

УДК 782:477+450"18"

КОСТЯНТИН БАЦАК

**ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА АНТРЕПРИЗА У КИЄВІ
1863–1866 РОКІВ: PRO ET CONTRA**

Досліджено діяльність італійської оперної антрепризи у Києві, зокрема, її організацію, репертуар, особливості виступів провідних співаків труп в умовах боротьби європейських та російських тенденцій у музично-театральному житті міста. Доведено, що занепад італійської опери був викликаний не лише обмеженими вокальними та артистичними можливостями труп, надміру великими фінансовими затратами на її утримання, а, в першу чергу, протекціоністською політикою місцевої влади щодо розбудови у Києві російського оперного та драматичного театру.

Ключові слова: італійська оперна антреприза, оперно-театральне мистецтво, італійські оперні співаки, київський міський театр, оперний репертуар.

Константин Бацак. Итальянская оперная антреприза в Киеве (1863–1866 гг.): pro et contra. Исследована деятельность итальянской оперной антрепризы в Киеве, в частности, ее организация, репертуар, особенности выступлений ведущих певцов трупп в условиях борьбы европейских и русских тенденций в музыкально-театральной жизни города. Доказано, что упадок итальянской оперы был вызван не только ограниченными вокальными и артистическими возможностями трупп, непомерно большими финансовыми затратами на ее содержание, а, в первую очередь, протекционистской политикой местных властей касательно развития в Киеве русского оперного и драматического театров.

Ключевые слова: итальянская оперная антреприза, оперно-театральное искусство, итальянские оперные певцы, киевский городской театр, оперный репертуар.

Kostyantyn Batsak. The Italian Opera Enterprise in Kyiv (1863–1866): Pro et Contra. The Italian opera enterprise function in Kyiv, in particular, the organisation of its activities, the repertoire, the peculiarities of the leading troupes' singers performances in terms of the European and Russian tendencies countering in the city musical-theatrical life, is investigated. The Italian opera decline is proved to have been caused not only by the limited vocal and artistic abilities of

Розділ перший

the troupes, unreasonably vast financial expenses on its maintenance, and mainly by the local authorities' protectionist policy on the Russian opera and drama theatre development in Kyiv.

Key words: Italian opera entreprise, opera and theatrical art, Italian opera singers, Kyiv city theatre, opera repertoire.

У музично-театральному літописі Києва існує чимало сторінок, пов'язаних з італійською оперою. Починаючи з 1860-х років, вона стала звичним явищем на сцені міського театру. У контексті проблематики становлення традицій оперного виконавства у Києві особливо цікавим є вивчення короткого періоду з 1863 до 1866 р., коли у місті діяла постійна італійська оперна антреприза.

У наукових працях з історії музичного та музично-театрального життя Києва ХІХ – початку ХХ ст. про діяльність у міському театрі італійських оперних антреприз згадують лише побіжно¹, головно зосереджуючись на дослідженні різних аспектів становлення російської опери². Окремі з них містять відомості про гастрольно-концертну діяльність італійських оперних співаків у Києві першої половини ХІХ ст.³, «італійський» репертуар польських та мішаних труп, які виступали у цей час на сцені міського театру⁴. Деякі відомості про виступи італійських співаків у Києві 1860-х років подані на сторінках довідково-біографічних ви-

¹ Николаев Н.И. Драматический театр в г. Киеве. Исторический очерк (1803-1893 гг.) / Н.И. Николаев. – К.: Типография И.И. Чоколова, 1898; Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. – К.: Муз. Україна, 1972.

² Архімович Л. Російська опера в Києві у третій чверті ХІХ ст. / Л. Архімович // Київ музичний. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 38–48.

³ Коренюк О.Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине ХІХ века/ О.Г. Коренюк // Из музыкального прошлого. – М., 1965. – Вып.2. – С. 240–289.

⁴ Загайкевич М. Музично-театральне життя першої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич // Київ музичний. – К.: Наукова думка, 1982. – С.17–28.

дань, присвячених діячам італійської культури в Україні¹. Відсутність дотепер спеціальних наукових праць з історії італійської опери у Києві спричиняє аберації у музикознавчих дослідженнях: зокрема, акторів італійської драми часом відносять до оперних виконавців².

Досі малодослідженими залишаються питання організації у Києві постійних італійських антреприз, їхнього виконавського складу, репертуару, відносин антрепренера та місцевої влади, сприйняття виступів італійських співаків київським глядачем та їх оцінка місцевою театральною критикою.

Спроба започаткування діяльності постійної італійської опери у Києві пов'язана з давніми традиціями присутності італійців у мистецькому житті міста: італійські співаки та музиканти регулярно брали участь у концертах, які організовувались під час щорічних Контрактових ярмарків. Так, наприклад, у січні-лютому 1823 р. у київському постійному театрі на Хрещатику відбувся «великий концерт» примадонни одеської італійської трупи Аделіни Каталані³, яка прибула на запрошення антрепренера Александера Ленкавського. Тоді ж пройшли її концерти у залі Контрактового дому⁴. У січні 1843 р. для виступів під час київських контрактів запрошували прем'єрів одеської італійської опери тенора Джачінто Ма-

¹ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.): історико-біографічне дослідження (словник) / М. М. Варварцев ; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – К., 2000. – 324 с.

² Зинькевич Е. Концерт і парк на крутояре... Київ музикальний XIX – початок XX ст. / Е. Зинькевич. – К.: Дух і літера, 2003. – С. 116.

³ П. Т. [Тимошко П.] К истории польского театра в Кievere / П. Т. // Киевская старина. – 1890. – Т. 29. – С. 540.

⁴ Варварцев Н. Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях (первая половина XIX в.) / Н. Н. Варварцев. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 126.

праса і баса-буф Вінченцо Граціані¹. Упродовж чотирьох місяців у Києві виступала співачка Карбіні – примадонна італійської опери Одеси. Вона запам'яталася глядачам «театральними ефектами виконання». Останній концерт солістки відбувся на початку травня 1852 р. в престижному тогочасному закладі штучних мінеральних вод у Маріїнському палаці². Часом співаки одеської італійської опери приїздили до Києва під час контрактів цілими оперними колективами, як, наприклад, у січні – лютому 1847³ та в січні 1848 р.⁴

Упродовж трьох тижнів (з 15 січня до 4 лютого 1847 р.) трупа італійських співаків з Одеси поставила на київській сцені «Севільського цирюльника» та «Єлизавету – королеву англійську» Дж. Россіні, «Лючію ді Ламмермур», «Лінду ді Шамуні», «Велізарія», «Гувернера у скруті», «Роберто Деве-рьо» Г. Доніцетті, «Сомнамбулу», «Капулетті й Монтеккі» В. Белліні. Хоч пильне око критики помітило немолоду примадонну, невмілого баса-кантанта, слабого баритона, який виступав у тенорових партіях, а також відсутність хорів, і хоча газети відзначали недосконалу гру артистів – попри все за відсутності в місті постійної оперної трупи виступи італійських співаків стали яскравою подією у тодішньому театраль-но-мистецькому житті Києва⁵.

Також на концертах класичної музики, що періодично влаштовувалися на київських сценах у рамках гастрольних

¹ На днях возвратился сюда из Молдавии и Валахии... // Одесский вестник. – 1843. – № 1. – 2 января.

² Коренюк О.Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века/ О.Г. Коренюк // Из музыкального прошлого. – М., 1965. – Вып. 2. – С. 273.

³ Там само. – С. 281.

⁴ Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. – К.: Музична Україна, 1972. – С. 29.

⁵ Коренюк О.Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века/ О.Г. Коренюк // Из музыкального прошлого. – М., 1965. – Вып. 2. – С. 281–282.

турів італійських артистів європейською частиною Російської імперії, звучали арії з відомих опер європейських композиторів. Відомо, що взимку 1851 р. перед місцевим глядачем виступили італійські баритони Джордані та Феррарі¹.

Опери італійських та інших європейських композиторів систематично з'являються в репертуарі польських і польсько-українських оперно-драматичних труп з перших років існування у Києві постійного театру. Зокрема, в антрепризі А. Ленкавського (1811–1816, 1823–1829 рр.) ставилися «лірична комедія» у трьох актах Луїджі Керубіні «Водовоз» («Два дні») та комічна опера Дж. Россіні «Севільський цирульник»². Партитури опер Дж. Россіні («Ченерентола», «Сорока-злодійка»), К. Кавоса («Три брати горбуни»), В. Фіораванті («Сільські співачки») 1835 р. зберігалися серед інших у бібліотеці Київського постійного театру³, що може свідчити про постановку цих творів у попередніх театральних сезонах. 1846 р. успіх серед киян під час гастролей у міському театрі артистичної трупи К.В. Шмітгофа мали опери «Севільський цирульник» та «Щасливий обман» Дж. Россіні, а також «Норма» В. Белліні⁴. Крім італійських композиторів, європейський оперний репертуар у тогочасному музичному житті міста репрезентували твори французьких композиторів: А. Адана, Ф. Буальдьє, Д. Обера.

Шанувальникам вокального мистецтва, можливо, ще довго доведеться б удодовольнятися поодинокими постановками на київській сцені опер європейських композиторів в умовах чисельного переважаювання російських та польських водевіль-

¹ Там само. – С. 273.

² П. Т. [Тимошко П.] К истории польского театра в Киеве / П. Т. // Киевская старина. – 1890. – Т. 29. – С. 537.

³ ЦДАМЛМУ. – Ф. 647. – Оп. 1. – Спр. 50 [Опис книг та нот бібліотеки Київського постійного театру, 1835 р.] – Арк. 4.

⁴ Загайкевич М. Музично-театральне життя першої половини XIX ст. / М. Загайкевич // Київ музичний. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 25.

Розділ перший

них п'єс, якби не ряд обставин, які суттєво змінили мистецьке життя Києва у першій половині 60-х років XIX ст.

Два роки по тому, як восени 1856 р. підрядник будівельних робіт підприємець Ф. Чернишев передав місту щойно споруджене на розі Кадетської та Володимирської вулиць нове кам'яне приміщення Київського міського театру, Театральний комітет міської думи дозволив його оренду «іноземцем» Теофілом Навіном Борковським. Протягом шести років, починаючи з грудня 1858 р., драматичні трупи, як і раніше, мали розважати місцеву публіку постановкою у рівних пропорціях «вистав російською й польською мовами у будні та святкові дні»¹.

У цей час у політичному житті держави відбулися події, які мали доленосний вплив на мистецьке життя Києва: із січня 1863 р. на Правобережжі поширюється польське національне повстання. Репресивні дії російської імперської влади у Києві спрямовувалися на обмеження всього, що могло живити польський національно-визвольний рух (заборонялося вживати польську мову в офіційних закладах, приватному листуванні та, навіть, особистому спілкуванні). Антреприза Т. Борковського, яка у цей час потерпала від фінансових труднощів, під тиском влади, зрештою, відмовилася від польського репертуару. Польська трупа змушена була виїхати до Одеси. Згодом Т. Борковського звинуватили у співчужанні польському визвольному руху і позбавили права утримувати російську драматичну трупу. Це сталося на початку театрального сезону 1863/64 років². Такі обмеження і заборони призвели до повного банкрутства імпресаріо: його заборгованість різним кредиторам на початок 1864 р. склала понад 12 900 руб.³. Матеріальна скрута змусила антрепренера прислати на пропозицію тодішнього Київського цивільного гене-

¹ ДАМК. – Ф.17. – Оп.4. – Спр. 2865. – Арк. 32 зв. – 33.

² Николаев Н.И. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803-1893 гг.) / Н.И. Николаев. – К.: Типография И.И. Чоколова, 1898. – С. 58.

³ ДАМК. – Ф.17. – Оп.4. – Спр. 2865. – Арк. 49-50 зв.

рал-губернатора М.Г. Казнакова, який переконав його відмовитися від антрепризи і передати міський театр іншим претендентам. Новими власниками ангажементу стали колишній бас-буфф одеської італійської опери 1856–1857 років австрієць Фердинанд Бергер та «артист імператорських театрів» Микола Карлович Милославський. Вони вдвох викупили збитковий контракт Т. Борковського до кінця театрального сезону 1865 р., сплативши колишньому власнику 2000 руб. компенсації, яка була витрачена на погашення частини боргу¹. М. Милославський узявся забезпечувати російський драматичний репертуар, а Ф. Бергер вирішив започаткувати італійську оперу, яка заступила місце польської оперетки.

Наприкінці жовтня 1863 р. міланська театральна агенція Кривеллі й К^о ангажувала для виступів у Києві протягом театрального року десять оперних виконавців: примадонно-сопрано Ермінію Мартіні та Елену Пуерарі, співачку меццо-сопрано Чечілію Мансуї, контральто М. Форті, тенорів Борелла (він із нез'ясованих причин до Києва не приїхав і його місце заступив П'єтро Баччеї², який раніше виступав у одеській італійській опері) та Рамбеллі, баритона Катоне Фаббрікаторе, баса-профундо Віккі, співачку других партій Г. Моріно (протягом сезону її замінила Бельвіль)³. Амплу баса-буф взяв на себе антрепренер Ф. Бергер. Інструментальний супровід оперних вистав забезпечував оркестр князя П. П. Лопухіна під керівництвом диригента Клефеля та невеликі жіночий і чоловічий хори, якими опікувався досвідчений капельмейстер С. Сабателлі⁴.

¹ ДАМК. – Ф.17. – Оп.4. – Спр. 791А. – Арк. 31.

² Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 36. – 22 сентября.

³ Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1863. – № 43. – 27 ottobre. – P. 172.

⁴ Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 36. – 22 сентября.

Цей колектив виконавців протягом півроку (з жовтня до початку Великого посту) поставив на київській сцені чотирнадцять опер італійських композиторів: «Ернані», «Двох Фоскарі», «Трубадура», «Ріголетто», «Травіату», «Атіллу», «Макбета» Дж. Верді, «Лючію ді Ламмермур», «Лукрецію Борджа», «Лінду ді Шамуні», «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Норму» й «Сомнамбулу» В. Белліні, а також «Севільського цирульника» Дж. Россіні¹. У наступному 1864–1865 театральному році кияни побачили, крім відомих їм з попереднього сезону «Трубадура», «Травіати», «Ріголетто», «Ернані», «Макбета», вердівські опери «Бал-маскарад», «Ломбардці», а також «Отелло» Дж. Россіні, «Фаворитку» Г. Доніцетті й «Марту» Ф. фон Флотова.

У другому сезоні антрепризи Ф. Бергера, який розпочався з середини вересня 1864 р., докорінно змінився виконавський склад трупи: глядачі познайомилися з оперними голосами тенорів Антоніо Тінторе (за іншими джерелами – Антоніо Тінторіні²) й Алессандро Рене, другого баса Джузеппе Урбана, баса-профундо Джузеппе Коллі, примадонн-сопрано Амалії Фалькіноні, Анджолетти Д'Альберті (колишньої солістки італійської опери Тифлісу³) та співачки-контральто Лючії Віале⁴, а також співачок другого плану Джованни Горін та Анни Цвейгер. Оперні вистави супроводжувалися чоловічим та жіночим хорами (10 співаків та 7 співачок) під орудою хормейстера Паоло Луц-

¹ Там само.

² *Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri.* – 1864. – № 1. – 5 gennaio. – P. 4.

³ *Compagnie d'opera e ballo nei teatri italiani ed esteri. Carnevale 1863 in 1864 // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri.* – 1863. – № 52. – 28 dicembre. – P. 208.

⁴ *Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri.* – 1864. – № 37. – 13 settembre. – P. 148.

пані. До невеликої балетної групи, яка долучалась до оперних та водевільних постановок, входили 3 балерини¹.

Від початку виступів на київській сцені, що відбувалися тричі на тиждень, обидві трупи антрепризи Ф. Бергера загалом удовольняли невибагливі смаки публіки. Водночас вони відповідали уявленням місцевого істеблішменту про місце італійської опери в театральній-мистецькому та громадському житті Києва. Для більшості киян популярний у Європі жанр ліричної опери, репрезентований італійською трупю, перетворився на улюблений вид розваги, присвячення якому дозволяло залучало містян до європейських культурних цінностей. У свою чергу, місцева влада вбачала в італійській опері зручний інструмент притлумлення політичних пристрастей. Обговорення чеснот оперних примадонн у пресі ефективно відволікало місцеву інтелігенцію, до якої належало багато етнічних поляків, від гострого тоді «польського» питання.

Кількарічні фінансові успіхи антрепризи Ф. Бергера впевнили артистів тодішньої російської драматичної трупи Н. Новікова, С. Степанова й П. Протасова у прибутковості італійської оперної справи у Києві. Тому в травні 1865 р., по закінченні контрактного строку попередніх власників антрепризи, вони, об'єднавшись у товариство, запропонували Київській міській думі свої умови оренди театру. Претенденти зобов'язувалися протягом трьох років утримувати дві трупи: «російську, для постановок російських драматичних вистав, й італійську оперу»². До складу оперної трупи мали увійти 18 осіб (12 солістів та 6 солісток), які б «повністю відповідали своєму призначенню і вимогам сценічного мистецтва»³.

Пропозиції нового товариства разом із проектами оренди театру від колишнього капельмейстера трупи С. Сабателлі

¹ С половини септембра починається в Києве... // Києвлянин. – 1864. – № 30. – 8 септембра.

² ДАМК. – Ф. 17. – Оп.4. – Спр. 791А. – Арк. 164.

³ Там само. – Арк. 164зв.

Розділ перший

та, в минулому, антрепренера орловського театру Щербини, надійшли до Київського театрального комітету. На той час утримання театру одразу двома антрепренерами, один із яких опікувався російською драматичною, а інший – італійською оперною трупами, вже не задовольняло міську владу. Ф. Бергер та М. Милославський постійно надокучали Театральному комітету своїми чварами, взаємними скаргами, які стосувалися розподілу прибутків від вистав, переваг у використанні приміщення театру у вихідні дні тощо¹. До того ж виявилось, що міській думі доволі складно організувати своєчасне повернення у своє розпорядження приміщення та майна театру після закінчення терміну дії контракту – антрепренерів напереміну не було на місці, і кожен із них не погоджувався засвідчувати документи про повернення майна своїм підписом за відсутності партнера². Врешті Театральний комітет дійшов твердого рішення надалі обирати одного імпресарію, якому відтепер було доручено утримувати одразу дві трупи: оперну та драматичну³.

Члени комітету зупинили свій вибір на пропозиціях товариства «Новіков – Степанов – Протасов», оскільки ці артисти були «відомі своєю доброю грою і поведінкою, близько знайомі з театральною справою» і зобов'язувалися «утримувати як російську, так і італійську трупу»⁴. Неофіт-антрепренери енергійно взялися до справи. У травні 1865 р. новий «директор опери» А. Рене, у минулому – соліст італійської опери Ф. Бергера, разом із «репетитором трупи» В. Велінським вирушили до Італії для набору артистів. Тоді на наступний сезон від попередньої трупи залишилися, крім

¹ ДАМК. – Ф. 17. – Оп.4. – Спр. 791А. – Арк. 144.

² Там само. – Арк. 179.

³ ЦДАМЛМУ. – Ф. 646. – Оп. 1. – Спр. 34. – Арк. 27.

⁴ ЦДАМЛМУ. – Ф. 646. – Оп. 1. – Спр. 34. – Арк. 27 зв.

А. Рене у новій для нього ролі режисера, лише баритон К. Фаббрікаторе та примадонна-сопрано А. Д'Альберті¹.

5 серпня 1865 р. уповноважений товариства антрепренерів Н. Новіков звернувся до міського голови Ф. Войтенка з проханням виділити йому 2600 руб. для оплати у Мілані ангажементу італійських артистів². Насправді це була лише невелика частина видатків, потрібних для відкриття сезону італійської опери. Вже 10 серпня А. Рене звітував з-за кордону про витрачені кошти на завдаток співакам-солістам і артистам хору (8916 фр.), закупівлю партитур нових опер (3400 фр.), сценічних костюмів (4000 фр.) та переїзд артистів (6000 фр.) – усього 6500 руб. (або 22316 франків). Щомісячне утримання опери протягом театрального сезону обходилося тепер антрепренерам у 6115 р.³ (лише платня співакам зросла зі 100–150 до 300–400 руб. сріблом на місяць⁴).

У складі нової трупи розпочали виступи виконавці, ангажовані міланським представництвом відомої італійської театральної агенції Корсі й Донателлі⁵: примадонни-сопрано Аліче Беллаті⁶ та Д. Орсеніго, співачка-контральто П. Гаджіотті, перші тенори Дж. Мареллі й П'єтро Чеккі, другий тенор К. Ціпіолі, бас-буфф А. Саббатіні, бас-профундо Акілле Россі-Кастаньолі⁷, хормейстер П. Луцзані, а також по

¹ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Кieve («Трубадур») / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 62. – 29 мая.

² ДАМК. – Ф. 17. – Оп. 4. – Спр. 791А. – Арк. 295.

³ Кто? [Ромер Ф. Э.] Наша опера в предстоящий сезон / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 93. – 10 августа.

⁴ Музыкальное обозрение // Киевлянин. – 1866. – № 140. – 26 ноября.

⁵ Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1865. – № 32. – 8 agosto. – P. 128.

⁶ Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1865. – № 33. – 15 agosto. – P. 132.

⁷ Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1865. – № 37. – 12 settembre. – P. 148.

5 артистів і артисток балету, 8 співачок та 13 співаків хору. Артисти мали прибути до Києва через Одесу, діставшись до одеського порту з Італії пароплавом. Цей шлях виявився не дуже зручним, оскільки частину співаків затримали на тривалій час у портовому карантині й вони не змогли своєчасно приїхати до Києва. Тому на відкритті оперного сезону 16 вересня 1865 р. «Пуританами» В. Белліні хору бракувало шістьох виконавців. Проте й без них, як зазначав театральний рецензент, новий хор був набагато повнішим і кращим від того, яким «пригощали» публіку в часи антрепризи Ф. Бергера¹. На прем'єрі «Лукреції Борджа», що відбулась наприкінці вересня, хори були все ще неповними².

У новому театральному сезоні планували поставити опери, для підготовки яких у бібліотеці театру бракувало нот: «Сомнамбулу» і «Пуританів» В. Белліні, «Лукрецію Борджа» та «Доньку полку» Г. Доницетті, «Ернані», «Трубадура» і «Ріголетто» Дж. Верді, «Роберта-диявола», «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, «Фенеллу» Д. Обера, «Марту» Ф. фон Флотова, а також «Фауста» Ш. Гуно. Ці партитури були привезені «директором опери» з Італії³.

Пануючи на сцені міського театру протягом трьох театральних сезонів 1863/64, 1864/65 і 1865/66 років, італійська опера знайшла своє осібне місце у мистецькому житті Києва. Місцева преса регулярно подавала читачам детальні лібрето вистав, докладно аналізувала вокальні та артистичні обдарування й недоліки артистів, періодично піддаючи критиці недосконалу музичну сценографію, пропонувала огляди тенденцій тогочасної європейської оперної музики тощо.

¹ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве. Пуритане / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 112. – 23 сентября.

² Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве. (Лукреция Борджиа. Трубадур) / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 116. – 2 октября.

³ Кто? [Ромер Ф. Э.] Наша опера в предстоящий сезон / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 93. – 10 августа.

Але ключовою темою обговорення в газетах щодо італійської опери було питання доцільності її існування у Києві. Прихильники постійної італійської трупи із гордістю зазначали, що вона позбавляє місто ознак провінційності: «<...> Щоб не казали, італійська опера у Києві має серйозне значення. Приїжджі вже не дивляться на неї з посмішкою презирства <...> усі вони погоджуються, що київська опера може принести велике задоволення <...>», – писав у листопаді 1864 р. театральний оглядач газети «Киевлянин»¹. Інша небайдужа до театру частина київської громади, до якої належала, головним чином, русофільська група чиновництва («тонкі політики», як їх тоді називали), вважала італійську оперу занадто витратною для Києва, а також вбачала у ній перепону для ствердження в місті російської культури. За їх переконанням, єдиним ефективним засобом у боротьбі з налаштованим на європейське мистецтво «польським елементом» мав стати російський драматичний театр². Помірковані театральні, у свою чергу, вважали, що викорінювати італійську оперу не варто, оскільки, на їхню думку, вона є даниною моді, а тому її успіх скороминущий. «Якщо ви скажете: “Київська публіка віддає перевагу італійській опері перед російським театром” – вийде, мабуть, нелогічно; але якщо ви додасте: “у цю хвилину” – вийде і логічно, і справедливо», – писав один із симпатиків цієї групи³. На підтвердження такої думки наводили аргументи, які засвідчували, що київські театральні активно відвідують оперу лише на прем'єрних виставах, а наступні постановки відбуваються в майже порожній залі⁴, що доходи антрепризи від опери щорік зменшуються, так само як меншає кількість і

¹ Роллина К. Итальянская опера в Киеве («Травиата») / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 65. – 22 ноября.

² Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве (То be or not to be?) / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 61. – 27 мая.

³ Там само.

⁴ Роллина К. Итальянская опера в Киеве («Травиата») / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 65. – 22 ноября.

матеріальна цінність дарунків артистам-бенефіціантам від їхніх шанувальників¹. Проте, навіть за таких складних для італійської опери політичних обставин спектаклі російської драматичної трупи не склали їй конкуренцію. Театральна критика принагідно зазначала, що протягом усього часу існування італійської антрепризи перевагу їй віддавали удвічі більше глядачів, ніж російській драмі, при тому, що вартість квитків на оперу була значно вищою².

Оперний сезон 1865/66 рр. відрізнявся від попередніх не лише складом залучених виконавців, серед яких було багато справжніх майстрів сцени, а також великими видатками на оперу, які, згідно з контрактом, мали покриватися субсидією від міста. Київська преса, оцінюючи новий склад трупи, відзначала: «наша теперішня опера, без сумніву, є вищою від московської та одеської за останні роки», і далі – «наша опера дійсно неможлива у Києві; вона може бути лише у збиток панам антрепренерам; і появу її можна пояснити тільки їхньою необізнаністю із цією новою для них справою»³.

Проте непомірно висока вартість італійської антрепризи стала не єдиною і не головною причиною згортання її діяльності у Києві. Досвід італійської опери в Одесі, яка неодноразово перебувала там на межі банкрутства, засвідчує, що зацікавлена влада завжди знаходила джерела для покриття дефіциту фінансування театру. У такий спосіб вона зберегла постійну присутність італійської опери в Одесі фактично до початку 1873 р., коли приміщення міського театру було знищене пожежею. У Києві все склалося інакше. Остаточне «ні» в дискусії на тему «бути чи не бути італійській опері» належало місцевій владі в особі тодішнього Київського воєнного і цивільного губернатора М. Г. Казнакова. Коли співтоваришт-

¹ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Кieve (То be or not to be?) / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 61. – 27 мая.

² Там само.

³ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Кieve («Лукреция Борджиа»). «Трубадур» / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 116. – 2 октября.

во антрепренерів на початку театрального сезону 1865/66 рр. звернулося до нього з проханням про видачу щорічної субсидії для утримання італійської опери в розмірі обумовлених контрактом 3 тисяч рублів сріблом, губернатор, посилаючись на фінансові труднощі, що виникли з наповненням бюджету міста, рекомендував їм відмовитись від італійської оперної трупи на користь російської.

Проте головна причина такої несподіваної пропозиції, на нашу думку, лежить в іншій площині й засвідчує перемогу наближеної до губернатора «російської партії». Знищення італійської опери виявилось частиною активних русифікаторських дій влади, спрямованих на докорінні зміни в культурно-мистецькому середовищі міста. Цю думку однозначно підтверджує зміст відповіді-резолуції очільника губернії на подання антрепренерів про видачу чергової субсидії: «Судячи з вимог *більшості* міського населення, – зазначає М. Г. Казнаков, – маємо прийти до такого висновку, що утримання італійської трупи в Києві є для нас предметом останньої ваги. В інтересах місцевого населення і *зміцнення в ньому російського елемента* є предметом першої необхідності *виключне* підтримання російського театру»¹ (*курсив тут і далі мій – Б. К.*).

Ще одну причину занепаду італійської трупи – банальні заздрощі, конкуренцію та міжусобиці в артистичному середовищі – зазначила тогочасна п'ємонтська преса. «Київ був містом, яке давало пристойну платню [*італійським артистам*] у подвійній трупі [*мається на увазі італійська опера та російська драма*], у них існувала твердо визначена грошова винагорода, а тепер зроблено багато для того, щоб театр залишився закритим», – резюмував італійський оглядач².

Своєрідним індикатором перемін у ставленні київської влади до італійської опери стала місцева музично-

¹ ДАМК. – Ф. 17. – Оп. 4. – Спр. 791А. – Арк. 169 зв. – 170 зв.

² Kieff // La Fama. – 1866. – № 12. – 20 marzo.

театральна критика. Жваві обговорення нового складу італійської опери, дифірамби антрепренерам, високі оцінки чеснот нових примадонн тощо, які заповнювали сторінки «Киевлянина» та «Киевского телеграфа» на початку театрального сезону 1865/66 років, раптово, наче за велінням із зовні, обірвалися, змінившись кількома місячною мовчанкою. Нарешті, опублікована 21 грудня 1865 р. театральна замітка різко контрастувала за структурою і змістом із попередніми матеріалами. Власне, театральній рецензії, загалом позитивній щодо оцінки діяльності італійської опери, передувало викладення «офіційної думки». Складається враження, що в її основу був покладений «темник» особисто від генерал-губернатора М. Г. Казнакова, настільки категорично в ній повідомлялося про безповоротну зміну курсу культурної політики. Виправдовуючи тривале ігнорування київською критикою італійської опери, автор рецензії зазначав: «Опера у нас ще не становить справи, потреби (як, наприклад, російський театр). Це лише задоволення, надзвичайно приємне <...> Але все-таки навіть заради наймилішого, найдорожчого задоволення не варто витратити занадто багато часу, підносити його на ступінь серйозного інтересу». І далі: «Ось чому ми вирішили лише зрідка пропонувати читачам загальний огляд чудових явищ на нашій музично-драматичній сцені, і довго не брались за перо»¹.

Із цього моменту переважно схвальна оцінка київськими музикознавцями у пресі виступів італійських артистів та діяльності антрепренерів змінилася на різко негативну: в Києві розпочалася кампанія цькування італійської опери, справжнє полювання на відьом, «боротьба» із засиллям «італійщини» на сцені міського театру. 1 березня 1866 р. у статті «Три концерти», видрукуваній на шпальтах «Киевлянина», автор під псевдонімом «Ельдер» долучився до нищення італійської опери, яка у цей час, покинута владою, частиною глядачів і

¹ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 150. – 21 декабря.

ще донедавна прихильною критикою, потерпала від фінансових негараздів. Виступивши під личиною «приїжджого театрала», рецензент писав про свої враження від італійської опери: «<...> рівно о сьомій годині я був у залі міського театру, мріючи про насолоду <...> і засів у одному із останніх рядів крісел. Місця були більш ніж наполовину порожніми <...> Господи Боже мій! Що це таке? Якісь привиди голосів, зачатки обдарувань, сиплі хори»¹. Далі критик, натхненний ідеями композиторів–«кучкістів», висловлює сумнів щодо доречності існування у місті італійської опери: «Київ, Київ? <...> чому ти проміняв минулі випадкові концерти на таку постійну оперу? <...> Вона псує твій смак, привчаючи тебе до солоденької італійщини»². У цій самій статті, критикуючи концертні виступи італійських співаків, які відбулися впродовж Великого посту, автор недвозначно висловлюється у дусі російського вокально-виконавського протекціонізму. Він стверджує, що здатний насолоджуватися оперною італійською музикою лише за умови її блискучого виконання. «А при однаковій напівталановитості російських та іноземних артистів, було б бажаним, щоб наша громадськість підтримала перших», – завершує думку дописувача солідарний із ним редактор газети³.

А в цей час італійська опера, втративши останнього свого союзника – музичну критику, – завершила стрімке падіння. Вихід Н. Новікова зі складу антрепренерського «тріумвірату» 7 лютого 1866 р. ознаменував безславний кінець антрепризи. Як бачимо з фінансового звіту П. Протасова, італійська опера від початку вистав (16 вересня 1865 р.) до їх завершення (7 лютого 1866 р.) принесла антрепренерам прибуток у 23268 руб. 30 коп., а суми, виділені на зарплатню співа-

¹ Эльдер. Три концерта / Эльдер // Киевлянин. – 1866. – № 26. – 1 марта.

² Там само.

³ Эльдер. Три концерта. (Окончание) / Эльдер // Киевлянин. – 1866. – № 27. – 3 марта.

Розділ перший

ків, склали 23534 руб. 20 коп.¹. З урахуванням витрат на оркестр, купівлю нот, реквізиту, сценічного обладнання, а також проїзд артистів з Італії борг оперної антрепризи склав 12 000 руб.² Збитковою, щоправда, виявилася й російська драма, оскільки загальне перевищення витрат антрепризи над доходами від її вистав склало 16511 руб. 74 коп.³

У новому театральному сезоні 1866/67 рр., після Великодня, у Києві вже немає італійської опери – на сцені міського театру поряд із російською драматичною трупю виступає невеликий балет⁴. На той момент частина співаків повернулася на батьківщину, деякі з них отримали ангажемент в інших українських містах, як, наприклад, примадонна-контральто Ф. Полаккі⁵ та сопрано А. Д'Альберті⁶, які у новому сезоні розпочали виступи в італійській трупі одеського міського театру. Цікаво, що їхні вокальні та сценічні обдарування цілком задовольнили вимогливого одеського глядача й винятково прискіпливу місцеву критику. «Вона справді молода, – писав кореспондент «Одесского вестника» після перших прем'єрних виступів про А. Д'Альберті, – але, на щастя, як виняток, володіє деякими перевагами, які роблять із неї гарне надбання для

¹ Николаев Н.И. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803–1893 гг.) / Н.И. Николаев. – К.: Типография И.И. Чоколова, 1898. – С.67.

² Музыкальное обозрение // Киевлянин. – 1866. – № 140. – 26 ноября.

³ Николаев Н.И. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803–1893 гг.) / Н.И. Николаев. – К.: Типография И.И. Чоколова, 1898. – С.67.

⁴ Архімович Л. Російська опера в Києві у третій чверті XIX ст. / Л. Архімович // Київ музичний. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 41.

⁵ В конце великопостного сезона прибыла в наш город... // Одесский вестник. – 1866. – № 67. – 31 марта; Киевская примадонна в Одессе // Киевлянин. – 1866. – № 42. – 9 апреля.

⁶ R. Итальянская опера в Одессе / R. // Одесский вестник. – 1866. – № 206. – 21 сентября.

нашої опери»¹. В Одесі високо оцінили пристойну вокальну школу А. Д'Альберті, її голос, «дзвінкий, плавний», який «легко долає гаму» і здатний успішно виконувати репертуар лірико-колоратурного сопрано². Припали до вподоби одеському глядачеві й виступи Ф. Поллакi. Після того, як вона у розпалі сезону вирішила залишити Одесу, критика, жалкуючи за співачкою, відзначала: «Завдяки її голосу й умінню співати ми чули багато опер, які, звичайно, не скоро почуємо, оскільки надбати добре контральто – це майже так само складно, як залагодити "східне питання"»³.

Для неупередженого погляду на діяльність київських італійських оперних труп важливо звернутися до їхньої сценічної діяльності у системі відносин «театр–глядач» крізь призму музично-театральної критики. А критика і місцева публіка довгий час ставилися прихильно й поблажливо до італійської опери: її наявність дозволяла віднести Київ до тих небагатьох міст Російської імперії, в яких іще зберігся дух європейської культури⁴.

Найбільше приваблювали шанувальників італійських опер прем'єрні вистави на початку театрального сезону, під час яких відбувалося знайомство з новими співаками. Тоді в театрі завжди спостерігався аншлаг. Один із глядачів так описував театральному залу перед прем'єрою: «<...> Двері партеру розчинилися переді мною. Але я, наляканий, відступив! Суцільний ряд стільців височів переді мною, щільно заповнений публікою. Ніде не залишено проходу. І лише в самій середині якісь пани, що стоять вузьким ланцюжком, доведуть, що там іще вільно стояти»⁵.

¹ R. Итальянская опера в Одессе / R. // Одесский вестник. – 1866. – № 206. – 21 сентября.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 31. – 10 сентября.

⁵ J. de W. [Ромер Ф. Э.] Киевская летопись / Кто? // Киевлянин. – 1864. – № 35. – 19 сентября.

Прем'єрні вистави давали змогу оцінити виконавські можливості артистів, визначитися із фаворитами, передбачити успіх того чи іншого оперного репертуару.

У сезоні 1863/64 рр. улюбленими київської публіки були примадонни Е. Мартіні й Е. Пуерарі, суперництво яких на сцені розділило глядачів на партії «мартиністів» та «пуераристів»¹. Кожна партія була щедрою на овації, букети та подарунки. Ця інтрига, як зазначав театральний рецензент, була «особливо вигідною для каси театру»².

Постійний успіх у глядачів протягом усіх трьох «італійських» сезонів мав баритон К. Фаббрікаторе. Винятково вдалим для його голосу був вердівський репертуар: співак відзначився у партіях Ді Луна, Жоржа Жермона, придворного блазня, Ренато («Трубадур», «Травіата», «Ріголетто», «Балмаскарад»)³. Схвальні відгуки отримували також його виступи в партії Плумкета в «Марті» Ф. фон Флотова⁴.

Після від'їзду співачки Е. Пуерарі до Індії її місце на київській сцені заступила А. Д'Альберті, одразу затьмаривши славу тодішньої фаворитки Е. Мартіні, із якою розділила сцену. При першій появі артистки в образі Аміні («Сомнамбула» В. Белліні) на прем'єрі сезону 15 вересня 1864 р. критика відзначила її приємну зовнішність і «добрий, свіжий та гнучкий голос, яким вона розпоряджається із чудовим мис-

¹ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.): історико-біографічне дослідження (словник) / М. М. Варварцев; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – К., 2000. – С. 195.

² Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 36. – 22 сентября.

³ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.): історико-біографічне дослідження (словник) / М. М. Варварцев; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – К., 2000. – С. 251.

⁴ Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 59. – 14 ноября.

тецтвом»¹. Описуючи особливості її лірико-кolorатурного сопрано, інший кореспондент зазначав: «Прості гами і хроматичні, арпеджіо, трелі, прості ноти і всі інші прикраси музичного мистецтва не становлять ані найменших труднощів для її гортані: вона виконує їх із такою самою жвавистію, як і легкістю та грацією»². Найкраще співачка почувалася в репертуарі композиторів-романтиків: вона легко долала технічні складнощі партії Розіни («Севільський цирюльник» Дж. Россіні) чи Лючії («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті), при цьому створення драматичних образів в операх Дж. Верді вимагало від неї великих зусиль, які часто не були належно оцінені публікою.

Неоднозначно сприймав київський глядач виступи драматичного тенора П. Баччеї. Протягом сезонів 1863/64 і 1864/65 років він виступив фактично в усьому оперному репертуарі, оскільки обмежені голосові можливості іншого тенора трупи – Рамбеллі – унеможливили виконання ним більшості головних партій³. П. Баччеї мав дужий голос, який «наповнював» театр, ефектно звучав у ансамблях, речитативах і «сильних драматичних положеннях, для вираження яких необхідна тверда декламація і сильна інтонація голосу»⁴. «Проте, – зазначав музичний критик, – де потрібна вокалізація, тобто гнучкість, легкість, де необхідні відтінки більш ніжні, виразність більш тонка, граціозна, словом, де потрібно більше співу, там Баччеї залишається бажати кращого»⁵. Театральні рецензенти постійно звертали увагу співака на необхідність адаптувати природні характеристики

¹ J. de W. [Ромер Ф. Э.] Киевская летопись / Кто? // Киевлянин. – 1864. – № 35. – 19 сентября.

² Роллина К. Итальянская опера в Киеве. (Сомнамбула. Эрнани) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 38. – 26 сентября.

³ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 54. – 11 мая.

⁴ Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 36. – 22 сентября.

⁵ Там само.

свого голосу до образу, який він створює на сцені. «Чи є необхідність говорити жінці про кохання з такою інтонацією, наче маєш непереборне бажання її задушити? Чи є необхідність у легкій баладі про непостійність жінки виводити твердий як залізо звук *la dieze*, який може бути доречним лише в грудях Отелло, який убиває Дездемону, але який зовсім не пасує цій граціозній фантазії?», – писав невдоволений театральний рецензент про виконання П. Баччеї популярної арії Герцога в «Ріголетто» Дж Верді¹.

Незважаючи на поблажливість критики до П. Баччеї, старанність та високу працездатність артиста, фаворитом у театрі він так і не став: «наша публіка вважала своїм священним обов'язком однаково шикати йому і за дурне, і за добре. Дійшло до того, що ті нечисленні, що розуміються на справі, боялися заплескати Баччею, оскільки це неминуче викликало шикання панів <...>, які бажали видавати себе за знавців»², – із жалем зазначав музикознавець Ф. Ромер.

Скромні голосові та артистичні можливості бергерівських італійських труп змушували режисера вносити скорочення до оперних партитур. Це дратувало публіку, яка вустами театральних критиків висловлювала антрепренеру своє невдоволення: «<...> Якщо п[анові] директору приходиться фантазія скорочувати наполовину опери, <...> то слід було б, принаймні, зменшити ціну в тому ж розмірі. Бажано було б знати, чи буде задоволений п[ан] Бергер, якщо згідно зі сплаченим ним наперед рахунком кравець принесе йому фрак без одного рукава? Навряд чи!<...>»³.

Окрім цього, виконавці вдавалися до спрощування, транспонуючи або вилучаючи складні для них місця в партіях. До таких прийомів звертався тенор А. Тінторе, який, напри-

¹ Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Риголетто) / К. Роллина // Киевлянин. – 1854. – №59. – 14 ноября.

² Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве (г-жа де Джули Борси в «Макбете») / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 58. – 20 мая.

³ Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Отелло) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 42. – 6 октября.

клад, транспонував на терцію *allegro* і наполовину скоротив *andante* арії Ельвіно в «Сомнамбулі» В. Белліні¹. Аналізуючи виступ іншої любительки скорочень – примадонни Е. Мартіні – у партії Дездемони (опера «Отелло» Дж. Россіні), критик принагідно відзначав: «У першому акті вона пропустила меланхолійний дует з Емілією, який могла б заспівати дуже добре. Відмінно могла б вона проспівати і драматичне тріо в другому акті <...>. Але на жаль! Вона випустила все це <...>»². Нехтування мелізмами при виконанні цією артисткою відомої арії Леонори «D'amor sul ali rosee» у «Трубадурі» Дж. Верді завадило повноті розкриття авторського задуму композитора. «Мелодія, наповнена ніжністю і меланхолією, несеться на трелях, як на крильцях; ці трелі необхідні: вони підтримують невагомий політ мелодії, без них вона падає на землю, ніби поранена на льоту птаха <...> Шкода, що m-ле Мартіні не робить цих трелей, адажіо багато втрачає від цього»³, – дорікав співачці театральний рецензент.

Нова оперна трупа, ангажована на сезон 1865/66 рр., за оцінкою критики, була значно професійнішою, ніж дві попередні. Принагідно вказуючи на недоліки, місцева преса з ентузіазмом відзначала переваги нових артистів. Після першої оперної прем'єри 16 вересня 1865 р., якою стали «Пуритани» В. Белліні, позитивних відгуків удостоїлися ліричний тенор П. Чеккі та бас А. Россі-Кастанйола. За словами дописувача, П. Чеккі «управляє своїм голосом із величезною легкістю і впевненістю в собі <...> добре відтіняє ефектні місця; надає якої завгодно виразності своїм звукам, у яких звучить і пристрасть, і гнів, і ніжність; ніколи не переходить він у крик

¹ Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Сомнамбула. Эрнани) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 38. – 26 сентября.

² Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Отелло) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 42. – 6 октября.

³ Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Тrovatore) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – № 50. – 24 октября.

<...>»¹. Бас А. Россі-Кастанйола виявився досвідченим співаком, що добре знає свої «вокальні засоби» й уміє їх правильно застосовувати. Його не дуже гучний бас виділявся великим регістром і відкритим, «прекрасним» тембром².

Прем'єри «Лукреції Борджа» і «Трубадура» прибулої трупи з новими дебютантами – драматичним сопрано А. Беллаті, контральто Ф. Поллаккі й драматичним тенором Дж. Мареллі – дозволили їх назвати такими артистами, «недоліки яких не слід обходити мистецькими маневрами, а про їх чесноти не варто було говорити загальними фразами»³. «Пані Беллаті, – писав рецензент, – артистка з великим талантом, артистка, здатна серйозно зачепити слухача. Голос її, то ясний і дзвінкий, як метал, то м'який і пестливий, як оксамит, справляє прекрасне враження <...>»⁴. На думку критики, солістку Ф. Поллаккі на перші позиції в трупі вивели чистота й сила голосу та величезні вокальні можливості її контральтового регістру⁵. Про красивий голос Дж. Мореллі писали, що він буває «то м'яким і оксамитовим <...>, то сильним і звучним як бойова труба»⁶. Виконавська майстерність артиста дозволяла йому «дуже легко <...> із форте на нижніх нотах перейти в піано на верхніх; і в форте на верхніх нотах зробити досить вигадливу, але вільну й витончену прикрасу»⁷.

Новий склад італійських артистів київської опери із середини вересня до кінця грудня поставив на сцені міського театру 14 опер. Серед них, крім названих трьох дебютних, були «Норма», «Монтеккі й Капулетті» В. Белліні; «Лючія ді Ламмермур», «Любовний напій», «Полієвкт» Г. Доніцетті;

¹ Ктo? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве. Пуритане / Ктo? // Киевлянин. – 1865. – № 112. – 23 сeнтября.

² Там само.

³ Ктo? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве (Лукреция Борджиа. Трубадур) / Ктo? // Киевлянин. – 1865. – № 116. – 2 октября.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

«Гугеноти» Д. Мейєрбера; «Марта» Ф. фон Флотова; «Балмаскарад», «Ріголетто», «Травіата», «Ернані» Дж. Верді¹.

Загальним недоліком усіх без винятку артистів італійських труп, який відзначала київська театральна критика, була недосконалість їхньої драматичної гри. У певній мірі це було викликане тим, що співаки на сцені відтворювали традиції італійських співацьких шкіл, які традиційно мало уваги приділяли акторській майстерності. Не додавали оптимізму в царині артистичної підготовки співаків особливості італійської оперної композиторської творчості, в якій здавна панували принципи примату вокалу, робилася опора на кантилену за рахунок драматургічної обмеженості оркестрової партії².

Тому виступи на київській сцені солістів із непересічними акторськими здібностями, глибоким проникненням у драматичну сутність образів знаходили щирю підтримку публіки, яка «зголодніла» за майстерною грою артистів. Однією з таких співачок, які здобули беззаперечне визнання київського глядача, була примадонна-сопрано Тереза де Джулі Борсі, колишня солістка провідних оперних театрів Європи, а також Петербурзької імператорської опери (справжнє її прізвище та ім'я: Піппео Марія Тереза). Вона відвідала Україну в ході свого кількарічного артистичного турне. Спочатку, в сезоні 1864/65 рр., артистка блискуче виступила в Одесі, а наприкінці квітня 1865 р. прибула до Києва. Впродовж двох місяців у літньому театрі, взятому в оренду антрепризою Ф. Бергера³, з її участю були поставлені «Норма» В. Белліні, «Фаворитка» Г. Доніцетті, «Травіата», «Ернані», «Макбет» і «Трубадур» Дж. Верді.

¹ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 150. – 21 декабря.

² Богданова І. В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини XIX століття / І. В. Богданова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – 2013. – № 2 (19). – С. 34.

³ Николаев Н.И. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803–1893 гг.) / Н.И. Николаев. – К.: Типография И.И. Чоколова, 1898. – С. 65.

На кийвській сцені артистка виявила найкращі якості свого голосу, який дозволяв розкривати складні образи лірико-драматичного оперного репертуару. Після стількох років на сцені (її дебют у міланському театрі Ла Скала відбувся 1839 р.) небагато тодішніх європейських знаменитостей могли цим похвалитися: нещадна експлуатація голосу суттєво скорочувала артистичну кар'єру і після 20–25 театральних сезонів, після втрати «органу» співакам переважно випадало займатися лише викладацькою діяльністю. Проте скептикам щодо співу 48-річної Т. Де Джулі Борсі кийвська критика рішуче заперечила після перших прем'єрних виступів артистки: «<...> Чи можливе таке, щоб «розбитий» голос міг тягнути довгу й сильну ноту без найменшої нерівності чи коливання? Щоб він міг створити таке дивовижне *morendo* чи *portato-voce*, і, особливо, таке чудове *pianissimo* у найвищому регістрі?»¹

Але тим головним, що змушувало глядача шаленіти під час виступів Т. Де Джулі Борсі, була її акторська гра. У відгук на виступ артистки у «Фаворитці», зокрема, зазначалося: «Її арія, з якою вона виходить на сцену, її сцена з Фердинандом, її смерть <...> усе це вражало публіку найглибшою правдою, виразністю і драматизмом. Мистецтва в усьому цьому було стільки, що воно стало навіть непомітним, тому що здавалося природним і необхідним <...>»².

Глядачі не шкодували для своєї улюблениці овацій та подарунків, щедро винагороджуючи її за створення правдивих жіночих образів. Ось як, із долею іронії, свідок описує її тріумф у «Макбеті»: «<...> Стук, крики, захоплення, букети! Повторився майже той самий сказ, який оволодів публікою на виставах “Норми”. Одного шанувальника точно так само, за його запевненням, піт пройняв; інший, як і раніше, поривчасто схоплювався з місця, плескав так, що сусіди розсудливо його сторонилися, ревню кричав: Браво! Браво *madame*

¹ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве (Фаворитка) / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 49. – 29 апреля.

² Там само.

Борсі! І потім, у повній знеможі опускаючись у крісло, повторював: „Ото співа! ”»¹.

Якнайкраще видатний артистичний хист артистки характеризує описане київським музичним рецензентом неперевершене виконання нею сцен смерті головних героїнь – Леонори у «Трубадурі» та Віолетти Валері у «Травіаті»: «Ви пам'ятаєте, звичайно, як помирала пані Борсі-Травіата? Це було страшно достовірно... Вона помирала від сухот, і смерть її зовсім не була подібною на останні хвилини Леонори, яка отруїлась <...> Із нестримним пориванням вона починала говорити як людина, яка ще не звикла до хвороби чи слабкості <...> Але жорстокий гострий біль у грудях миттєво зупиняв її на півслові й підкошував її ноги. З кожною хвилиною вона блідла все більше й більше, очі розширювались, сіяючи якимось дивним блиском; дихання потроху важчало, слова текли швидше, ніби кваплячись, і лише іноді переривались мимовільним криком палючого болю. Нарешті легкий хрип почувся у деяких нотах; швидкі, нервові рухи почали ніби застигати; хрип усе чутніший; ще хвилина – і з останнім глухим здавленим звуком усе скінчено...»².

Талант Т. Де Джулі-Борсі мав ще одну видатну особливість: своїм «сповненим життя, приємним і могутнім голосом, неповторною грою і непідробним драматизмом» вона захоплювала партнерів по сцені: тому П. Баччеї, виступаючи поряд із нею, у своїх партіях не «кричав», а голос К. Фаббрікаторе наповнювався «життям і почуттями»³.

Після «вигнання» італійців інтрига навколо київської опери не вщухла. Всупереч упевненості у владних кабінетах щодо першочергової потреби Києва у російському драматичному театрі, він так і не зміг завоювати більших симпатій

¹ Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве (г-жа де Джули Борси в «Макбете») / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 58. – 20 мая.

² Кто? [Ромер Ф. Э.] Итальянская опера в Киеве (Трубадур) / Кто? // Киевлянин. – 1865. – № 62. – 29 мая.

³ Наши общественные удовольствия и дебют г-жи Джули де-Борси // Киевский телеграф. – 1865. – № 41. – 14 апреля.

публіки, ніж отримував раніше. Глядач мав гостру потребу в опері. Тому, коли 28 лютого 1868 р. добре відомий киянам Ф. Бергер удруте взявся за антрепризу міського театру, в укладеному з ним контракті знову передбачили виступи двох труп: драматичної та оперної. Але на цей раз антрепренера зобов'язали «поставити на сцені Київського театру російську оперу»¹. Однак визначені у цьому театральному контракті склад головних солістів та структура оперного репертуару красномовно свідчать, що «російською» у повному значенні слова ця опера не стала.

У зимовому сезоні 1868/69 років Ф. Бергер зобов'язувався зіграти силами нової оперної трупи 11 опер, із яких лише 5 належали до спадщини російських композиторів: «Життя за царя» («Іван Сусанін») М. Глинки, «Аскольдова могила» та «Громобій» О. Верстовського, «Русалка» О. Даргомижського і «Юдиф» О. Серова. Інші опери, які становили більшість, належали перу європейських композиторів, а саме: «Роберт-диявол» і «Дінора» Дж. Мейєрбера, «Цампа» Ф. Герольда, «Марта» Ф. фон Флотова, «Норма» В. Белліні та «Бал-маскарад» Дж. Верді². Якщо додати поставлену цією антрепризою 1868 р. опери «Наташа, або Волзькі розбійники» К. Вільбоа, 1871 р. «Руслан і Людмила» М. Глинки та 1872 р. «Рогнеда» О. Серова³, то навіть з урахуванням цих вистав антрепризу Ф. Бергера російською за репертуаром назвати складно, оскільки у цей самий час суттєво розширився і репертуар опер європейських композиторів, які ставилися київською трупою⁴.

Щодо провідних солістів нової опери, то вони також не були, в переважній більшості, представниками російських вокальних шкіл, які тоді лише почали створюватись при нещодавно заснованих Петербурзькій (1861 р.) та Московській

¹ ДАМК. – Ф. 17. – Оп. 4. – Спр. 791А. – Арк. 448.

² Там само.

³ Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре... Киев музыкальный XIX – начала XX ст. / Е. Зинькевич. – К.: Дух і літера, 2003. – С. 118–119.

⁴ Там само. – С. 120.

(1866 р.) консерваторіях. До виступів у Києві Ф. Бергер запросив примадонну-сопрано Валентину Фабіан-Б'янкі – італійку, вихованку Паризької консерваторії, колишню солістку петербурзького Маріїнського (у 1862–1865 рр.) та московського Великого (сезони 1865–1867 рр.) театрів¹. Її партнеркою по сцені стала представниця італійської школи співу (вихованка П'єтро Репетто, що з 1863 р. викладав у Петербурзькій консерваторії) Олександра Горчакова (Мезенкампф). Виступаючи в італійських театрах, вона обрала собі сценічне псевдо Сантагано². Баритон трупи Семен Біжеїч вокальну освіту також спочатку здобував у П. Репетто, а потім удосконалював свою майстерність у Мілані (педагоги А. Буцці й С. Ронконі)³. Інші учасники трупи 1868–1869 рр. були або малодосвідченими, як, наприклад, учорашня випускниця Петербурзької консерваторії мецо-сопрано Н. Михайловська, або ж досить ординарними («провінційними», як їх тоді називали) співаками. До таких належав бас Ф. Львов, тенори М. Аграмов та І. Кравцов⁴.

Тим не менше, нова антреприза Ф. Бергера обійшлася місту набагато дорожче, ніж попередня з італійською оперою: передбачена театральним контрактом субсидія імпресарію втричі перевищувала ту, що була встановлена для його попередників, і складала 9 тис. рублів на рік⁵. Чи була економічно обґрунтованою така фінансова щедрість з боку тодішнього Київського, Подільського і Волинського генерал-губернатора О. П. Безака, який ініціював укладання театра-

¹ Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.): історико-біографічне дослідження (словник) / М. М. Варварцев ; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – К., 2000. – С. 65–66.

² Архімович Л. Російська опера в Києві у третій чверті XIX ст. / Л. Архімович // Київ музичний. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 39.

³ Там само. – С. 40.

⁴ Архімович Л. Російська опера в Києві у третій чверті XIX ст. / Л. Архімович // Київ музичний. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 40–41.

⁵ ДАМК. – Ф.17. – Оп. 4. – Спр. 791А. – Арк. 447.

льного контракту з Ф. Бергером, ставши «хрещеним батьком» київської «російської» опери зразка сезону 1868–1869 років? Вочевидь, ні. Якщо вірити тодішній театральній критиці, нова опера не мала жодних вокальних чи сценічних переваг над колишньою італійською – вона була просто *не гіршою*. На цьому твердженні будувалися фактично всі схвальні відгуки у пресі про виступи складу нової – «російської» – трупи¹.

Втім, таке марнотратство бачиться політично вмотивованим. Була досягнута головна мета влади – витіснити італійських виконавців з оперної сцени Києва і надати протекцію російському мистецтву (оперному та драматичному).

Отже, діяльність постійних італійських труп у Київському міському театрі припала на період розгортання у громадсько-культурному житті міста протистояння європейських та російських тенденцій, які особливо загострилися під час і після Польського національно-визвольного повстання на Правобережжі 1863–1864 рр. Протекціоністська політика місцевої імперської влади щодо російського драматичного театру та російської опери призвела до згорання діяльності італійських труп.

Усупереч намаганням влади та деяких заангажованих театральних критиків дискредитувати італійську оперу, применшити її роль у мистецькому житті Києва, італійські солісти завжди мали свою численну глядацьку аудиторію, пропагуючи європейське оперне мистецтво. Своїми виступами вони сприяли збереженню в місті європейського музично-театрального середовища, формуванню художньо-естетичних смаків київського глядача, а також становленню традицій оперного виконавства. Після припинення діяльності постійних італійських оперних труп європейська вокальна музика в оригінальному виконанні італійських співаків фактично не сходила з київської сцени. У строкатому музично-театральному житті Києва з 1870-х аж до початку Першої світової війни завжди знаходи-

¹ Архімович Л. Російська опера в Києві у третій чверті XIX ст. / Л. Архімович // Київ музичний. – К. : Наук. думка, 1982. – С. 44.

лось місце для гастрольних виступів подорожуючих італійських оперних труп (під орудою антрепренерів І. Черепенникова, Ф. Каstellано, братів Гонсалес та ін.) чи окремих співаків-європейських знаменитостей (Джемми Беллінчоні, Марії Гальвані, Тітта Руффо, Маттіа Баттістіні, Еудженіо Джіральдоні та ін.), які, в театрі чи на концертній естраді, мали незмінний успіх, демонструючи найкращі взірці італійського вокально-виконавського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л. Російська опера в Києві у третій чверті XIX ст. / Л. Архімович // Київ музичний. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 38–48.
2. Богданова І.В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини XIX століття / І.В. Богданова // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал. – 2013. – №2 (19). – С. 33–43.
3. В конце великопостного сезона прибыла в наш город... // Одесский вестник. – 1866. – №67. – 31 марта.
4. Варварцев М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.) [Текст]: історико-біографічне дослідження (словник) / М.М. Варварцев; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – К.: [б.в.], 2000. – 324 с.
5. Варварцев Н.Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях (первая половина XIX в.) / Н.Н. Варварцев. – Киев: Наукова думка, 1986. – 203 с.
6. Державний архів м. Київ (далі – ДАМК). – Ф. 17. – Оп. 4. – Спр. 2865. [Про гроші на утримання Київського театру, 1857 – 1864 рр.]. – 50 арк.
7. ДАМК. – Ф.17. – Оп. 4. – Спр. 791А. [Про огляд будівлі міського театру, 1865 – 1875 рр.]. – 730 арк.
8. Загайкевич М. Музично-театральне життя першої половини XIX ст. / М. Загайкевич // Київ музичний. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 17–28.

Розділ перший

9. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре... Киев музыкальный XIX – начала XX ст. / Е.Зинькевич. – К.: Дух і літера, 2003. – 316 с.

10. Киевская примадонна в Одессе // Киевлянин. – 1866. – № 42. – 9 апреля.

11. Коренюк О.Г. Музыкальная жизнь Киева в первой половине XIX века / О.Г. Коренюк // Из музыкального прошлого. – М., 1965. – Вып.2. – С. 240–289.

12. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве («Лукреция Борджиа». «Трубадур») / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №116. – 2 октября.

13. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве (То be or not to be?) / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №61. – 27 мая.

14. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве («Трубадур») / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №62. – 29 мая.

15. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве (г-жа де Джули Борси в «Макбете») / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №58. – 20 мая.

16. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве (Лукреция Борджиа. Трубадур) / Ф.Э.Ромер // Киевлянин. – 1865. – №116. – 2 октября.

17. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве (Трубадур) / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №62. – 29 мая.

18. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве (Фаворитка) / Ф.Э.Ромер // Киевлянин. – 1865. – №49. – 29 апреля.

19. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №150. – 21 декабря.

20. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №54. – 11 мая.

21. Кто? [Ромер Ф.Э.] Итальянская опера в Киеве. Пуритане / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №112. – 23 сентября.

22. Кто? [Ромер Ф.Э.] Наша опера в предстоящий сезон / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1865. – №93. – 10 августа.

23. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. – К.: Музична Україна, 1972. – 255 с.

24. Музыкальное обозрение // Киевлянин. – 1866. – №140. – 26 ноября.

25. На днях возвратился сюда из Молдавии и Валахии... // Одесский вестник. – 1843. – №1. – 2 января.

26. Наши общественные удовольствия и дебют г-жи Джули де-Борси // Киевский телеграф. – 1865. – №41. – 14 апреля.

27. Николаев Н.И. Драматический театр в г.Киеве. Исторический очерк (1803–1893 гг.) / Н.И. Николаев. – К.: Типография И.И. Чоколова, 1898. – 212 с.

28. Роллина К. Итальянская опера в Киеве («Травиата») / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №65. – 22 ноября.

29. Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Trovatore) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №50. – 24 октября.

30. Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Отелло) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №42. – 6 октября.

31. Роллина К. Итальянская опера в Киеве (Сомнамбула. Эрнани) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №38. – 26 сентября.

32. Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №31. – 10 сентября.

33. Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №36. – 22 сентября.

34. Роллина К. Итальянская опера в Киеве / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №59. – 14 ноября.

35. Роллина К. Итальянская опера в Киеве. (Сомнамбула. Эрнани) / К. Роллина // Киевлянин. – 1864. – №38. – 26 сентября.

36. С половины сентября начинается в Киеве... // Киевлянин. – 1864. – №30. – 8 сентября.

37. П.Т. [Тимошко П.] К истории польского театра в Киеве / П. Тимошко // Киевская старина. – 1890. – Т. 29. – С. 533–540.

38. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтв України (далі – ЦДАМЛМУ). – Ф. 646. – Оп. 1. – Спр. 34. [Умови і зобов'язання антрепренера київського міського театру..., 1874–1880 рр.]. – 28 арк.

39. ЦДАМЛМУ. – Ф. 647. – Оп. 1. – Спр. 50. [Опис книг та нот бібліотеки Київського постійного театру, 1835 р.]. – 13 арк.

Розділ перший

40. Эльдер. Три концерта / Эльдер // Киевлянин. – 1866. – №26. – 1 марта.

41. Эльдер. Три концерта. (Окончание) / Эльдер // Киевлянин. – 1866. – №27. – 3 марта.

42. Compagnie d'opera e ballo nei teatri italiani ed esteri. Carnevale 1863 in 1864 // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1863. – №52. – 28 dicembre. – P. 208.

43. J. de W. [Ромер Ф.Э.] Киевская летопись / Ф.Э. Ромер // Киевлянин. – 1864. – №35. – 19 сентября.

44. Kieff // La Fama. – 1866. – №12. – 20 marzo.

45. R. Итальянская опера в Одессе / R. // Одесский вестник. – 1866. – №206. – 21 сентября.

46. Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1863. – №43. – 27 ottobre. – P. 172.

47. Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1864. – №1. – 5 gennaio. – P. 4.

48. Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1864. – №37. – 13 settembre. – P. 148.

49. Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1865. – №32. – 8 agosto. – P. 128.

50. Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1865. – №33. – 15 agosto. – P. 132.

51. Recenti scritture // La Fama: rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri. – 1865. – №37. – 12 settembre. – P. 148.