

УДК 782:477+450"18"

Бацак Костянтин Юрійович,
кандидат історичних наук, доцент,
директор Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
k.batsak@kubg.edu.ua

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ОДЕСИ 1844-1847 рр.: БЛИСК І ЗЛИДЕННІСТЬ АНТРЕПРИЗИ ЙОСИФА ЖУЛЬЄНА

*Мета роботи передбачає дослідження історії однієї з найбільш успішних італійських антреприз в Одеському міському театрі першої половини XIX ст. у контексті позасценічної діяльності тодішнього імпресаріо Й. Жульєна. **Методологія** цієї праці полягає у застосуванні семиотичного методу, методів мозаїчних реконструкцій та кросс-дисциплінарних досліджень, які дозволяють дослідити музичний театр, як єдиний соціокультурний простір. **Наукова новизна.** На основі публікацій у зарубіжній та місцевій одеській пресі показані репертуарні новації, специфіка формування вокально-виконавського складу та фінансування трупи, здійснено аналіз виступів артистів у більшості оперних вистав упродовж трьох театральних сезонів антрепризи, розкриті способи комунікації між артистами та глядачами в театральній залі. **Висновки.** Доведено, що період антрепризи Й. Жульєна в одеській італійській опері відбулися якісні зміни у складі трупи, був суттєво оновлений репертуар, що сприяло зростанню популярності італійської опери в Одесі та визначило високу оцінку її діяльності в музично-театральних колах Італії. Водночас показано, що внаслідок ігнорування імпресаріо вирішення ключових питань матеріального забезпечення театр, сталися репутаційні втрати антрепризи.*

Ключові слова: італійська опера Одеси, антреприза Й. Жульєна, оперний репертуар, склад італійської трупи, матеріальне забезпечення театру.

Бацак Константин Юрьевич, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко

Итальянская опера Одессы 1844-1847 гг.: блеск и нищета антрепризы Иосифа Жульена

*Цель работы состоит в исследовании истории одной из наиболее успешных итальянских антреприз в Одесском городском театре первой половины XIX века в контексте внесценической деятельности бывшего в то время импресарио И. Жульена. **Методология** данного научного труда предполагает применение семиотического метода, методов мозаических реконструкций и кросс-дисциплинарных исследований, которые позволяют исследовать музыкальный театр, как единое социокультурное пространство. **Научная новизна.** На основе публикаций в зарубежной и местной одесской прессе показаны репертуарные инновации, специфика формирования вокально-исполнительского состава труппы, осуществлен анализ выступлений артистов в большинстве оперных представлений на протяжении трех театральных сезонов антрепризы, раскрыты способы коммуникации между артистами и зрителями в театральном зале. **Выводы.** Доказано, что в период антрепризы И. Жульена в одесской итальянской опере произошли качественные изменения в составе труппы, был существенно обновлен репертуар, что содействовало возрастанию популярности итальянской оперы в Одессе и предопределило высокую оценку ее деятельности в музыкально-театральных кругах Италии. В то же время показано, что игнорирование импресарио решения ключевых вопросов материального обеспечения театра обусловило репутационные потери антрепризы.*

Ключевые слова: итальянская опера Одессы, антреприза И. Жульена, оперный репертуар, состав итальянской труппы, материальное обеспечение театра.

Kostyantyn Batsak, PhD in History, associate professor, director of the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

Odessa Italian Opera 1844-1847: Brilliance and Poverty of J. Jullien's Enterprise

Purpose of Article. *The Purpose of the article is to investigate the history of one of the most successful Italian theatrical enterprises in Odessa city theatre of the first half of the nineteenth century which has been investigated in the context of the non-scenic activities of the former while the impresario J. Jullien. Methodology.* Research methodology involves the use of the semiotic method, mosaic reconstructions and cross-disciplinary research that allow us to study musical theatre as a holistic social and cultural space. **Scientific novelty.** *Repertoire innovations, specific form of vocal and performing composition of the troupe have been shown on the basis of publications in the foreign and local Odessa press, the analysis of artists' performances in most opera representations during three theatrical seasons of the enterprise has been implemented, methods of communication between the artists and the audience in the auditorium have been disclosed. Conclusions.* The qualitative changes in the troupe composition is proved to happen during the period of J. Jullien's enterprise in Odessa Italian opera, also the repertoire has been significantly updated. All of that has contributed to increase the popularity of Italian opera in Odessa and has predetermined the high assessment for its activities in the musical and theatrical groups of Italy. At the same time impresario's ignoring the need of the key problems of material support of the theatre solution has been shown to result in loss of enterprise reputation.

Keywords: *Odessa Italian opera, J. Jullien's enterprise, opera repertoire, the Italian troupe composition, theatre material support.*

Актуальність теми дослідження. Італійський оперний театр, який панував у Одесі впродовж першої половини XIX ст., за цей час пережив періоди злетів і падінь. Процвітання і занепад у діяльності театру залежали від багатьох чинників: економічних, політичних, демографічних, соціокультурних тощо. Але в центрі усіх процесів, пов'язаних із діяльністю місцевої італійської опери, знаходився антрепренер. Він, маючи в розпорядженні фінансові ресурси та управлінські повноваження, комплектував трупі співаків і музикантів, був відповідальним за підбір репертуару та якість видовищ, забезпечення умов для комфортного перебування глядачів у залі театру під час вистав і в антрактах, за сценічне обладнання, реквізит, гардероб тощо. Кожен із антрепренерів, тісно спілкуючись із місцевою та регіональною владою, та, опосередковано, з глядачем пропонував власні стратегії діяльності театру. Деякі імпресаріо у прагненні задовольнити попит одеситів на вишукану вокальну музику та, водночас, забезпечити собі матеріальні статки, запроваджували новації, котрі крок за кроком наближували одеський театр до кращих оперних сцен Італії цього періоду. Одним із таких небагатьох антрепренерів був неогоціант Й. Жульєн. Його трирічна антреприза в одеському театрі стала періодом вдалих удосконалень у структурі виконавських одиниць трупі та репертуарних нововведень. Разом із тим, Жульєн-імпресаріо відзначався скупістю, виключною зосередженістю на власній вигоді, що вкрай негативно відобразилось на матеріальному забезпеченні діяльності трупі.

Зміст та особливості діяльності антрепризи Й. Жульєна в існуючих наукових працях відображені фрагментарно. Оперний репертуар в цілому та характеристика провідних співаків трупі на основі публікацій в одеській пресі подані на сторінках монографічного дослідження Н. Остроухової, присвяченого історії одеського оперного театру [18]. Окремі сюжети функціонування цієї антрепризи відображені в дослідженні Я. Кацанова з історії музичної культури

Одеси першої половини ХІХ ст. [8]. Багатий фактологічний матеріал, пов'язаний із творчою працею в антрепризі Й. Жульєна діячів італійської музичної культури (співаків, музикантів, композиторів-капельмейстерів), зібраний в історико-біографічній праці М. Варварцева [2].

Мета дослідження – висвітлити історію однієї з найбільш успішних італійських антреприз в одеському міському театрі першої половини ХІХ ст. у контексті позасценічної діяльності імпресаріо Й. Жульєна.

Попри наявні історичні та мистецтвознавчі студії, котрі торкаються питань діяльності антрепризи Й. Жульєна, за межами дослідницького інтересу досі залишаються проблеми власне діяльності антрепризи, зокрема її організаційні та музично-театральні контакти із центрами оперного мистецтва на Апеннінах. Виявлені зарубіжні та вітчизняні джерела дозволяють також відтворити цілісну картину діяльності цієї антрепризи шляхом заповнення існуючих лакун у дослідженні сценічної діяльності трупи, репертуарної політики імпрези, соціокультурних чинників у системі відносин артист–глядач. Вирішення усіх зазначених проблем становить завдання даної статті.

Виклад основного матеріалу. Історія Й. Жульєна-антрепренера взяла відлік багато раніше весни 1844 р., коли він розпочав оперні вистави в міському театрі з новою італійською трупю. Вперше Й. Жульєн взявся за виконання функцій, пов'язаних із забезпеченням театральної антрепризи, а разом і карантинного маркітантства, ще в середині 1830-х рр., після смерті тодішнього імпресаріо Г. Ризнича, на правах його комерційного партнера і правонаступника у справах бізнесу. Досягнувши певних успіхів на театральному поприщі новий антрепренер плекав надію, що міська влада продовжить із ним співпрацю після завершення чинного контракту в березні 1838 р. Проте Новоросійський і Бессарабський генерал-губернатор М. Воронцов вирішив інакше, і театр разом із портовим маркітантством на наступні шість років перейшли до співтовариства О. Сарато-Д. Марінковича. Ймовірно на такий присуд генерал-губернатора вплинули скарги від артистів та їхніх покровителів на грубощі Й. Жульєна та його непорядність, а саме – порушення імпресаріо фінансових домовленостей із учасниками трупи [6, арк. 220, 223–225]. До того ж на момент оголошення конкурсу претендентів на театральний контракт у розпорядженні Й. Жульєна не було необхідної суми грошової застави. Отримавши негативну відповідь негодіант все ж не полишає спроб долучитися до цього контракту і 27 травня 1835 р. просить генерал-губернатора примусити нових антрепренерів взяти його третім компаньйоном. Щоб схилити М. Воронцова на свій бік, підприємець просить його зважити на складне фінансове становище власної родини, внаслідок втрати його купецькою фірмою двох торговельних суден у Чорному морі, а також звертає увагу генерал-губернатора на те, що впродовж 23-річного проживання в Одесі, на нього не було жодних нарікань з боку службовців одеського порту та капітанів торговельних суден [6, арк.142–142 зв., 145–145 зв.]. Проте М. Воронцов не став тиснути на чинних антрепренерів, котрі, зі свого боку, навідріз відмовилися від послуг Й. Жульєна. Зазнавши й на цей раз невдачі, Й. Жульєн не втрачає ініціативи й 9 грудня 1839 р. знову адресується до очільника губернії з пропозицією укласти з ним контракт на утримання місько-

го театру та здійснення торгівлі в портовому карантині після завершення чинної угоди з О. Сарато і Д. Марінковичем. У листі до генерал-губернатора він висловлює ряд пропозицій, які мали увійти до зобов'язань антрепренера-негоціанта у разі, якщо вибір буде зроблений на його користь. «Театральна» частина нових обов'язків потенційного антрепренера передбачала забезпечення одеського театру «найкращими співаками», для чого він мав відбути до Італії за рік чи кілька років до початку антрепризи, особисто відвідати тамтешні театри і дібрати там кращих виконавців для місцевої трупі; ставити на одеській сцені лише ті опери, які йдуть «на головних столичних європейських театрах»; покращити сценічну обстановку, оновивши костюми й декорації; замінити деяких музикантів оркестру висококваліфікованими «професорами музики»; доповнити оперний хор шістьма виконавицями жіночих партій, взявши за взірець змішаний склад хору у провідних європейських театрах (до того часу в одеському театрі існував лише нечисленний чоловічий хор) [6, арк. 305–306 зв., 309].

Наполегливість і заповзятливість Й. Жульєна не були марними і, врешті, забезпечили йому право впродовж 6 років, з 4-го березня 1844 р. і до 4-го березня 1850 р., розпоряджатися справами міського театру, а разом здійснювати одноосібну торгівлю в портовому карантині. Основний перелік антрепренерських зобов'язань у контракті, укладеному з Й. Жульєном 1842 р., вочевидь, мало відрізнявся від попереднього, до якого долучили подані ним раніше пропозиції щодо якісних змін у складі трупі. Негоціант, окрім монопольних прибутків від маркітанства, визначеного контрактом доходу від гастрольних виступів у місті приїжджих музичних чи драматичних труп, щомісяця отримував на забезпечення сценічної діяльності театру 1428 руб. 57 коп. [3, 19–20].

Й. Жульєн розпочав підготовку до свого першого театального сезону задовго до його початку. Вже 29 квітня 1843 р. міланська газета «*Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*» повідомляла, що в Болоньї під орудою театального агента П'єтро Джентілі здійснюється формування «подвійної» трупі для наступного сезону одеського італійського театру: «музиканти, маєстро-директор, хористи, декоратори, кравці, машиністи, бутафори, суфлери» [51].

Колишня трупа майже в повному складі виїхала з Одеси (із попереднього сезону залишився лише бас-буф В. Граціані). В лютому 1844 р. з Одеси відбули до Мілана примадонна Ф. Леон [53] і тенор Л. Альберті, інша примадонна, Л. Верне, була ангажована конторою Чіреллі до театру м. Есте, куди вона мала прибути після короткої артистичної поїздки містами Польщі й Німеччини [54]. Поїхали за кордон і діва-сопрано Ж. Лачініо [14] і тенор П. Мантегацці [15], улюбленці місцевої публіки: бас А. Берлендіс та баритон Д. Маріні [12], а також майже всі учасники чоловічого й жіночого хорів [13].

Склад ангажованої агентом П. Джентілі трупі сезону 1844/45 рр. виглядав так: «Співаки. Примадонни Ірене Сеччі-Корсі, Аделаїда Поллані, Амалія Скалезе. Перше контральто синьйора Сбрішіа. Другі співачки: Марія Берті, Аделіна Гульєльміні. Перші тенори: Раффаеле Віталі, Джоаккіно Рамоні. Ще один перший тенор Луїджі Фрабоні. Перші баси: Раффаеле Скалезе, Гаetano Фіорі. Ще один перший бас Нікола Віталі. Другі партії: Раффаеле Галуппіні, Даніеле Казанова і Якопо Герлі з 10-ма чоловіками-хористами й 8-ма жінками.

Хормейстер Антоніо Фавретто» [30]. Суттєво був оновлений колектив музикантів: з-поміж головних сюжетів театрального оркестру залишився лише перший віолончеліст [41]. Радикальні перетворення в оркестрі були проведені з ініціативи нового «маестро ді капелла» Луїджі Річчі, популярного в той час оперного композитора. Завдяки зусиллям нового капельмейстера оркестр оновився більш ніж на третину, в його складі тепер працювали 38 осіб [30] під орудою Дж. Б. Буфф'є, відомого в Одесі з попередніх сезонів диригента, композитора й скрипаля. Уперше до складу одеської італійської трупи були запрошені артисти балету: п'ятеро танцівників і танцівниць [41].

Театральний сезон розпочався 11 квітня 1844 р., після прибуття більшості виконавців, прем'єрними постановками «Двох Фігаро» А. Сперанци та «Весталки» С. Меркаданте, а також уже відомою одеситам з минулого сезону оперою «Донька полку» Г. Доницетті. Впродовж місяця ці опери по чергово ставилися на одеській сцені за участю нових артистичних сил театру. Відзиви місцевих шанувальників музично-театрального мистецтва про виступи тогочасної трупи засвідчили наявність у її складі молодих обдарованих виконавців, яким, щоправда, у більшості бракувало сценічного досвіду. З-поміж них виділялася Амалія Скалезе: артистка продемонструвала добру школу, а її голос, ще недостатньо оброблений, обіцяв їй майбутню гучну славу в амплу характерних героїнь. «У кожному її русі проглядає благородна натура, непідробні почуття», – так висловився критик про виступ артистки у партії Емілії з «Весталки» С. Меркаданте [41]. Разом із юною примадонною в цій опері взяв участь її батько, бас Р. Скалезе (Метелло Піо, верховний жрець), а також бас Г. Фіорі (Публіо) й тенор Д. Рамоні (Дечіо) [40].

Виступи дебютантів у «Весталці» та інших прем'єрних виставах сезону засвідчили також недогляд антрепризи у підборі виконавців: бас Г. Фіорі, за відсутності у нього акторських навичок, виявив на додачу серйозні прогалини у вокальній підготовці, демонстрував невміння володіти голосом; а брак досвіду тенора Д. Рамоні не дозволяв йому вповні передати акторськими засобами характер героїв, інший бас – уже згаданий Р. Скалезе, єдиний досвідчений співак з-поміж цих виконавців, навпаки, при досить вузькому діапазоні й тембральній обмеженості голосу показав знання сцени та виявив пристойні акторські навички, які дозволяли йому вільно почуватися в партіях різних за жанром опер [9]. Ще одна дебютантка – примадонна-сопрано А. Поллані – теж не обіцяла великих перспектив у цьому сезоні. Мила гра цієї артистки у комічних операх не могла в повній мірі компенсувати скромні можливості її голосу [9].

Але, як виявилось, головні сюжети трупи з'явилися на сцені пізніше. Наприкінці травня була поставлена «Лючія ді Ламмермур» з дебютантами: примадонною-сопрано І. Сеччі-Корсі в образі Лючії й тенором Р. Віталі в партії Едгардо. Описуючи свої враження від першої зустрічі з І. Сеччі-Корсі, музичний критик зазначив: «Гучний і сильний голос, причому голос великий, гнучкий і покірний волі й почуттям співачки, її стан, краса й виразність очей, – усе це поєдналося разом, щоб утворити істинну артистку, і, як артистка, вона любить своє мистецтво <...>» [9]. Вокальні чесноти співачки вдало довершувалися її акторським талантом – «усі рухи її на сцені» були наповнені почуттями [9].

Після виступу Р. Віталі фахівці відзначили його блискучу методу співу та високий артистизм. З приводу дебюту співака в «Лючії» одеський кореспондент міланської «Il Pirata» писав: «Від першої до останньої ноти Віталі був сюжетом для аплодисментів і тріумфування, а в момент прокляття шумів увесь театр. Він змушений був вийти ще раз на сцену після другого акту разом із І. Сеччі-Корсі й басом Г. Фіорі, так само після своєї фінальної сцени – тричі» [38].

Залучення до виступів досвідчених і обдарованих співаків, таких як І. Сеччі-Корсі й Р. Віталі, в цілому не вирішило проблему слабого ансамблю в трупі – давалися ознаки занадто великі відмінності у кваліфікації та природних характеристиках голосів. Наприклад, Р. Скалезе у «Нормі» виявився добрим Оровезо, але, маючи слабо розвинений нижній голосовий регістр, не впорався з партією Фігаро в «Севільському цирюльнику». В. Граціані, як Дон Бартоло, «брав» публіку жвавою грою, яка в деякій мірі компенсувала його вокальні огріхи. Бас Фіорі не зміг ані грою, ані співом замінити в партії Дона Базіліо, свого попередника А. Берлендіса [43].

Тому зрозуміло, що навіть блискучі виступи І. Сеччі-Корсі в партії Норми чи Розіни, досягнення А. Скалезе-Адальджізи, Дж. Рамоні-Альмавіви, не могли забезпечити успіх усієї трупи. У цей час кореспонденти італійських газет у своїх театральних оглядах час від часу зазначають, що опери, інсценовані в Одесі впродовж літа 1844 р., не завжди позитивно сприймалися публікою [31].

Виняток становила «Норма», яка, поставлена 9 червня, вже втретє зібрала повну залу шанувальників, котрі на тлі нестихаючих овацій засипали примадонну І. Сеччі-Корсі квітами й віршами. Також глядачі принагідно відзначили квітами й оплесками її юну партнерку А. Скалезе [11].

Незабутнім явищем культурно-мистецького життя Одеси стала прем'єра опери Д. Пачіні «Сафо», поставлена 23 липня 1844 р. в бенефісі І. Сеччі-Корсі (з нею разом виступили Р. Віталі (Фаон), Р. Скалезе (Алькандро), Ц. Сбрішіа (Клімена). Театр був ущент заповнений глядачами ще задовго до початку вистави – всі у передчутті «блискучого свята» очікували на вихід примадонни. Ось як описує очевидець прийом, який улаштували одесити своїй улюблениці в цій опері: «...ще до появи її на цій сцені дощ віршів посипався на нас згори. При першому її виході – знову вірші. І впродовж усієї п'єси клаптики паперу, поцятковані мірними рядками, не переставали пурхати над нашими головами й над сценою. <...> Ми зібрали одинадцять різних екземплярів, із них: два вірші російські, два французькі, п'ять італійських, один грецький, один німецький. <...> Якби ми здумали представити всі ці вірші нашим читачам, то ми вимушені були б до цього номера докласти окрему брошуру» [10]. На підтвердження визначного успіху, артистка після другої дії отримала від шанувальників золотий лавровий вінок, у якому вона грала до кінця опери, а після фіналу сім разів виходила на поклон на вимогу глядачів [42]. Великий громадський резонанс після прем'єри забезпечив сталий попит у місті на цю оперу: п'ять вистав «Сафо», які відбулися одна за одною одразу після прем'єри, відзначилися незмінним аншлагом у театральній залі [48].

Незважаючи на успіх «Сафо», виступи артистів у інших операх були нестабільними. Не виправили ситуації на краще навіть заміни у складі трупи, нев-

довзі проведені антрепренером: баритон Д. Маріні, який повернувся до театру, виступив у ряді партій замість Тамбуріні, а І. Сеччі-Корсі розширила свій репертуар за рахунок лірико-комічних партій, які залишилися їй у спадок від А. Поллані, котра звільнилася з театру в розпалі сезону. Блискучий успіх Д. Маріні, у звичному для нього образі Велізарія поряд із незабутньою І. Сеччі-Корсі-Антоніною, затьмарився невдалим виступом Дж. Рамоні. А прем'єрі «Лінди ді Шамуні» Г. Доніцетті, у якій відзначилися А. Скалезе (Лінда), Ц. Сбрішія (П'єротто) й В. Граціані (Маркіз Буафльорі), для повного успіху не вистачило злагодженого виконання в ансамблях [17].

Трупі перестало лихоманити лише в жовтні, коли в театрі відбулася гучна прем'єра «Фаворитки» Г. Доніцетті. Газета «Одесский вестник» з цього приводу написала таке: «П[ан] Маріні в ролі короля Альфонса прекрасний і викликає гучні й одностайні оплески. Пані Сеччі-Корсі виправдовує титул улюблениці, котрий вона <...> набула у нашої публіки. П[ан] Віталі роллю Фернандо нагадав нам роль свою в «Лючії», тут він кращий, ніж в «Нормі» й «Сафо» <...>» [44].

У листопаді 1844 р. трупа блискуче виступила з довгоочікуваною, вже відомою одеситам «К'ярою ді Розенберг» Л. Річчі. Композитор-капельмейстер на догоду місцевій театральній громадськості доповнив партитуру цієї опери новим хором, який був «артистично» презентований співаками. Після завершення опери її автору та виконавцям головних партій глядачі влаштували гарячі овації [45].

Репутаційні та, як наслідок, фінансові втрати антрепризи у першій половині сезону змусили імпресарію шукати можливості для наповнення театральної каси. Одним із таких способів стало запрошення для виступів на одеській сцені європейської зірки Джузеппіні Ронці де Беньїз, яка якраз поверталася з Москви, де завершилося її чергове артистичне турне. До програми виступів цієї співачки в Одесі ввійшли три опери: «Отелло» Дж. Россіні, «Джемма ді Верджі» й «Анна Болейн» Г. Доніцетті [4].

Дебютувала Дж. Ронці 2 грудня 1844 р., в опері «Отелло». Театр ледве вмістив усіх бажаючих почути цю прославлену артистку: «Прийшли, театр заповнений до краю, закінчилася увертюра, піднялася завіса, з'явилися хористи, перемінилася сцена і почулися шалені оплески – Дездемона вклонилася публіці, ми побачили немолоду жінку високого зросту, досить повної статури, вона почала речитатив, ми затамували подих <...>» [45] – так описує сучасник перші хвилини цієї вистави. Враження публіки від дебютного виступу Дж. Ронці були неоднозначними: голос співачки, позбавлений свіжості, сили і «тягучості», спочатку розчарував глядачів, проте згодом співачка завоювала залу переконливістю гри й школою співу, «привабливістю» звучання голосу [45]. «Дійсно Ронці не дуже молода, і це показали її голосові зв'язки», – писав після її першого одеського виступу міланський часопис «Il Pirata», – «але яка чистота й солодкість її високих нот, скільки вишуканості в її співі! Яке багатство вокалізації, яка обізнаність у драматизації, яка метода, яка душевність! Насамкінець згадайте романс останнього акту, цей гімн невимовній розпуці, й скажіть, чи можна це заспівати більш зворушливо і з більшою глибиною почуттів!» [39]. Р. Віталі-

Отелло приємно вразив слухачів бездоганністю й силою голосу. В «Отелло», як і раніше в інших операх, він виявив гнучкість співу й забезпечив «пишність звучання багатьох низьких нот»: у відомому дуеті другого акту з Дж. Ронці публіка, заворожена чудовим виконанням, верещала від захвату [24]. За свідченням кореспондента «Одесского вестника» цих двох головних виконавців глядачі постійно викликали впродовж вистави, а також не менше п'яти разів після її закінчення. Багато оплесків і викликів дісталось на долю інших артистів – Дж. Маріні (Яго), Фіорі (Ельміро) і К. Вольта (Родріго) [45]. Щоб підкреслити визначний успіх своїх артистів, італійські газети повідомляли, що Р. Віталі після виступу в «Отелло» отримав лаврову корону, чого «зазвичай не буває у цьому театрі» [25], а під час бенефісного виступу діви Ронці в «Анні Болейн» уся сцена була вкрита квітами, артистці дарували «корони, букети, поезії та цінні подарунки, серед яких були помічені: чудовий браслет, прекрасна брошка, багатий несесер-записник» [21].

Ще одним яскравим мистецьким явищем наприкінці цього театрального сезону стала прем'єра опери Л. Річчі «Відлюдниця з Астурії», котру він спеціально написав в Одесі для свого бенефісу. Сюжет цієї опери, запропонований відомим лібретистом Ф. Романі, розгортається на тлі арабського завоювання Іспанії у VIII ст. [16]. У цій виставі були задіяні кращі вокальні сили трупи: І. Сеччі-Корсі (Відлюдниця), Р. Віталі (Пеладжо), Ц. Сбрішіа (Ельвіра), Г. Фіорі (Гусмано), К. Вольта (Муцуца) [22, 5], зусиллями яких був забезпечений успіх опери в Одесі. Прем'єра викликала великий інтерес одеситів. Місцевий кореспондент міланської газети «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali» зазначав, що «театр був переповнений, лоджії сяяли від присутності найшановніших представників громади цього міста» [26]. Інший міланський мистецький часопис «Il Pirata» помістив детальний темпоральний аналіз взаємодії артистів і публіки впродовж цієї прем'єри: «Дія перша. Вступ [увертюра] – бурхливі оплески. Романс синьйори Сеччі-Корсі – те саме. Романс між Сеччі-Корсі й Віталі – захоплення та чотири виклики маестро і двох артистів. Фінал: бурхливі оплески і три виклики маестро <...>, Сеччі-Корсі й Віталі. Дія друга. Хор маврів, оплески з викликом маестро. Фінал, виклик маестро після *largo* і два виклики співаків і маестро наприкінці. Дія третя. Церковний хор, оплески. Дует між Сеччі й Сбрішіа, бурхливі оплески з двома викликами маестро, а також іще два виклики композитора. Терцет між названими співаками й Віталі, незліченні оплески Віталі й маестро за соло і чотири виклики маестро й артистів наприкінці. Дія четверта. Романс Фіорі, баса, аплодисменти. Дует між Сеччі-Корсі й Фіорі, бурхливі оплески й два виклики автора й артистів. Молитва Віталі з хором, бурхливі оплески. Фінальне рондо Сеччі, бурхливі оплески і, насамкінець, шість викликів артистів і маестро, котрому була вручена золота корона, портрети і поезії» [23].

Три прем'єрні вистави «Відлюдниці з Астурії», якими завершився театральний сезон, мали незмінний успіх у публіки: «Автор і в наступних постановках отримав усі ті овації, які лише можна забажати. Сеччі-Корсі, Сбрішіа, Віталі й Фіорі були відзначені кожен у особливий спосіб» [33].

Цією яскравою прем'єрою завершився період керівництва Л. Річчі одеською італійською оперою. На наступний сезон маестро був запрошений до Трієста. Одеський театр йому завдячив злагожденістю, «музикальністю» звучання оркестру, особливо помітними з середини сезону. Завдяки зусиллям Л. Річчі, а також повсякденній роботі хормейстера А. Фавретто по-новому зазвучали хори. Це неодноразово зауважували автори театральних рецензій. Наприклад, аналізуючи виступ нової трупи в «Нормі», кореспондент «Одесского вестника» зазначав: «Хори йдуть тепер у нас так наповнено й задовільно, як цього раніше ніколи не було. Примітно, що самі хористи переймаються піднесенням і надають колорит своєму співу навіть жестом» [43]. Іноді виступи хорів були кращими місцями в операх, вистави яких загалом визнавалися глядачами й критикою невдалими. Наприклад в «Колумеллі» Вінченцо Фйораванті (повна назва – «Божевільна від кохання або повернення Колумелли з навчання в Падую») не сподобалася ні композиція, ні виконання солістів, натомість хористи не схибили: вони були «особливо удатними, коли збиралися грати симфонію» [48]. У рецензії, присвяченій успішній прем'єрі «Фаворитки» Г. Доніцетті, знову був відзначений вдалий виступ хору завдяки злагоженості виконання та артистизму його співаків: «Хори йдуть у нас чудово не лише в музичному, а й у драматичному відношенні, а виконавці їх вповні заслуговують оплесків, котрі тепер для них не рідкість», – зазначає кореспондент місцевого часопису [44].

Після від'їзду Л. Річчі капельмейстером одеської опери на новий театральний сезон став 29-річний композитор і диригент Акілле Граффінья. Його ангажементом опікувалася болонська театральна агенція П. Джентілі [20]. До Одеси новий капельмейстер приїхав із сім'єю. Його дружина – Луїджія Тривульці-Граффінья – була зарахована до складу театральної трупи як співачка-сопрано для другорядних партій. Її ім'я згадується серед учасників концерту на користь театального оркестру, який відбувся 3 липня 1846 р. Разом із К. Грамалья, А. Скалезе та співаками хору вона виконала в ньому уривки з опер «Капулетті й Монтеккі» В. Белліні й «Ченерентоли» Дж. Россіні [7].

Місцеву трупу після завершення сезону залишив Г. Фіорі, а на його місце повернувся знаний в Одесі бас А. Берлендіс. Для Г. Фіорі, як молодого співака, одеські виступи, особливо співпраця з Л. Річчі, багато сприяли успіху його майбутньої виконавської кар'єри. Невдовзі після повернення до Болоньї він, за пропозицією Л. Річчі, був запрошений до Трієста в «Театро Гранде» для виконання «написаної для нього» партії Гусmano у «Відлюдниці з Астурії» [55], а потім, через рік, виступаючи вже у складі трупи комунального театру м. Реджо, знову приїздив до Трієста для участі у виставі цієї самої опери, яка набула там популярності [50].

Упродовж 1845–1846 театального року антреприза, поряд із відомими місцевому глядачеві операми (такими, як «Велізарій», «Лючія», «Маріно Фальєро» Г. Доніцетті, «Сафо» Дж. Пачіні, «Пуритани» В. Белліні), поставила на одеській сцені ряд нових, серед яких згадуються: «Мойсей» («Петропустельник») Дж. Россіні, «Тамплієр» («Лицар храму») О. Ніколаї, «Дон Пасквале» Г. Доніцетті, «Ломбардці у першому хрестовому поході» Дж. Верді, а також дві опери А. Граффінья: «Останні дні Сулли» й «Естер д'Енгадді»¹.

Найбільшою новиною початку сезону стала опера Дж. Верді «Ломбардці», прем'єра якої відбулася 17 квітня 1845 р. Музичний оглядач, відзначаючи специфіку творчого стилю композитора, зокрема, зазначив: «...музика, сповнена такого драматизму й розмаїття в мотивах, що, незважаючи на чотири акти, чудово слухається до кінця й не дає вам знудитись <...>» [46]. Партія Арвіно, за свідченням критики, стала однією з кращих в співацькій кар'єрі Р. Віталі, а Д. Маріні в образі Пагано підтвердив невичерпність свого таланту [46]. Ця опера, поставлена вперше на теренах тогочасної Російської імперії, викликала живий інтерес у музичному середовищі: російський композитор О. Серов, дізнавшись про постановку в Одесі «Ломбардців», рекомендував своїй сестрі, котра там мешкала, обов'язково відвідати цю виставу, як взірць нового стилю в оперній музиці [1, 112].

Предметом жвавого обговорення музичною критикою стали також прем'єри опер А. Граффінья. Спочатку, в жовтні 1845 р., були поставлені «Останні дні Сулли» («П'ять днів Сулли») за участю І. Сеччі-Корсі, Р. Віталі й Д. Маріні. Артисти зробили багато для успіху цієї опери, отримали заслужені оплески після кожної дії [27]. Проте враження від вистави було неоднозначним. Одеський кореспондент газети «Il Pirata» писав після прем'єри: «у ній є ефектні місця, хоча ефектні не означає оригінальні» [32]. Тому не дивно, що ця опера, витримавши три постановки, швидко зійшла з одеської сцени.

Ще одна, написана в Одесі, опера цього молодого композитора, «Естер д'Енгадді», була поставлена в його бенефісний вечір 9 лютого 1846 р. Учасниками прем'єри стали І. Сеччі-Корсі, Р. Віталі, А. Берлендіс та Д. Маріні [28]. Хоча ця опера більше сподобалась публіці, ніж «Останні дні Сулли», однак, двічі поставлена на сцені театру, вона була назавжди викреслена з його репертуару після від'їзду А. Граффінья на батьківщину.

Слідом за короткою перервою в діяльності театру, яка тривала впродовж Великого посту, італійська трупа розпочала театральний сезон 1846/47 рр. Склад її виконавців не зазнав суттєвих змін – антрепренер залишив «кістяк» солістів, продовживши з ними чинні контракти. Серед небагатьох інших залишив театр тенор Джоаккіно Рамоні, який був майже непомітним в операх попереднього сезону. Італійські газети повідомляли, що він разом із дружиною-співачкою отримав ангажемент у театрі Мальти. Вирушивши з Одеси, Д. Рамоні взяв участь у двох виставах «Норми» в італійському театрі Константинополя, де мав, за словами тамтешніх кореспондентів, «неабиякий» успіх [59]. На місце Д. Рамоні міланська агенція Дж. Б. Бонолі запросила тенора Джакомо Санті [52], та, замість Ц. Сбрішіа, контральто Клементіну Грамалья [58]. Більш суттєві зміни в цьому сезоні торкнулися керівництва трупи: капельмейстером був знову призначений Л. Джервазі, який очолював одеську італійську оперу раніше, а місце диригента та першої скрипки оркестру посів випускник Міланської консерваторії Л. Йотті [57].

Допоки прибулі виконавці готували дебютні виступи, трупа на початку сезону, в квітні, поставила нову оперу Дж. Верді «Ернані» («Ельвіра Арагонська») з Р. Віталі в партії Ернані, Д. Маріні – Дона Карлоса, І. Сеччі-Корсі – Ель-

віри. Критика відзначила особливо гаряче сприйняття співу та гри примадонни публікою, котра їй дякувала «гучними тривалими оплесками» [1, 112].

Опера «Сафо» Дж. Пачіні, поставлена для дебюту К. Грамалї, не сприяла її успіху. «Грамалья (Клімена), – писав «Il Pirata», – це та артистка, яка так мало відповідає партії, котра була їй доручена: важко отримати задоволення від вигляду жінки округлої й повної, яка сильно задихається на сцені» [34]. Гра і спів баритона Р. Скалезе (Алькандро) також не зовсім пасували до його образу [29]. Натомість виконавці інших партій – І. Сеччі-Корсі (Сафо) та Р. Віталі (Фаон) – мали підтримку глядачів: на їхню адресу «звучали часті оплески, співакам не бракувало слів похвали» [34].

Перші виступи земляків-дебютантів у Одесі були предметом зацікавлення міланського музичного співтовариства, яке жваво реагувало на їхній успіх. «Наш Йотті достойно себе представив як директор оркестру і як виконавець» – писала «Il Pirata» з приводу його участі у виставі «Пуритан» В. Белліні [60]. Інший новачок трупи, співак Д. Санті, добре розпочав сезон виступом у головній теноровій партії «Роберта Деверьо» Г. Доніцетті. Італійська преса з цього приводу принагідно відзначала, що «його чудовий голос і прекрасна школа викликали симпатії місцевої публіки» [56].

Окрема увага критики в цьому сезоні була зосереджена на виступах А. Скалезе. Юна співачка, зійшовши на одеську сцену в перший рік цієї антрепризи, тепер, після трьох сезонів виступів у театрі, демонструвала чесноти справжньої примадонни. Вона «так само прекрасна і в «Пуританах», <...> і в «Маріно Фальєро», де так чудово виконує «Tra due tombe», в «Ломбардцях», де ви заслухаєтесь її «Ave, Maria», і в фіналі <...>, і прийдете в захоплення від дуету, який вона виконує з тенором. А в опері, яку так часто тепер бачимо [«Джульєтта й Ромео» Н. Ваккаї], скільки виразності й чистоти в романсі першої дії <...>!» [19] – зазначав музичний оглядач «Одесского вестника». В унісон із ним кореспондент міланського «Il Pirata» засвідчує, що в Одесі А. Скалезе розвинула «рідкісну якість звучання голосу та обізнаність у співі» [35]. «Щоб підтвердити ці відзнаки», – пише далі автор статті, – «досить сказати, що нині в Одесі завжди з блискучим успіхом ця *primadonna assoluta* співає в «Ломбардцях», «Пуританах», «Корсиканській нареченій», «Маріно Фальєро», «Доні Пасквале», «Лінді», «Колумеллі» тощо» [35].

Загалом, головні виконавці трупи впродовж театрального сезону 1846–1847 рр. виступили у 158-ми виставах 22-х опер, більшість із яких була відома одеському глядачеві з попередніх сезонів і належала до творчої спадщини Г. Доніцетті («Лючія ді Ламмермур», «Маріно Фальєро», «Фаворитка», «Лукреція Борджа», «Роберт Деверьо», «Лінда ді Шамуні», «Дон Пасквале»), В. Белліні («Норма», «Пуритани», «Капулеті й Монтеккі»), Дж. Пачіні («Сафо»), Дж. Россіні («Мойсей», «Севільський цирульник», «Отелло»), В. Моцарта («Дон Жуан»), В. Фйораванті («Повернення Колумелли з навчання в Падуї» та Д. Верді («Ломбардці»)¹. Серед нових вистав, які після вдалої прем'єри з успіхом ставились впродовж усього сезону, були «Ельвіра Арагонська» («Ернані») Д. Верді та «Единбурзька в'язниця» Ф. Річчі, тоді як «Корсиканська наречена» Дж. Пачіні [35], «Театральні зручності й незручності» Г. Доніцетті після прова-

льних прем'єрних спроб не мали популярності у глядачів [47]. Але найбільший успіх серед новинок сезону очікував на «Роберта-Диявола» Д. Мейєрбера: цьому, на думку критиків, сприяла «красива музика» і «чудове виконання». Одеський кореспондент подав у деталях «хроніку» першої одеської прем'єри цієї опери на шпальтах часопису «Il Pirata», відтворивши найбільш захоплюючі моменти вистави й відзначивши чесноти її виконавців: «Синьйора Сеччі-Корсі (Ізабелла) виконала свою партію з правдивістю й проспівала арію й романс четвертого акту з величезною енергією, за що отримала бурхливі оплески. Синьйор Віталі (Роберт) не був настільки визначним, але йому аплодували в сициліані в першому акті. Синьйор Берлендіс (Бельтрамо) виявив надзвичайні уміння й достойно виконав цю складну партію, яка добре узгоджується з його вокальними можливостями і які йому принесли заслужені аплодисменти в дуеті третього акту з Рамбальдо в *valzer infernale* (з викликами на сцену), в дуеті з Аліче і в терцеті *a voci sole* з Робертом й Аліче, виконаному з досконалістю змісту й відтінків. Вони заслужили відзнаки й виклики також в інших місцях опери <...>. Амалія Скалезе (Аліче) отримала схвалення завдяки старанному й точному співу і була відзначена в романсі першого акту, а також в *lasciar la Normandia* третього акту (що їй забезпечило виклик на сцену), так само, як і в інших місцях партії. Синьйор Вольта (Рамбальдо) – достойний виконавець» [36].

1846–1847 театральний рік став останнім в антрепризі Й. Жульєна. З наступного сезону до завершення контракту, неогоціант зосередився на обслуговуванні торгівлі в портовому карантині, а театральні справи передав у відання сина – Нікколо Жульєна. Цей факт зміни імпресарію засвідчують, зокрема, повідомлення в італійській театральній пресі: міланська «Il Pirata» 16 квітня 1847 р. писала про плани на приїзд до Мілана «імпресарію одеського театру» Н. Жульєна для формування нової трупи на сезони 1848–1850 рр. [61].

В чому ж полягали здобутки і якими були втрати італійської опери впродовж трирічного антрепренерства Й. Жульєна в одеському театрі? Звернімося для прикладу до щоденникових записів В. В. Давидова, російського поміщика, який разом із родиною перебував у Одесі впродовж двох місяців з середини червня до 14 серпня 1846 р. Мандрівник часто відвідував театр, якому присвятив у своїх записах про Одесу такі рядки: «Театр досить добрий і оригінальний: ложі розгороджені щільними стінками, відповідно утворюють окремі кімнатки, обклеєні різноманітними папірцями. Тут партером називають – і справедливо – великий загін за кріслами, де лав дуже мало, а бажаючі отримують своє задоволення в переважній більшості стоячи. <...> Задухи великої немає <...>. Оркестр невеликий, але чудовий; особливо добрі мідні інструменти. Хори вірні, але малі: чоловічих голосів дев'ять, а жіночих не рахував, до того ж їх майже не чути. Декорації й костюми не лише хористів, але й перших осіб, погані й обстановка взагалі не блискуча. Трупа складена не з відмінних, але досить пристойних співаків, зате майже рівної сили, один іншого не тисне <...>» [5, 185].

Ця атестація театру пересічним глядачем є насправді найбільш точною і лаконічною характеристикою антрепризи Й. Жульєна. Рівний і добрий склад солістів, злагодженість звучання оркестру й хору неодноразово відзначалися у театральних рецензіях цього періоду. Проте, витрачаючи визначені на утри-

мання театру суми переважно на ангажемент артистів і музикантів, антрепренер мало опікувався зовнішнім виглядом театральної зали, сцени, а також взагалі не займався оновленням реквізиту та застарілого й зношеного гардеробу. Саме на цих проблемах театру гостро наголошує ще один тогочасний глядач – неназваний італійський рецензент прем'єри «Відлюдниці з Астурії». У своїй статті, присвяченій блискучим дебютним виступам артистів у цій опері, автор принагідно відзначає: «Лише декорації були непристойні, до того ж імпреза мала б підібрати відповідні костюми й французькі обладунки періоду середніх віків замість тих, які демонстрували убогість у кожній дії опери <...>; так само вона мала спонукати синьйора Карло Баццані живописно оформити сцену з більшим мистецтвом, щоб не ганьбити театр, зробивши його сьогодні схожим на бакалійну лавку, не соромлячись старих декорацій; не зловживати прихильністю публіки, котра вже втомилася бачити сцену, схожу на найгірші театри ляльок» [37].

Наукова новизна. На основі публікацій у зарубіжній та місцевій одеській пресі, архівних документів уперше досліджена історія італійської антрепризи Й. Жульєна в одеському міському театрі у взаємозв'язку її організаційної, матеріально-технічної та сценічної діяльності, показані репертуарні новації, специфіка формування вокально-виконавського складу й фінансування трупи, здійснений аналіз виступів артистів у більшості оперних вистав упродовж трьох театральних сезонів антрепризи, розкриті способи й специфіка комунікації між артистами та глядачами в театрі.

Отже, підводячи підсумок трирічної італійської оперної антрепризи Й. Жульєна в Одесі, відзначимо зусилля імпресарію, які він приклав для удосконалення музично-сценічної складової діяльності театру. Окрім якісних змін у трупі в період керівництва Й. Жульєна в Одесі, вперше на теренах України глядачі отримали можливість познайомитися з новітнім репертуаром тогочасної італійської опери, зокрема творами молодого Дж. Верді, який започаткував нову епоху в історії європейської оперної музики. Артисти балету, долучені Й. Жульєном до складу трупи, участю в оперних виставах та балетних дивертисментах збагатили та урізноманітнили музично-театральне життя Одеси.

Проте зосередженість Й. Жульєна на отриманні прибутків від маркітанства, його ставлення до власних зобов'язань матеріального забезпечення театру, як до чогось другорядного, що становить фінансовий тягар для його портового бізнесу, врешті, призвело до набуття одеським театром ознак провінційності (в інтер'єрі зали, оздобленні й обладнанні сцени, забезпеченні артистів відповідними костюмами та сценічним реквізитом) та, як наслідок, справедливої критики антрепренера на шпальтах місцевої та італійської преси.

Додаток

Склад італійських труп в Одесі періоду антрепризи Й. Жульєна Сезон 1844/45: примадонна-сопрано Ірена Сеччі-Корсі, примадонна-сопрано Аделаїда Поллані (до серпня 1844 р.), примадонна-сопрано-суплементо Амалія Скалезе примадонна-контральто Целінда Сбрішіа, перший тенор Джоаккіно Рамоні, перший тенор Раффаеле Віталі, перший тенор Луїджі Фрабоні, баритон Джузеппе Маріні (з вересня 1844 р.), баритон Тамбуріні, бас-буф Вінченцо

Граціані, бас-буф Раффаеле Скалезе, бас Гаetano Фіорі, другий бас Нікола Віталі, секундадонни Марія Берті, Аделіна Гульєльміні, співачка Мікк'яrellі-Марконі, другий тенор Вольта, співаки других партій Раффаеле Галуппіні, Даніеле Казанова і Якопо Герлі, хормейстер Антоніо Фавретто, перша скрипка й диригент оркестру Дж. Б. Буфф'є, маестро ді капелла Луїджі Річчі.

Сезон 1845/46: примадонна-сопрано Ірена Сеччі-Корсі, співачка-сопрано Амалія Скалезе, перший тенор Джоаккіно Рамоні, перший тенор Раффаеле Віталі, баритон Джузеппе Маріні, бас-буф Вінченцо Граціані, перший бас Александр Берлендіс, бас Раффаеле Скалезе, співачка-компрімарія Л. Тривульці-Граффінья, перша скрипка й диригент оркестру Дж. Б. Буфф'є, маестро ді капелла Акілле Граффінья.

Сезон 1846/47: примадонна-сопрано Ірена Сеччі-Корсі, співачка-сопрано Амалія Скалезе, співачка-контральто Клементіна Грамалья, перший тенор Раффаеле Віталі, перший тенор Помпеяні, перший тенор Джакомо Санті, бас-буф Вінченцо Граціані, перший бас Александр Берлендіс, бас Раффаеле Скалезе, другий тенор Вольта, перша скрипка й диригент оркестру Луїджі Йотті, капельмейстер Луїджі Джервазі.

Примітки

1 Репертуар визначений на основі публікацій в «Одесском вестнике», «Il Pirata» (Мілан), «Teatri, arti e letteratura» (Болонья).

2 Подано згідно з повідомленнями в «Одесском вестнике», «Il Pirata» (Мілан), «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali» (Мілан), а також на основі інформації зі щоденника В.В. Давидова [5, с.185, 187]).

Література

1. Варварцев М. Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIX ст.) / М. Варварцев // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. – Вип. 24: Міжвідомчий збірник наукових праць / Відп. ред. С. В. Віднянський. – К. : Ін-т історії України НАН України, 2015. – С. 109–125.

2. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник) / М. М. Варварцев. – К. : Інститут історії України НАН України, 2000. – 324 с.

3. [Витте Н.А.] Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т.е. с 1808 года / Н. А. Витте. – Одесса: Тип. А.Шульце, 1886. – 27 с.

4. Городские заметки // Одесский вестник. – 1844. – № 95 (25 ноября).

5. Давыдов Н. Из помещичьей жизни прошлого столетия / Н. Давыдов // Голос минувшего. – 1916. – №2 (февраль). – С.164–200.

6. Державний архів Одеської області. – Ф.1. – Оп. 190 за 1829 р. – Спр. 73 [Справа про перемену в Одеському карантині маркітанства сардинським підданим Карлом Ізолюю. Там само про віддачу п. Ризничу в утримання маркітанства в цьому карантині та італійського одеського театру. Там само Листування щодо згорілого в карантині будинку, 1828 р.]. – 425 арк.

7. Заметки и вести // Одесский вестник. – 1846. – №55 (10 июля).

8. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794-1855) / Я.С. Кацанов // Из музыкального прошлого. Сборник очерков. – М. : Гос. муз. изд-тво, 1960. – С. 393–459.

9. К. М-ч. Итальянская опера в Одессе // Одесский вестник. – 1844. – №44 (31 мая).

10. Князь Шаликов. Бенефис г-жи Сеччи-Корси / Князь Шаликов // Одесский вестник. – 1844. – №60 (26 июля).

11. Маэстро Луиджи Риччи. Русские актеры. Постскрипtum // Одесский вестник. – 1844. – №47 (10 июня).

12. О выезжающих за границу // Одесский вестник. – 1844. – № 12 (8 февраля).
13. О выезжающих за границу // Одесский вестник. – 1844. – № 13 (12 февраля).
14. О выезжающих за границу по второй публикации // Одесский вестник. – 1844. – № 10 (2 февраля).
15. О выезжающих за границу по второй публикации // Одесский вестник. – 1844. – № 16 (23 февраля).
16. Одесские театральные новости // Одесский вестник. – 1845. – № 14 (17 февраля).
17. Одесский театр // Одесский вестник. – 1844. – № 75 (16 сентября).
18. Остроухова Н.В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804 – 1873 / Н. В. Остроухова. – Одесса: Астропринт, 2013. – 392 с.
19. Я. П. Джульетта и Ромео / Я. П. // Одесский вестник. – 1846. – № 59. (24 июля).
20. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1845. – №72 (28 febbraio).
21. Giuseppina Ronzi. Odessa. Teatro Italiano // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 18 (1 marzo).
22. La solitaria dell'Asturie melodrama in quattro parti di Felice Romani; musica del Mo. Luigi Ricci; da rappresentarsi nell'imperiale teatro d'Odessa nel carnevale dell'anno 1845. – Odessa: Stamperia d'A.Braun, [1845]. – [6], 30 p.
23. M.F. Odessa / M.F. // Il Pirata. – 1845. – № 80 (28 marzo).
24. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 4 (11 gennaio).
25. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 20 (8 marzo).
26. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 26 (29 marzo).
27. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 101 (17 dicembre).
28. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1846. – № 23 (21 marzo).
29. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1846. – №54 (8 luglio).
30. Odessa // Il Pirata. – 1843. – № 46 (8 dicembre).
31. Odessa // Il Pirata. – 1844. – № 2 (5 luglio).
32. Odessa // Il Pirata. – 1845. – № 45 (2 dicembre).
33. Odessa // Il Pirata. – 1845. – № 82 (4 aprile).
34. Odessa // Il Pirata. – 1846. – № 2 (7 luglio).
35. Odessa // Il Pirata. – 1846. – № 59 (20 gennaio).
36. Odessa // Il Pirata. – 1847. – № 56. (12 gennaio).
37. Odessa. Ancora della Saffo. Dettagli maggiori // Il Pirata. – 1846. – № 2 (7 luglio)
38. Odessa. Lucia di Lammermoor // Il Pirata. – 1844. – №102. – 21 giugno.
39. Odessa. Mad. Ronzi // Il Pirata. – 1845. – №57. – 7 gennaio.
40. Odessa. Teatro Italiano // Il Pirata. – 1844. – №95. – 28 maggio.
41. R. Краткий обзор прошедшего театрального года / R. // Одесский вестник. – 1844. – №26-27. – 1 апреля.
42. R. Кроме стихотворного дождя... / R. // Одесский вестник. – 1844. – №60. – 26 июля.
43. R. Лючия – Севильский цирюльник – Норма / R. // Одесский вестник. – 1844. – №46. – 7 июня.
44. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1844. – №87. – 28 октября.
45. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1844. – №99. – 9 декабря.
46. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1845. – №38. – 12 мая.
47. R. Одесский театр. Репертуар 1846-1847 года / R. // Одесский вестник. – 1847. – №24. – 22 марта.
48. R. Одесский театр. Сафо. Колумелла. Балет / R. // Одесский вестник. – 1844. – №62. – 2 августа.
49. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1844. – №87. – 28 октября.
50. Reggio // Il Pirata. – 1846. – №69. – 24 febbraio.
51. Scritture // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1843. – №34. – 29 aprile.
52. Scritture // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1846. – №46. – 10 giugno.
53. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1844. – №11. – 6 agosto.

54. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1844. – №17. – 24 agosto.
55. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1845. – №47. – 9 dicembre.
56. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1846. – №10. – 4 agosto.
57. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1846. – №61. – 27 gennaio.
58. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1846. – №80. – 3 aprile.
59. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1846. – №84. – 17 aprile.
60. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1846. – №95. – 26 maggio.
61. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1847. – №83. – 16 aprile.

References

1. Varvartsev, M. (2015). Between music and politics: Verdi's operas in Ukraine (XIX c.). *Mizhnarodni zv'jazky Ukrajinny: naukovi poshuky I znahidky*. Kyiv: Instytut istoriji Ukrajinny NAN Ukrajinny, 24, 109–125 [in Ukrainian].
2. Varvartsev, M. M. (2000). Italians in cultural space of Ukraine (the end of XVIII – 20-es XX c.). *Historic-biographical investigation (Dictionary)*. Kyiv: Instytut istoriji Ukrajinny NAN Ukrajinny [In Ukrainian].
3. [Vitte, N.A.](1886). A shirt historic note about the conditions of theatrical business in Odessa since the beginning of the burnt theatre construction, i.e. from 1808. Odessa: Tip. A. Shul'tse [in Russian].
4. City notes (1844). *Odesskij vestnik*, 95, 25 Novembre [In Russian].
5. Davydov, N. (1916). From the landlords' life of the past century. *The voice from the Past*, 2, February, 164–200 [In Russian].
6. State archive Odessa region. F.1. Op.190 za 1829 r. Spr.73. [The case of the sutlerment change in the Odessa quarantine by Sardinian Carlo Isola. There's just about mr. Ryznych's keeping sutlerment in the quarantine and about Odessa Italian theatre. Here also is the correspondence on the burned in quarantine house] [In Russian].
7. Notes and news. (1846). *Odesskij vestnik*, 55, 10 July [In Russian].
8. Katsanov, Ya. S. (1960). From the history of Odessa music culture (1794–1855). *From music past. Collection of notes*. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 393–459 [In Russian].
9. K. M-ch. (1844). Italian Opera in Odessa. *Odesskij vestnik*, 44, 31 May [In Russian].
10. Prince Shalikov. (1844). Lady Sechchi-Korsi's benefit. *Odesskij vestnik*, 60, 26 July [In Russian].
11. (1844). Maestro Luigi Richchi. Russian actors. Postscriptum. *Odesskij vestnik*, 47, 10 June [In Russian].
12. (1844). About travelling abroad. *Odesskij vestnik*, 12, 8 February [In Russian].
13. (1844). About travelling abroad. *Odesskij vestnik*, 13, 12 February [In Russian].
14. (1844). About travelling abroad on the second publication. *Odesskij vestnik*, 10, 2 February [In Russian].
15. (1844). About travelling abroad on the second publication. *Odesskij vestnik*, 16, 23 February [In Russian].
16. (1845). Odessa theatrical news. *Odesskij vestnik*, 14, 17 February [In Russian].
17. (1844). Odessa theatre. *Odesskij vestnik*, 75, 16 September [In Russian].
18. Ostrouhova, N.V. (2013). *Odessa Opera House in historical space and time. The first book. (1804-1873)*. Odessa: Astroprint [In Russian].
19. Ya. P. (1846). *Gulietta and Romeo*. *Odesskij vestnik*, 59, 24 July [In Russian].
20. F.R. (1845). *Un po' di tutto. Il Pirata*, 72, 28 febbraio [In Italian].
21. (1845). *Giuseppina Ronzi*. Odessa. Teatro Italiano. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 18, 1 marzo [In Italian].

22. (1845). La solitaria dell'Asturie melodrama in quattro parti di Felice Romani; musica del Mo. Luigi Ricci; da rappresentarsi nell'imperiale teatro d'Odessa nel carnevale dell'anno 1845. Odessa: Stamperia d'A.Braun [In Italian].
23. M.F. (1845). Odessa. Il Pirata, 80, 28 marzo [In Italian].
24. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 4, 11 gennaio [In Italian].
25. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 20, 8 marzo [In Italian].
26. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 26, 29 marzo [In Italian].
27. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 101, 17 dicembre [In Italian].
28. (1846). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 23, 21 marzo [In Italian].
29. (1846). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 54, 8 luglio [In Italian].
30. (1843). Odessa. Il Pirata, 46, 8 dicembre [In Italian].
31. (1844). Odessa. Il Pirata, 2, 5 luglio [In Italian].
32. (1845). Odessa. Il Pirata, 45, 2 dicembre [In Italian].
33. (1845). Odessa. Il Pirata, 82, 4 aprile [In Italian].
34. (1846). Odessa. Il Pirata, 2, 7 luglio [In Italian].
35. (1846). Odessa. Il Pirata, 59, 20 gennaio [In Italian].
36. (1847). Odessa. Il Pirata, 56, 12 gennaio [In Italian].
37. (1846). Odessa. Ancora della Saffo. Dettagli maggiori. Il Pirata, 2, 7 luglio [In Italian].
38. (1844). Odessa. Lucia di Lammermoor. Il Pirata, 102, 21 giugno [In Italian].
39. (1845). Odessa. Mad. Ronzi. Il Pirata, 57, 7 gennaio [In Italian].
40. (1844). Odessa. Teatro Italiano. Il Pirata, 95, 28 maggio [In Italian].
41. R. (1844). An overview of past theatrical year. Odesskij vestnik, 26-27, 1 April [In Russian].
42. R. (1844). Except poetic rain... . Odesskij vestnik, 60, 26 July [In Russian].
43. R. (1844). Lucia – The Barber of Seville – Norma. Odesskij vestnik, 46, 7 June [In Russian].
44. R. (1844). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 87, 28 October [In Russian].
45. R. (1844). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 99, 9 December [In Russian].
46. R. (1845). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 38, 12 May [In Russian].
47. R. (1847). Odessa theatre. Repertoire on 1846-1847 year. Odesskij vestnik, 24, 22 March [In Russian].
48. R. (1844). Odessa theatre. Saffo. Columella. Ballet. Odesskij vestnik, 62, 2 August [In Russian].
49. R. (1844). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 87, 28 October [In Russian].
50. (1846). Reggio. Il Pirata, 69, 24 febbraio [In Italian].
51. (1843). Scritture. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 34, 29 aprile [In Italian].
52. (1846). Scritture. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 46, 10 giugno [In Italian].
53. (1844). Un po' di tutto. Il Pirata, 11, 6 agosto [In Italian].
54. (1844). Un po' di tutto. Il Pirata, 17, 24 agosto [In Italian].
55. (1845). Un po' di tutto. Il Pirata, 47, 9 dicembre [In Italian].
56. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 10, 4 agosto [In Italian].
57. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 61, 27 gennaio [In Italian].
58. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 80, 3 aprile [In Italian].
59. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 84, 17 aprile [In Italian].
60. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 95, 26 maggio [In Italian].
61. (1847). Un po' di tutto. Il Pirata, 83, 16 aprile [In Italian].