

**ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА И «ЗОЛОТАЯ МОЛОДЕЖЬ»:  
НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ  
ПОВСЕДНЕВНОСТИ ОДЕССЫ 60-Х ГОДОВ XIX ВЕКА**

**OPERA ITALIANĂ ȘI „TINERETUL DE AUR”: NOI APARIȚII  
ÎN TEATRUL COTIDIAN DIN ODESA ÎN ANII '60 AI SEC. XIX**

**THE ITALIAN OPERA AND „THE GOLDEN YOUTH”:  
NEW PHENOMENA IN THE ODESSA EVERYDAY  
THEATRICAL LIFE OF THE 1860S**

**КОНСТАНТИН БАЦАК,**

доцент, кандидат исторических наук,

Институт искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко

CZU 792.54.036(477)

792.54.073(477)

*В данной статье исследована одесская итальянская опера как объект влияния формирующихся ценностных ориентаций, моделей поведения «золотой молодежи» в общественной и театральной среде города 60-х годов XIX века. На примерах взаимодействия с другими зрителями, исполнителями, антрепренером, местной полицейской и административной властью показаны изменения в художественных вкусах молодого поколения, избирательность восприятия «золотой молодежью» образа примадонн. Доказана взаимосвязь кризисных явлений в вокально-исполнительском искусстве с общим духовным и общественным кризисом в Российской империи в начале эпохи демократических реформ.*

**Ключевые слова:** итальянская опера, одесский театр, «золотая молодежь», образ примадонны, духовный кризис

*În articolul ce urmează este examinată evoluția operei italiene din Odesa, din punct de vedere al influenței asupra orientărilor valoroase nou-formate, asupra tipurilor de comportament a „tineretului de aur” în mediul social și teatral al orașului din anii '60 ai secolului XIX. În baza exemplelor interacțiunii reciproce cu alți spectatori, interpreți, antreprenori, cu organele de poliție și administrative locale, sunt scoase la iveală transformările care au avut loc în mediul artistic al generației în creștere, ingeniozitatea „tineretului de aur” de a percepe chipul primadonelor. De asemenea, în articol este demonstrată legătura reciprocă ce exista între fenomenele de criză în arta vocal-interpretativă și criza generală socială și spirituală din Imperiul Rus la începutul epocii reformelor democratice.*

**Cuvinte-cheie:** opera italiană, teatrul din Odesa, „tineretul de aur”, chipul primadonei, criză spirituală

*In the present article the Odessa Italian opera has been examined as an object of the influence of the “golden youth’s” value orientations and behaviour patterns that were being formed in the social and theatrical environment of that city in the 60s of the 19th century. The changes in the younger generation’s artistic tastes, selective divas’ image perception have been shown on the examples of its interaction with other spectators, performers, the entrepreneur, local police and administrative authorities. The crisis in the vocal and performing arts has been proven to be in close dependence with a total spiritual and social turning-point in the Russian Empire at the beginning of the era of democratic reforms.*

**Keywords:** Italian opera, Odessa theatre, “golden youth”, prima donna’s image, spiritual crisis

## Введение

Восприятие истории музыкального театра как явления культуры и, в то же время, как явления социального, в котором, как в зеркале, находят отражение новые тенденции развития общества, предоставляет исследователю широкие возможности изучения предпосылок грядущих общественных преобразований на микроуровне — в данном случае косвенно, на примере динамики изменений в традициях зрительского восприятия итальянских оперных артистов.

Поскольку носителем новых идей, инициатором изменений во всех сферах жизни общества является молодое поколение, особый интерес представляет изучение влияния одесской аристократической молодежи 60-х годов на культуру театральности, традиции взаимодействия с другими социальными и национальными группами местных театралов, влияния на содержание вокально-исполнительской деятельности итальянских артистов, комплектование оперной труппы антрепренером.

## Влияние студенчества на культуру повседневности

В чем же состоит необходимость отдельного изучения социальных и поведенческих стратегий одесской молодежи в контексте деятельности итальянской оперной труппы? Эта потребность предопределена, в первую очередь, теми качественными изменениями, которые произошли в обществе и, в частности, в общественной и культурной жизни Одессы после начала в 1861 году серии демократических реформ. Новое поколение молодых аристократов-учащихся Ришельевского лицея, а с 1865 года, после его преобразования, — студентов Новороссийского университета, громко заявляло о себе, вступая в конфликт с «позорным прошлым», устоявшимися нормами общественной морали, традициями привилегированных сословий, выходцами из которых они были. «Печальный итог николаевского царствования, — писал С. Экштут в своем исследовании повседневной жизни русской интеллигенции 60-х годов XIX — начала XX века, — скомпрометировал апелляцию к грубой силе в качестве главного движителя управления страной, а ослабление цензурного гнета и день ото дня усиливающаяся гласность не позволяли набросить непроницаемый покров бюрократической тайны на любые животрепещущие проблемы» [1, с.62].

На практике «бунт» нового поколения выражался в демонстрациях, общественных скандалах, собраниях в частных домах, где звучали обличительные речи в сторону местных властей и правительства. Представители корпорации студентов по всей стране «своевольно» заявляли о себе — даже Санкт-Петербург, на протяжении веков бывший оплотом военной и бюрократической мощи империи, в начале 60-х годов «стал городом кружков и вечеринок» [1, с.61]. В Одессе же, с ее изначально демократическими традициями образования и общественной жизни, студенческая вольница ощущалась в это время по-особому. Здесь также начали образовыв-

ваться разные объединения, по своей направленности далекие от академических интересов учащейся молодежи. К. Андреевский, соратник и фаворит князя М. Воронцова, писал в своем одесском дневнике 14 декабря 1866 года: «Не понимаю как Ш. [Шидловский М.Н., одесский градоначальник в 1865-1868 годах] мог допустить между студентами образование кружков и в особенности кружков по национальностям. К добру это не поведет, а кто принимает начало, должен быть готов и встретиться лицом к лицу с последствиями» [2, с.173].

### **Итальянский оперный театр как социокультурный объект самоутверждения «золотой молодежи» Одессы**

К. Андреевский, будучи женатым на грузинской княжне Варваре Тумановой (Туманишвили), хорошо знал и тесно общался с представителями грузинской диаспоры Одессы, всеми теми, кто поселился в ней в бытность Кавказским наместником М. Воронцова. В доме Андреевских проживал во время обучения в Новороссийском университете молодой грузинский князь Захарий Эрстов (Ксанский), сын бывшего Кутаисского генерал-губернатора Георгия Эрстова. Благодаря дневниковым записям К. Андреевского мы узнаем подробности одного из самых громких скандалов в одесском итальянском театре в сезоне 1865-1866 годов, к которому была причастна «грузинская партия».

Дело касалось двух примадонн-сопрано — соперниц по сцене — Бальбины Стеффеноне и Ассунты Цангери. Сразу отметим, что «популярность» этих примадонн в среде одесской молодежи ни в коей мере не была обусловлена их сценическими дарованиями. С первых представлений Б. Стеффеноне, которая первой из примадонн начала сезон, разочаровала публику: «К сожалению, г-жа Стеффеноне, которой предшествовала молва о громкой известности и лаврах, добытых на итальянских сценах, не успела убедить нашу публику в справедливости своей прежней славы. Холодный прием, оказанный ей в роли Нормы со стороны публики привел к тому, что эта примадонна по независящим от нее причинам оставляет нашу сцену и она останется только до времени приезда новой примадонны, в ожидании которой изъявила согласие участвовать в спектаклях...» [3], — писал одесский критик 12 августа 1865 года. И хотя артистка вскоре передумала уезжать из Одессы, до конца сезона пресса «награждала» ее нелестными отзывами, критикуя за «отсутствие голоса», «сухую рутину», которую певица демонстрировала в игре, наконец, именуя «адептом стародраматической ходульной драмы».

А. Цангери, которая прибыла из Тифлиса на замену так и не уехавшей Б. Стеффеноне, тоже не блистала талантом, но зато была красива и молода. После ее дебюта в «Макбете» Дж. Верди 25 сентября 1865 года одесский театральный хроникер отметил: «Ей поднесли три букета в первый же раз, ей били в ладоши... Г[оспо]же Зангери аплодировали и после сцены сумасшествия..., в которой на этот раз не было, кажется, произнесено ни одной верной ноты. И странное дело — аплодисменты делались тем неистовее, чем скромнее и приличнее выражалось неодобрение меньшинства...» [4].

Мощной поддержкой публики, несимметричной ее таланту, новая примадонна была обязана студентам, в первую очередь «грузинской» партии, представители которой восхищались А. Цангери в бытность ее примадонной Тифлисской оперы. Подтверждение этому находим у К. Андреевского: «Тут на беду, — пишет он, обеспокоенный сложившейся вокруг театра ситуацией, — приехала еще из Тифлиса эта проклятая Цангери, видно, пройди огонь и пали вода. Она певица дрянная, но довольно хороша собою. Еще в Тифлисе она успела вскружить головы молодежи... В Одессе La Zangheri поселилась в Лондонской гостинице и у ней каждый вечер бывает Баратов, Захарий, Сандро, Давыд..., а также Леван Меликов и несколько из наших европейских №1-го фертиков» [2, с.172].

Очень скоро театральный зал превратился в «поле сражений» партий приверженцев артисток. Шиканье и свистки сопровождали чуть ли не каждый выход на сцену примадонны

Б. Стеффеноне. Иногда доходило до рукоприкладства во время спектакля. В одной из рецензий «Одесского вестника», датированной 25 декабря 1865 года автор описал случай, когда «иностранец», раздосадованный свистками, звучащими в адрес Стеффеноне, ворвался в одну из лож и пытался расправиться с несогласными, которые, спасаясь от его ярости, выбрались «по воздуху» из вынужденного заточения и «сообщили кому следует» об инциденте [5].

Хотя полиция предпринимала превентивные меры, все же за пределами театра она была бессильна против хулиганских выходок молодежи. «Я еще занимался на дому, — пишет в своем дневнике от 12 октября 1865 года К. Андреевский, — когда послышался страшный, отрывистый крик в ближайшем соседстве к нашему дому, во дворе Петербургской гостиницы. Этот крик повторился трижды и был сопровождается свистками. Стефаноне живет в Петербургской гостинице и я догадался, что это, должно быть ее кошачье угощение. В театре ее закидали венками и, говорят, она пела превосходно в *Linda de Chamounix*; свистки молчали в виду представляющей им опасности, потому что полиция этот раз была очень бдительна. Вероятно, те, которые не успели в театре, хотели потешиться на улице, приверженцы, заметив противников, присоединились к толпе и вышло, что вышло. До сих пор не знаем, чья взяла» [2, с.123-124].

Попытки властей увещевать студентов также не были эффективными: студенты-представители знатных родов, осознавая свою безнаказанность за такие проступки до тех пор, пока будет существовать Табель о рангах, не внимали ни просьбам, ни угрозам. Все тот же К. Андреевский описывая со слов З. Эривова одну из бессильных попыток градоначальника М. Шидловского его запугать, с раздражением сообщает в своем дневнике от 12 декабря 1865 года: «Сегодня должно быть представление «Трубадура». В «Трубадуре» главную роль играет г-жа Стефаноне, противу которой обожатели г-жи Цангери, большею частью студенты, затевают скандал. Это дело всех студентов вообще, но Захарий Эривов как-то стоит во главе партии, вот почему и говорят в городе, что бушуют грузины. Шидловский требовал сегодня к себе Захария и говорил с ним очень дерзко; ... «Я Вас скручу; моя тайная полиция превосходная, она все знает. Вы племянник кн. Долгорукого? Я Вас отправлю в нему связанного, или лучше еще, я Вас посажу туда, куда Вы сами добиваетесь идти с Вашими идеями о равенстве...» [2, с.171-172]. Последняя фраза рассмешила К. Андреевского, поскольку он понимал как далек молодой князь от революционных идей: «если Эривов сойдется и с Орбельяновым, то у них только что и разговору, какой род старше и знатнее другого» [2, с.172].

Проблема соперничества сторонников Б. Стеффеноне и А. Цангери разрешилась сама собой — после окончания контракта обе певицы уехали из города (первая вернулась в Италию, а вторая еще несколько лет блистала на сцене Таганрогской оперы). Но в последующих сезонах представители молодежи, осознав свою силу «большинства», продолжили попытки диктовать свою волю в театре. Ярким примером, иллюстрирующим различные способы давления новой генерации любителей оперы на театральный менеджмент в Одессе, является история выступлений на местной сцене примадонны-сопрано Луиджи Понти делль Арми.

Эта опытная артистка, не блистающая красотой, но с отличными вокальными данными, начала выступления на одесской сцене в сезоне 1866-1867 годов. Для дебюта певица выбрала главную партию в «Лукреции Борджа», где, как известно, героиня выходит петь в маске. Следовательно, публике пришлось судить о дебютантке по ее вокальному и артистическому дарованию, а поскольку исполнение партии было безупречным, оно вызвало бурю аплодисментов. Когда же спала маска, мнение менять было поздно, свистки молчали [6].

Артистке удалось на протяжении двух лет с блеском выступать в одесском театре. О восхищении большинства зрителей талантом Л. Понти можем судить по газетным отзывам о ее бенефисных вечерах. Например, восхищаясь успехом артистки во время первого бенефиса 27 января 1867 года в «Травиате» Дж. Верди, корреспондент «Одесского вестника» писал: «При появлении бенефициантки она была осыпана цветочным дождем с предпосланным букетом.

Все арии первого акта «Травиаты» были сопровождаемы букетами и ценными подарками. После первой арии г-же Понти вручен был чайный серебряный сервиз с позолотой под чернь. После второй — альбом, отделанный слоновой костью и, как говорят, с некоторым вложением. После третьей арии — золотой венок с украшениями. Нельзя также не упомянуть о букетах, сопровождавших пятнадцатидесятиаршинными лентами и летавших из бельэтажа на сцену» [7].

Правда, критикам, симпатизирующим этой примадонне, не удалось скрыть противостояния в зрительской среде — на газетные колонки проникали отголоски закулисных баталий. В частности, говоря об ангажировании Л. Понти в состав новой итальянской труппы на 1867-1868 год, автор сообщения отметил: «Жалкая и пустая интрига, которая пыталась было лишить нас г-жи Понти, к счастью, не удалась. Подметные письма, которые подбрасывали ей непризнанные хранители одесского театра, остались не только мыльным пузырем, но еще более оживили тот радушный прием, который встретил артистку...» [8].

Но «антагонизм» по отношению к примадонне «в некоторых театральных кружках» усиливался, чем дольше она оставалась в одесском театре, достигнув пика вскоре после ангажемента Л. Понти на третий сезон.

Во время первого представления «Марты» Ф. фон Флотова, которое, по свидетельству критики, шло удачно, неожиданно был освистан дуэт второго действия «тремя лицами, которые запаслись на этот случай свистками, ключами и тому подобными принадлежностями незрелой театральной публики». В ответ масса зрителей начала аплодировать, чтобы поддержать артистов. Когда спектакль продолжился, в третьем действии была таким же образом освистана ария контральто, а после падения занавеса протестующие вызвали антрепренера, требуя разорвать контракт с Л. Понти дель Арми [9].

Несогласие театрального менеджмента с требованиями увольнения опальной примадонны привело к еще более радикальным действиям, которые последовали в театре через несколько недель во время ее «дебютного» выступления в партии Валентины в «Гугенотах» Дж. Мейербергера 19 сентября 1868 года. Вот как описывает местный хронист события этого памятного театрального вечера: «Наступило второе действие. Театр был полон донельзя. Партер представлял сплошную массу зрителей, в ложах сидели по семь-десять лиц, купоны и галереи представляли густую массу человеческих голов. Все коридоры в театре и даже площади близ театра были усеяны народом. Вот, наконец, появилась и г-жа Понти. <...> Венки, букеты и цветы посыпались на сцену и, в то же время раздались оглушительные рукоплескания... . Стараясь предупредить возможность неприятной сцены, г-да партизаны сразу неумеренно увлеклись рукоплесканиями... . Правда, в партере, в двух ложах и в галерее слышались свистки, но их было немного (мы насчитали всего пять или шесть) и, притом, они сразу были встречены внушениями со стороны полиции. <...> Противники артистки не имели средств для борьбы. Аплодисменты покрывали с избытком их шиканье..., но вот, словно вдохновение обуяло толпу..., и противная партия принялась со своей стороны за шумные бесконечные аплодисменты... . Но смысл их был уже не тот, что прежде: артистке решено было не давать петь. Минут около тридцати стояла г-жа Понти недвижно на сцене: сначала она торжествовала, но потом поднятые букеты стали мало-помалу склоняться вниз... и, наконец, занавес был опущен» [10].

Увольнение примадонны и выплата ей компенсации дорого обошлись антрепренеру, кроме того, ему пришлось ангажировать новую примадонну сопрано после начала сезона, что было непросто и недешево: певица Берини, прибывшая на место Л. Понти, стоила импресарию Дж. Фолетти 32 тысячи франков [11], но она владела лирико-колоратурным сопрано и, таким образом, не могла петь в музыкальных драмах, наиболее популярных в то время.

Демарши, устраиваемые в театре утверждающейся «золотой молодежью», не прекратились и после отъезда Л. Понти. Газеты периодически извещали с раздражением о «случайном» появлении на сцене в самых патетических местах «лежавых собак», о «неожиданном» падении

на артистов во время представлений декораций, которые, если не приносили им увечий, то вселяли чувство неуверенности. Эти случаи негативно влияли на имидж одесского театра в среде итальянских певцов. Антрепренеру от сезона к сезону все сложнее было ангажировать достойных оперных исполнителей, поскольку «иностранцы... считали одесскую театральную публику чуть ли не в числе кровожадных», а те, кто так решался на ангажемент «во время дебютов всегда бывали не в своей тарелке» [12].

После очередного выпада в театре по отношению к новой примадонне Лафон, одесская критика, наконец, выступила с обвинительной тирадой в сторону представителей «золотой молодежи»: «Поддерживая тех артистов, которые недурны собою, — отмечал корреспондент «Одесского вестника», — и ошибивая тех, которые или не обладают изящною внешностью, или находятся в зрелых летах, наши театральные коноводы оказывают плохую уступку публике и, конечно, приведут к неприятным последствиям для нашей сцены» [6].

Действительно, в последующие годы одесский театр, в котором начало каждого сезона был «непрерывной цепью скандалов», постепенно лишался консервативной публики, вследствие чего зал опустел и, следовательно, прибыль антрепренера существенно уменьшилась.

Хулиганские выходки и настоящие клакерские войны, устраиваемые аристократической молодежью в театре с целью привлечь внимание к своим требованиям, имели не только негативное влияние на театральную жизнь города. В стремлении угодить несговорчивым зрителям руководство труппы совершенствовало сценографию, «оживляя» декорации, таким образом соотнося сценическое действие с действительностью (например, передвижение по сцене артистов на лошадях, похоронные процессии, обставленные «натуральным» реквизитом и т.п.). Изменились также и способы коммуникации в театре: с тех пор стало нормой, когда артист после неудачного выступления из-за болезни или других обстоятельств, обращался через местную прессу к публике, прося прощения за доставленное разочарование. В других случаях дирекция с целью предупредить неудовольствие зрителей, размещала в театре объявления, извещающие о недомогании того или иного артиста, который в силу обстоятельств вынужден был петь.

### **Выводы**

Оценивая события околотеатральной жизни Одессы 60-х годов XIX века, отметим, что скандальное и своевольное поведение «золотой молодежи» в театре и за его пределами было обусловлено стремлением приобщиться к богемной жизни, желанием щегольнуть перед сверстниками осведомленностью в театральном закулисье.

Безусловно, новые явления в театральной повседневности Одессы стали своеобразным индикатором духовного и социального кризиса, опосредованным свидетельством скорых потрясений в общественной жизни, к которым было причастно и поколение, становление которого происходило в 1860-х годах.

Растерянность и попустительство властей, университетской профессуры, которая притом констатировала повсеместное равнодушие студенчества к науке и увлечение либеральными изданиями, привели к частичной маргинализации поведения учащейся «золотой молодежи». Эти явления в итоге не привели к разрыву большинства молодых аристократов с дворянским сословием, но стали пробой силы влияния для той небольшой ее части, которая в скором будущем поддержит радикальные сценарии изменения государственного устройства.

### **Библиографические ссылки**

1. ЭКШТУТ, С. *Повседневная жизнь русской интеллигенции от эпохи Великих реформ до серебряного века*. Москва: Молодая гвардия, 2012.
2. *Из архива К.Э. Андреевского. Записки Э.С. Андреевского*. В 3-х т. Т.2. Одесса: Тип. Акционерного Южно-Русского общества печатного дела, 1914.
3. Первое представление одесской итальянской оперы. В: *Одесский вестник*. 1865. №175. 12 августа.

4. В субботу, 25 числа... В: *Одесский вестник*. 1865. №212. 28 сентября.
5. Недавно, как известно, в нашем театре... В: *Одесский вестник*. 1865. №284. 25 декабря.
6. С того времени, как г-жа Понти потерпела поражение... В: *Одесский вестник*. 1869. №209. 23 сентября.
7. Бенефис несравненной г-жи Понти... В: *Одесский вестник*. 1867. №24. 31 января.
8. Итальянская опера в Одессе. В: *Одесский вестник*. 1867. №206. 21 сентября.
9. С прискорбием заносим на нашу летопись... В: *Одесский вестник*. 1868. №196. 7 сентября.
10. Беспрецедентное qui pro quo. В: *Одесский вестник*. 1868. №207. 21 сентября.
11. Мы получили достоверные известия... В: *Одесский вестник*. 1868. №223. 12 октября.
12. Вчера, 4-го числа, открылись в Одессе представления... В: *Одесский вестник*. 1870. №195. 6 сентября.