

**СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ ОДЕССЫ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

**SPAȚIUL SOCIAL AL OPEREI ITALIENE DIN ODESA  
DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC. XIX**

**THE SOCIAL SPACE OF THE ODESSA ITALIAN OPERA  
IN THE FIRST HALF OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY**

**БАЦАК,**

кандидат исторических наук, доцент,

Институт искусств Киевского университета им.Бориса Гринченко

*Оперный театр как синтетический вид искусства предполагает особые подходы к его исследованию. Художественно-эстетическая составляющая оперного жанра не исчерпывает всего многообразия его содержания, в котором социальный аспект тесно связывает и детерминирует в историко-культурном контексте многие проявления театральной повседневности. Способы изучения социального пространства итальянского оперного театра Одессы первой половины XIX в., предложенные в данной статье, предоставляют возможность выделить системы коммуникаций артиста, музыканта и зрителя в театральном зале, за кулисами и вне помещения театра, а также социально стратифицировать театрального зрителя, показать влияние итальянской театральной культуры на повседневную жизнь представителей основных социальных групп одесских театралов.*

**Ключевые слова:** социальное пространство театра, театральная повседневность, итальянский оперный театр, итальянская театральная культура

*Teatrul de operă, ca aspect sintetic al artei, presupune și particularități specifice de cercetare asupra sa. Componenta estetică-artistică a genului de operă nu epuizează toată diversitatea sa de conținut, în care aspectul social leagă strâns și determină în contextul istorico-cultural manifestări multiple ale teatrului cotidian. Metodele de cercetare ale spațiului social al teatrului de operă italian din Odessa din prima jumătate a sec. XIX, propuse în acest articol, oferă posibilitatea de a evidenția sistemele de comunicare ale artistului, muzicianului și spectatorului în sala de teatru, după culise și în afara încăperii teatrului, precum și de a stratifica social spectatorul teatral, de a demonstra influența culturii teatrale italiene asupra vieții zilnice a reprezentanților celor mai importante grupe sociale ale teatrelor din Odessa.*

**Cuvinte-cheie:** spațiul social al teatrului, teatrul cotidian, teatrul de operă italian, cultură teatrală italiană

*The Opera Theatre as a synthetic kind of art suggests specific approaches to its investigation. The artistic and aesthetic component of the opera genre does not exhaust the whole variety of its contents, in which the social dimension closely links and determines the historical and cultural context of many everyday life theatre activities. The methods of studying the Odessa Italian Opera Theatre social space in the first half of the 19th century, investigation proposed in the present article, provides an opportunity to highlight the communication system of the artist, musician and the audience in the theatre auditorium, behind the stage and out of the theatre, also to stratify socially the theatre audience, to show the Italian Theatre's culture influence on the everyday life of the representatives of the Odessa main theatre groups.*

**Keywords:** theatre social space, theatre everyday life, Italian Opera, Italian theatre culture

Опера как синтетический жанр музыкального искусства предполагает комплексные подходы к ее исследованию. Именно опера в широком значении этого слова – как оперный театр – является местом взаимодействия художественного и социального, собственно искусства и театральной повседневности. История музыкального театра – это результат активного контакта публики и художника, сотворчество всех участников театрального процесса (зритель, дирекция, антрепренер, исполнитель, композитор, либреттист).

Исследований одесской итальянской оперы, претендующих на научное осмысление ее значения в истории музыкальной культуры украинского Юга, немного. В большинстве из них авторы главное внимание уделяют проблемам художественного содержания, концентрируясь на вопросах репертуара, преимуществах и недостатках главных исполнителей, а также обращаются к вопросам финансово-экономической и организационной деятельности итальянских антреприз. Вместе с тем интереснейший пласт социокультурной деятельности итальянского оперного театра, т.е. того, что происходило за пределами театральных подмостков, как правило, остается вне исследовательского интереса.

На самом деле все, что образует социальную составляющую «мира оперы», т.е. ее социальное пространство позволяет восстановить связующие звенья между артистом, музыкантом, режиссером с одной стороны, и зрителем, с другой. Такой исследовательский подход позволяет показать всю сложность и многообразие связей внутри театра и за его пределами, причиной и следствием которых является итальянская опера. Изучение «мира оперы», а не собственно «оперы»,

позволяет дополнительно привлечь новые виды источников: дневниковые записи, воспоминания современников, театральные рецензии в местной и итальянской прессе, поэтические произведения, романы и рассказы писателей второго плана, портретные гравюры примадонн и т.п.

С первых лет существования в Одессе итальянской оперы она была чем-то большим, нежели художественной формой организации досуга одесситов. С самого начала театр превратился в средство привлечения в молодой город выходцев из Западной Европы-предпринимателей и представителей других профессий, важных для развития нового центра международной торговли на Черном море. Отсюда – протекция итальянской опере со стороны региональной власти в лице герцога де Ришелье и его преемника А. Ланжерона. В частности, поддержка последним итальянских представлений основывалась на понимании их роли в воссоздании культурно-художественной среды, привычной для выходцев из Северного Средиземноморья. Негоцианты, ремесленники, биржевые маклеры, конторщики и др., поселяясь в Одессе, приумножали в городе финансовый и интеллектуальный капитал, необходимый для его экономического процветания. В первое десятилетие существования театра именно этот зритель определял музыкальный репертуар одесского театра, который исключительно состоял из небольших итальянских опер комического жанра (здесь, как и в самой Италии именно «легкая» для восприятия комическая опера была наиболее активно посещаемая средним классом и социальными низами) [1, с. 60]. Отказ первых антрепренеров – Д. Замбони и Дж. Мантовани – от постановок русских драматических спектаклей вскоре после подписания контракта в 1814 г. был определен не столько сложностями ангажемента актеров, как значилось в официальном документе [2, л.27-27 об.], сколько многократно превосходящей экономической выгодой от итальянской оперы. Большинство театральной публики, как свидетельствуют списки лиц, абониравших места в театре в период правления Ришелье-Ланжерона, составляли греки, итальянцы, французы и некоторые другие европейцы. Они, соответственно, посещали театр преимущественно во время итальянских представлений [3, л.168; 4, л.30]. В профессиональном отношении эти иностранцы были негоциантами, служащими финансово-экономических учреждений, членами городского и регионального управления, а также, в значительно меньшем количестве, представителями интеллигенции (преподавателями, архитекторами, врачами).

Преобладание в театре выходцев из среднего слоя, главным образом, предпринимателей, определило границы зрительского интереса к опере. По традиции, существовавшей в то время в ряде городов Италии, в театре во время представлений и в антрактах происходили предварительные сделки купли-продажи, обсуждались цены на зерно и другие специфические для одесского порта товары. Годовой театральный абонемент приносил многим купцам-держателям абонемент неплохой доход от сдачи в наем лож и кресел приезжающим в город из других губерний помещикам в летний сезон во время популярных морских купаний.

Заметные изменения в социальном составе театрального зрителя произошли после назначения на должность Новороссийского и Бессарабского генерал-губернатора М.Воронцова в 1823 г. Будучи с давних пор любителем театра, новый правитель региона взялся поддерживать итальянскую оперу в Одессе с неумолимой энергией. Старое, «демократичное» оформление зала театра теперь не соответствовало социальным требованиям: ведь вслед за М. Воронцовым в театр потянулась местная родовая аристократия и чиновничество в лице сотрудников канцелярии генерал-губернатора и градоначальника. Перед началом театрального сезона 1822/23 годов сцена и зал существенно реконструировали: для М. Воронцова была подготовлена (отделена от других и отделана дорогими материалами) специальная генерал-губернаторская ложа, а пространство, которое освободилось от перестройки сцены, было использовано для добавления новых шести лож (в трех ярусах, по одной с каждой стороны от сцены); партер также был увеличен – за счет коридора, находившегося под ложами первого яруса [5, л.117]. Своего рода маркером изменений в социальной структуре публики одесского театра периода прав-

ления М. Воронцова служит оперный репертуар, в жанровой структуре которого в это время преобладают высокая драма (оперы-серия) и мелодрама (оперы-семисерия).

Активный интерес к итальянским представлениям со стороны помещицкой аристократии в Российской империи в целом и в Одессе в частности объясняется восприятием ею западно-европейской оперы в качестве образца социальной жизни. И, следовательно, посещение оперы превращалось в один из наиболее важных общественных ритуалов, формирующих законы и структуру социальных отношений ее участников. Влияние итальянской оперы на паттерны общественного поведения отражены в свидетельстве родственника А. Пушкина графа М. Бутурлина: «Два обычая общественной жизни придавали Одессе оттенок иностранного города: в театре во время антрактов мужская партерная публика надевала на голову шляпу, а на улице дозволялось курение сигар <...>» [6, с.32].

В театрах XIX века архитектура зрительного зала, как правило, соответствовала социальной иерархии посетителей. Не было исключением в этой связи и одесский театр: ложи абонировались преимущественно родовой аристократией и купечеством, в креслах восседали представители чиновничества, военная служба и интеллигенция, а партер, который до середины XIX в. не имел кресел, был предназначен для выходцев из социальных низов. Вот как описывает одесскую публику конца 1830-начала 1840-х гг. писательница Е. Ган, посещавшая в этот период местный театр: «Ложи пестрели прекрасными личиками и легкими весенними нарядами дам, внизу между креслами волновались фраки, мундиры, волосы взбитые пирамидально и небрежно рассыпанные по плечам, лица гладко выбритые и страшно обросшие; за креслами толпились итальянцы – художники, лавочники, работники, все страстные *dillettanti* в душе; а высоко под самым потолком виднелись головы в ярмоках и пейзажах <...>» [7, с.391].

Несмотря на различия в социальном происхождении одесская публика отличалась завидным единением во время бенефисов, поддерживая своих любимцев-артистов. Горячая привязанность зрителей выражалась в овациях, бросании на сцену букетов цветов, множества бумажных листков с написанными на них акростихами-посвящениями примадоннам. Огромные суммы тратились в Одессе на покупку ценных подарков для артистов: золотых и серебряных украшений с драгоценными камнями, дорогих предметов туалета, посудных сервизов, ваз, табакерок, портсигаров и пр.

С архитектурой театра, как правило, связаны коды социального поведения. В одесском театре первой половины XIX в. социальные различия в этих кодах выглядят несколько размытыми. В изучаемый период можно обозначить лишь некоторые особенности в поведении зрителей партера и лож. Первые проявляют большую эмоциональность в выражении своих чувств во время представлений. Но, чаще всего, зрительный зал выглядит единым организмом: он холоден к бездарностям и не скупится на эмоции в поддержку своих талантливых фаворитов. Такой демократизм в коммуникациях между публикой и артистами в некоторой степени предопределялся особенностями планировки внутри театрального помещения: между сценой и зрительным залом отсутствует физическая преграда (оркестровая яма). Таким образом артисты и музыканты, размещающиеся на сцене перед ними, а также публика в креслах и ложах вместе с посетителями «стоячего» партера и партерной ложи в действительности образуют единое сообщество. В этом контексте театр представляет собой физическое и воображаемое пространство, «в котором множество представлений случаются одновременно» [8, с.16]. Одесский чиновник Г. Соколов в своем дневнике вспоминает как в конце сезона 1838/39 театрального года во время действия оперы «Торквато Тассо» Г. Доницетти между ним, сидящим в первом ряду кресел, и валторнистом оркестра А. Кредацци случился неожиданный разговор. Музыкант, обеспокоенный грядущими изменениями в составе театрального управления, решил осведомиться, правда ли, что его визави назначили новым директором театра [9, с.82].

Иногда в зале театра происходили драмы, которые значительно превосходили по своей глу-

бине и накалу эмоций те, которые разворачивались на сцене. Не секрет, что юные незамужние примадонны итальянской оперы собирали вокруг себя толпы воздыхателей, готовых ради каприза своего кумира совершить любые необдуманные поступки. В 1858 г. объектом театрального скандала стала солистка итальянской оперы Анджолина Ореккья. Юная симпатичная примадонна с первых дебютов завоевала одесскую публику. Одним из почитателей ее таланта был молодой одесский чиновник Е. Волосатов. Молодой человек, будучи внештатным корреспондентом местной газеты «Одесский вестник», в своих театральных заметках писал восторженные отзывы касательно выступлений А. Ореккья. Такая реклама в прессе положительно влияла на материальное благосостояние артистки, поэтому меркантильная примадонна решила пофлиртовать с молодым критиком, обещая выйти за него замуж. Ветреное поведение певицы не понравилось ее старому другу неаполитанцу Луи Минервини Оппидо, который прислал ей письмо, в котором, не скупясь на выражения, высказал свое негодование. Передав это письмо Е. Волосатову, примадонна с нетерпением ожидала встречи двух соперников. Конфликт разрешился в театре: пылкий влюбленный Е. Волосатов, увидев перед собой конкурента, дал ему пощечину. Жалоба, впоследствии написанная неаполитанцем в полицию, стала причиной разбирательства в уездном суде. Оглашенный вердикт, естественно, был суров для юноши: за оскорбление чести и достоинства иностранного подданного в публичном месте его приговорили к году тюремного заключения и обязали просить прощения за «причиненную тяжкую обиду» в присутствии суда, а также выплатить неаполитанцу 25 руб. серебром [10, л.11-12 об.]. Сама же примадонна в то время как ее «жених» отбывал тюремное заключение покинула Одессу, приняв ангажемент в Константинополе, и вскоре там вышла замуж за родовитого русского офицера.

Интриги и театральные скандалы, в которых были замешаны итальянские примадонны, смаковались в прессе, и, чаще всего, положительно влияли на имидж их фигуранток, добавляя красок к их мифологизированному образу. Примадонна, дива в сознании зрителя выступала как собирательный образ, как персонификация искусства вообще и искусства оперы в частности, наконец, как живой текст – своего рода книга культуры. Такого рода мифологизация предстает как результат омассовления оперной культуры. Поэты, в этот период посещавшие одесский театр: А. Пушкин, К. Батюшков, В. Домонтович, И. Бороздна и др., обращаясь к образу примадонны, наделяли его чертами божественности и таинственной недостижимости. В свою очередь литографюра, которая до появления фотографии была наиболее тиражируемым средством визуального воплощения образа примадонны, наделяет ее канонизированной множественностью изображений символически. В Одессе такие гравюры выпускались местными мастерами (Бигатти, Кленова и др.) к бенефисам певиц и расходились большими тиражами, обретая, наконец, в альбомах заядлых местных и приезжих театралов.

Оперные примадонны помогали в Одессе преодолению национальных, языковых и, особенно, социальных границ в среде публики. К. Скальковский, сын известного историка Одессы А. Скальковского, писал о местных театральных традициях середины XIX в. следующее: «В Одессе в это время, накануне Крымской войны, была превосходная опера <...> примадоннами [были] две красавицы – Брамбилла и Басседжиа. В первую, милую и воздушную, были влюблены все студенты Ришельевского лицея <...> во вторую, великолепно сложенную – их профессора. Профессор русской словесности Зеленецкий едва ли не сидел на козлах, когда молодежь везла на себе Басседжио в день бенефиса <...>» [11, с.105].

Таким образом, социальное пространство итальянского оперного театра Одессы в первой половине XIX в. формировалось в условиях активного влияния европейского элемента в среде театральной публики. Европейцы привносили в театральную повседневность традиции художественной жизни городов Южной Европы, под их влиянием составлялся оперный репертуар, вырабатывались особые формы коммуникации в системе отношений художник-зритель. Деятельность множества талантливых и успешных итальянских примадонн в одесском театре

способствовала выработке новых традиций их восхваления и чествований в театре и за его пределами, способствовала оформлению образа примадонны в общественном и художественно-эстетическом сознании.

Социальный статус зрителя в одесском театре того времени, нашедший отражение в архитектонике театрального зала, как правило, существенно не влиял на атрибутику восприятия оперного представления. Нормы поведения публики разного социального происхождения определялись преимущественно качественными характеристиками вокального и инструментального исполнительства, ориентированными на европейские стандарты.

### Библиографические ссылки

1. ROSSELLI J. *Music and musicians in Nineteenth century: Italy*. Portland, Oregon: Amadeus press, 1991. 160 p.
2. Государственный архив Одесской области (далее – ГАОО). Ф.59. Оп.1. Д.85.
3. ГАОО. Ф.2. Оп.1. Д.14Г.
4. ГАОО. Ф.1. Оп.191. Д.49.
5. ГАОО. Ф.2. Оп.5. Д.281.
6. Записки графа М.Д. Бутурлина: 1824-1827. В: *Русский архив*. 1897. №5. С.11-74.
7. ГАН Е.А. Нумерованная ложа. В: Ган Е.А. *Полное собрание сочинений*. СПб.: Издание Н.Ф. Мертца, 1905. 840 с.
8. BUCKLER Julie A. *The Literary Lorgnette. Attending opera in Imperial Russia*. Stanford: Stanford University Press, 2000. 294 p.
9. Дневник Григория Ивановича Соколова. В: *Записки Одесского общества истории и древностей*. Т.26. Одесса, 1906. С.75-90.
10. ГАОО. Ф.1. Оп.196. Д.1297.
11. СКАЛЬКОВСКИЙ К. *Сатирические очерки и воспоминания*. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1902. 388 с.