(1850). Odessa. L'Osservatorio, 48, settembre 14.
- 38.(1850). Odessa. La Fama, 43, giugno 6.
- 39.(1850). Odessa. La Fama, 52, luglio 8.
- 40.(1850). Odessa. La Fama, 57, luglio 25.
- 41.(1850). Odessa. La Fama, 64, agosto 19.
- 42.(1850). Odessa. La Fama, 78, ottobre 7.
- 43.(1850). Odessa. La Fama, 88, novembre 11.
- 44.(1850). Odessa. La Fama, 52, luglio 8.
- 45.(1851). Odessa. L'Italia musicale, 6, gennaio 18.
- 46.(1851). Odessa. L'Italia musicale, 7, gennaio 22.
- 47.(1850). Odessa 30 ottobre 1850. L'Osservatorio, 67, novembre 21.
- 48.(1850). Odessa, 22 giugno. Gazzetta dei teatri, 43, luglio 25.
- 49.(1851). Odessa. Adelaide Baseggio. L'Italia musicale, 17, marzo 31.
- 50.(1850). Odessa. Beneficiata di Giuseppina Brambilla. La Fama, 68, settembre 2.
- 51.(1850). Odessa. Lucia di Lammermoor. Gazzetta dei teatri, 46, agosto 11.
- 52.(1850). Odessa. Teatro Italiano. L'Italia musicale, 47, luglio 10.
- 53.(1850). Sig. Redattore del giornoletto, Teatri, Arti e Letteratura. Bologna 25 luglio 1850. L'Osservatorio, 34, luglio 27.

Бацак К. Ю. «Золотой век» итальянской оперы Одессы: антреприза Гавриила Андросова в сезоне 1850–1851 годов. Исследованы условия и специфика деятельности итальянской оперной труппы в одесском городском театре в первом театральном сезоне антрепризы семьи Андросовых первой половины 1850-х годов. Проанализировано содержание основных пунктов театрального контракта антрепренера с городской думой, которые определяли финансовые и организационные основы работы театра, взаимные обязательства сторон, требования к составу и качеству исполнительской труппы и ее сценической деятельности. Показаны особенности зарубежного ангажемента оперной труппы в главных центрах оперной индустрии Италии, характер взаимоотношений импресарио с театральным агентом антрепризы, осуществлен анализ исполнительского состава труппы, исследованы качественные характеристики голосов и актерского мастерства солистов. Особое внимание уделено изучению вокально-сценической деятельности труппы, выявлению особенностей формирования репертуара в условиях европейской оперной моды и, в то же время, имперской политической цензуры, а также качественным характеристикам взаимодействия артистов между собой и оркестром. Описаны виды театральных коммуникаций, которые возникали между артистами и зрителями, способы чествования ведущих исполнителей в театральном зале и за его пределами, выявлены особенности музыкально-критического анализа деятельности одесской оперной труппы в итальянской театральной и местной официальной прессе.

Ключевые слова: одесский городской театр, итальянская опера в Одессе, антреприза семьи Андросовых, театральные коммуникации.

Batsak K. «Golden Age» of the Italian opera of Odessa: Havrylo Androsov's enterprise in the season of 1850–1851. The conditions and the specificity of the Italian opera troupe activities in Odesa city theatre during the first theatrical season of the Androsov's family enterprise in the first half of the 1850s have been investigated. The content of the main paragraphs of the theatrical contract subscribed the entrepreneur with the city authorities (called *duma*), which contained the financial and organizational foundations of the theatre, mutual obligations of the litigants, requirements for the composition and quality of the performing troupe and its scenic activities has been analyzed. The features of the foreign engagement of the opera company in the main Italian opera industry centres, the nature of the relationship between the impresario and the theatrical agent of the enterprise, the analysis of the troupe performing staff, the qualitative characteristics of the voices and the soloists' acting skills have been analyzed. Special attention is paid to the problem of the company vocal-theatrical activities, the identification of the features of the repertoire formation in the conditions of European opera fashion and, at the same time, the imperial political censorship, as well as the qualitative characteristics of the artistes' mutual interaction and also their interaction with the orchestra. The characters of theatrical communications between artistes and audience, the ways of honoring leading performers in the theatre auditorium and beyond have been detected, the features of the music-critical analysis of the Odesa opera troupe activities in the Italian theatrical and local official press have been described.

Keywords: Odesa city theatre, Italian opera in Odesa, Androsov's family enterprise, theatrical communications.

Стаття надійшла до редакції 13.09.2017 р.