

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Ван Ш. — Адольф Нурри – певец Июльской революции // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.5.69333 EDN: HNIUVC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69333

Адольф Нурри – певец Июльской революции

Ван Шичжэ

ORCID: 0009-0008-9680-7955

преподаватель, факультет музыки и танцев, университет Шихэцзы

832000, Китай, Синьцзян-Уйгурский автономный район автономная область, г. Шихэцзы, ул. 北西路, 280

✉ shizhe.wang@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыкальный театр"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.5.69333

EDN:

HNIUVC

Дата направления статьи в редакцию:

14-12-2023

Аннотация: Предметом статьи являются социокультурные и религиозно-философские взгляды крупнейшего французского тенора XIX века Адольфа Нурри (1802 – 1839). Его сценическая деятельность осуществлялась в парижском театре Opéra, а во время Июльской революции 1830 года он выступал с революционными песнями, поддерживая и вдохновляя соотечественников на борьбу за свободу. Рассматривая творческий портрет и революционно-агитаторскую активность Нурри в 1830-е годы, автор сосредотачивается на его приверженности идеям сенсимонизма, в частности, на стремлении к углублению религиозно-нравственной роли театра в обществе. Охарактеризовать духовные поиски певца позволяет опора на различные исторические свидетельства – доктринальные положения сенсимонистов, комментарии очевидцев, статьи в газетах, письма самого Нурри. Методологическая стратегия исследования заключается в опоре на социально-исторический и социокультурный подходы. Большой массив исторических источников, привлекаемых автором, составляет литература на иностранных языках, работа с которыми предполагает лингвистические методы исследования. Сочетание различных подходов и опора на надежные исторические

источники позволяет достичь научной новизны: Нурри впервые охарактеризован как певец Революции, наложившей глубокий отпечаток на его артистический облик, религиозно-нравственные воззрения и планы практической реализации. Новым для музыковедения является представленный портрет Нурри как адепта сенсимонистской идеи о священной миссии артиста и религиозно-воспитательной функции театра. В результате предпринятого исследования становится очевидна глубокая вовлеченность Нурри в социокультурную жизнь Франции, а его артистизм выделяется в особое художественное явление благодаря беспрецедентному эмоциональному воздействию артиста на современников. Материалы, наблюдения и выводы, изложенные в статье, найдут применение в историческом музыкознании и будут полезны современным оперным исполнителям.

Ключевые слова:

Адольф Нурри, голос, певец, актер, театр, сенсимонизм, Июльская революция, революционные идеалы, Эмиль Барро, Эдуард Шартон

Французская большая романтическая опера, сформировавшаяся как жанр в конце 1820-х годов, выдвинула плеяду выдающихся оперных певцов, среди которых Лора Чинти-Даморо, Жюли Дорю-Гра, Корнели Фалькон, Никола Левассер, Жильбер Дюпре, Адольф Нурри. Их исполнительское мастерство инспирировало композиторов на создание технически сложных и драматически многослойных оперных ролей. Опираясь на давние французские традиции декламационной выразительности, они добавили к своему профессионализму лучшие достижения итальянского *bel canto*, утвердив на французской сцене новый симбиоз драматизма и вокальной виртуозности.

Изучая оперные партии, созданные для певцов парижского оперного театра, современные исследователи отмечают расширение их диапазона, усиление виртуозно-технического компонента, увеличение масштаба оперных форм, возрастание роли динамических нюансов. Большое внимание уделяется драматическому аспекту оперных партий, включающему изучение сценического поведения, актерского мастерства, особенностей внешнего облика певцов прошлого. Все исследования такого рода концентрируются на анализе вокально-драматического портрета певца, который прорисовывается благодаря изучению его оперных партий и зафиксированных очевидцами комментариев. Нередко этот портрет дополняется подробной творческой биографией артиста, цитированием его писем и высказываний, если таковые сохранились и оказались в свободном для исследователя доступе.

Хотя описанный подход продемонстрировал очевидную эффективность, он не дает исчерпывающей полноты представлений о внутренней жизни и духовно-нравственных поисках певца, его религиозно-философских взглядах и его отношении к событиям, происходящим в обществе. В особенности это касается артистов, выступающих на большой сцене в период глубоких социальных потрясений – войн, революций, реформ. Июльская революция 1830 года покончила с монархией Бурбонов и установила конституционную монархию. Изменения, связанные с отменой цензуры и утверждением свободы слова, коснулись всех слоев общества и общественных институтов, но в особенности – театра. Остались ли артисты равнодушны к этому огромному социальному сдвигу, продолжая выступать как раньше или были вовлечены в общественное движение? Интересовали их только профессиональные и частные вопросы или они взаимодействовали с важными фигурами в политике, науке, философии, литературе?

Получить ответы на подобные вопросы сегодня можно лишь в том случае, если сохранились исторические источники, содержащие необходимую информацию: дневники, письма, статьи или мемуары того или иного артиста.

Общественная активность Адольфа Нурри не получила исчерпывающего освещения в переписке и до сих пор нет никаких сведений о наличии его дневников и воспоминаний. Но его первый биограф Луи Кишра был лично знаком с артистом и в трехтомной биографии 1867 года изложил достаточно много ценных документальных свидетельств: письма, цитаты из газет и журналов, комментарии театральных критиков, свои собственные наблюдения. Все это позволяет составить ясное представление о социокультурных и религиозно-философских взглядах Адольфа Нурри, которые развивались под воздействием учения Анри Сен-Симона и его последователей. Цель статьи заключается в том, чтобы охарактеризовать отношение певца к Июльской революции и выявить влияние сенсимонизма на его духовную эволюцию.

Адольф Нурри родился в семье оперного певца, тенора Луи Нурри (1780 – 1831). Луи Нурри занимался торговлей алмазами, но в 1805 году успешно дебютировал на сцене парижского театра *Opéra* в «Армиде» Глюка, и с тех пор пение на сцене стало его второй профессией. Оба сына Луи Нурри были вдохновлены примером отца и с детства мечтали об оперной карьере. Нурри-отец возражал, считая наилучшим выбором для сыновей продолжить семейный бизнес. Однако, артистическая атмосфера в их доме – общение отца с оперными «звездами», репетиции, премьеры, обсуждения – сыграли свою роль и определили театральный выбор сыновей. Адольф Нурри стал ведущим тенором парижской *Opéra*, его младший брат Огюст (1808 – 1853) – тенором театра *Opéra-Comique*, а затем солистом в оперных труппах Гааги, Антверпена, Амстердама.

В 1819 году в Париже начал выступать Мануэль Гарсия Старший (1775–1832) – знаменитый неаполитанский тенор, прославившийся в операх Россини [\[1, с. 78 – 99\]](#). Адольф Нурри тайне от отца стал брать уроки вокала у Гарсии, который часто гостил в доме своего коллеги. Отец узнал об обучении, когда оно подходило к концу, и уже в постановке оперы Глюка «Ифигения в Тавриде» (1821) Луи Нурри уступил сыну теноровую партию Пилада, а себе оставил второстепенную роль скифа. Следующие пять лет Адольф исполнял теноровые роли в операх Глюка, Спонтини, Сальери, Буальдьё, Изуара и других. В 1826 году Луи Нурри покинул сцену *Opéra*, оставив в качестве первого тенора своего сына.

В 1825 году к постановке готовилась опера Джоаккино Россини «Осада Коринфа», переделанная из его итальянской оперы «Магомет II». Россини, переехавший в Париж годом раньше, не только адаптировал оперу к французскому либретто, но и изменил оперные партии в соответствии с возможностями исполнителей. Кроме того, композитору пришлось заняться вокальной переподготовкой парижских певцов – исполнителей главных партий.

Молодые певцы Оперы уже были обучены в традициях итальянской школы, но их стиль пения отличался особым вниманием к нюансам декламации, особенно в речитативах. Этот процесс был взаимным: насколько скрупулезно Россини стремился учесть в своих композициях все стилевые нюансы французской оперной школы, настолько страстно французские певцы, в том числе Адольф Нурри, перенимали лучшие достижения итальянского *bel canto*: свободу звуковедения, гибкость, подвижность голоса, необходимые для исполнения вокальных украшений. Пройдя отличную подготовку у Россини, Нурри затем исполнил главные теноровые партии во всех его парижских операх: «Осада Коринфа» (Неокл), «Моисей и Фараон» (Аменофис), «Граф Ори»

(заглавная партия), «Вильгельм Телль» (Арнольд).

Голос Адольфа Нурри классифицировался как *haute-contre*: высокий тенор, по своим характеристикам схожий с итальянским *tenore-contraltino* [2]. Голос Нурри имел такой же диапазон, как у итальянских теноров Россини, так же мастерски и незаметно умел делать переходы из грудного регистра (*voce di petto*) в головной (*voce di testa* или *falsettone*). Однако, драматический характер персонажей Нурри в парижских операх Россини несколько отличался. Это уже был не просто нежный любовник, преодолевающий различные препятствия для воссоединения с возлюбленной, а герой со сложной судьбой, не лишенный противоречий, совершающий не только личностный, но и гражданский выбор.

Социальные и религиозные конфликты, положенные в основу французской большой оперы, создавали благоприятную почву для развития амплуа героического тенора, который всегда вовлечен в стихию романтических страстей, социальной борьбы и ее трагических последствий. Если в операх Россини наметилось драматическое усиление главной теноровой партии, то в больших операх Обера, Мейербера и Галеви эта тенденция достигла кульминации. Адольф Нурри был создателем, первым интерпретатором главных ролей во всех этих операх: «Немая из Портичи» (Мазаньелло), «Роберт-Дьявол» (Роберт), «Густав III» (король Густав), «Иудейк» (Элеазар), «Гугеноты» (Рауль).

Многие герои, которых играл Адольф Нурри, выражали протест против несправедливости, угнетения и насилия. Их партии предполагали особый вокальный стиль, основанный не столько на виртуозном пении, сколько на высоком, звонком голосе, который давал головной регистр. Современники отмечали, что у певца был очень красивый головной голос. Ф. Галеви называл его «грациозным и звучным одновременно» [3, p. 153], а один парижский критик сравнивал высокий голос Нурри с голосами кастратов: «Он приглушает фальцет, в котором он заходит слишком далеко и который придает его голосу отпечаток третьего пола» [4, с. 29]. Это же отмечал и Г. Берлиоз: «...у высоких нот головного голоса Нурри есть очень женственный призыв» [4, с. 29].

Достигнув больших успехов в освоении *bel canto*, Нурри объединил итальянскую виртуозную гибкость и трогательную кантилену с французской декламационной выразительностью, бывшей в те времена индикатором драматической глубины и правдивости. Это ценное качество он, по-видимому, перенял у своего отца, который обучался вокалу у исключительно одаренного певца и педагога Пьера-Жана Гара (1762–1823). Гара, в свою время, покорила публику умением сочетать акробатическую подвижность итальянского вокала с выразительной французской артикуляцией и «привил синтезированный итало-французский стиль своим ученикам» [5, с. 209].

Адольф Нурри был не только выдающимся певцом, но и талантливым актером. «Нурри глубоко изучал роль и только постигнув и проанализировав ее как единое целое, он выявлял детали, четко распределения тень и свет», – отмечал Галеви, который часто наблюдал выступление Нурри на сцене во время репетиций и представлений [3, p. 150]. Современники часто комментировали неподражаемую артистическую харизму Нурри, его страстное стремление к правдивости выражения, преданность сцене и осознание священности своей социальной миссии.

Среди крупных фигур, оказавших большое влияние на формирование его творческой

натуры, выделяется величайший французский драматический актер и реформатор Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1826). Тальма был представителем театрального классицизма, господствующего на французских сценах в эпоху Революции и Империи. Добиваясь глубины и правдивости актерской игры, Тальма стремился к классической красоте и ясности в создании образа. В те годы, когда Адольф Нурри занимался вокалом у Гарсии, он также брал уроки актерского мастерства у Тальмы; прославленный артист в то время редко выступал на сцене, но охотно делился накопленным опытом. Очевидно, Тальма притягивал юного артиста не только актерским мастерством, он и своим легендарным прошлым: в годы Великой Французской Революции Тальма возглавлял движение «Красная эскадра», пропагандирующее революционный классицизм, а в 1791 году – Театр Республики (*Théâtre de la République*). В годы Террора он стал другом и единомышленником Бонапарта, а позднее, в период Консульства и Империи – его любимым актером.

Нурри принадлежал следующему поколению французских артистов. Они были разочарованы итогами Великой Французской Революции, которые привели к власти Наполеона, а затем к реставрации Старого Режима. Но в них не угас запрос на социальную справедливость, а идеалы революции вдохновляли артистов, драматургов, писателей, композиторов. Первым биографом Адольфа Нурри был его современник Луи Кишра, знавший его лично и много раз видевший его выступления. Кишра отмечал удивительное свойство таланта артиста: «Нурри производил самые потрясающие эффекты, когда он выражал любовь к родине, почтительную сыновнюю любовь, отеческую ласку или религиозное благоговение. Жертва ради долга, мученическое самопожертвование наделяли его талант сверхъестественным вдохновением» [\[6, p. 358\]](#).

Нурри был воодушевлен Июльской революцией, которая покончила с абсолютизмом, изгнав короля Карла X, и утвердила конституционную монархию в лице «короля-гражданина» Луи-Филиппа I. Конституционная хартия 1830 года, которой присягнул новый король, отменяла цензуру и гарантировала свободу печати. Нурри не только приветствовал, но и участвовал в революционных мероприятиях. Кишра изложил важные детали, описывая обстановку в театре *Opéra* 26 июля 1830 года – накануне Июльской революции, когда в Париже уже начались уличные волнения: «Мы говорили о государственных делах и репетировали "Вильгельма Телля". Связь казалась безусловной. Я присутствовал на этой репетиции один в темном зале, в который время от времени проникали далекие слухи. Когда дошли до знаменитого терцета, где Вильгельм заявляет: "Или независимость, или смерть!" (*Ou l'indépendance ou la mort!*), всех охватил трепет, и люди, стоявшие в глубине сцены или за кулисами – актеры, музыканты, рабочие сцены, гвардейцы – пораженные внезапной искрой, подбежали и повторили возглас Вильгельма. <...> Прошло тридцать лет, и я не смог стереть из памяти воспоминания об этом молниеносном потрясении и воздействии этого странного, причудливого речитатива, где пение и музыкальный ритм переплелись со свободным излиянием слова, из которого, как огненный луч из мрака, вырвался столь ясный боевой клич» [\[7, p. 79\]](#).

Этот эпизод свидетельствует и об огромном актерском даровании Адольфа Нурри, и его страстной приверженности идеалам революции. Мечта о свободе, равенстве и счастье для своего народа придавала беспрецедентную убедительность его выступлениям, заражая зрителей верой в лучшее будущее. Во время «трех славных дней» июля 1830 года оперные постановки были отменены, а 4 августа театр снова открылся представлением оперы «Немая из Портучи», которая была дана без пятого, финального акта и заканчивалась победой неаполитанцев-революционеров во главе с

Мазаньелло [8, с. 445]. Нурри, исполнявший эту роль, вместо финала спел «Парижанку» (*La Parisienne*). Это был новый революционный гимн на слова Казимира Делавиня и мелодию немецкого военного марша *Ein Schifflein Sah Ich Fahren*, адаптированного к французскому тексту незадолго или во время Июльской революции. По словам Л. Кишра, мелодию адаптировал сам Нурри весной 1830 года [7, p. 80], но во многих источниках также сообщается, что автором музыки был Д.-Ф.-Э. Обер. Текст «Парижанки» прославлял храбрость и непреклонность французского народа в борьбе против рабства и несправедливости, а в последнем куплете вспоминалось о великих жертвах, принесенных на алтарь свободы.

Следующие дни Нурри пел «Парижанку» на разных сценах Парижа. В некоторые дни он посещал до четырех концертных площадок, вызывая небывалый энтузиазм публики. Наиболее памятным в сердцах современников и детально зафиксированным было его выступление в Пантеоне в июле 1831 года по случаю торжества, посвященного годовщине Июльской революции. Церемонию посетил король Луи-Филипп с делегацией почетных гостей; она проходила при огромном собрании народа, а в исполнении революционно-патриотических произведений принимали участие более пятисот музыкантов. Луи-Филипп запечатал бронзовые столы с именами жертв революции, и все присутствующие почтили павших борцов минутой молчания. Нурри исполнил кантату с хором, а потом «Парижанку»: припевы пелись хором, к которому присоединялись собравшиеся люди.

Спустя шесть лет, репортер газеты *Le National* вспоминал об этом выступлении Нурри, как о величайшем эмоциональном переживании для присутствующих: «Эффект, который он производил на все собрание, когда пел *Барабаны из отряда наших братьев*, невозможно описать: мужчины плакали, женщины падали в обморок, старики были растроганы до глубины души» [9]. Эта яркое свидетельство незаурядного таланта Нурри, умевшего пробудить у сограждан возвышенное патриотическое чувство, почти не отличается от ряда других комментариев, оставленных очевидцами.

«Барабаны из отряда наших братьев» – это первая строка последнего куплета «Парижанки», который для понимания общего смысла уместно процитировать целиком: «*Барабаны из отряда наших братьев, / Прокатите похоронный сигнал / И мы народными лаврами / Покроем их триумфальный гроб. / О, храм скорби и славы / Пантеон, храни их память*». Сегодня трудно представить глубокое воздействие этих строк, спетых звонким, выразительным голосом Нурри. Вероятно, на церемонии было много людей, сыновья, мужья и братья которых год назад погибли на июльских баррикадах, и их память была почтена столь возвышенным и благородным образом. Концерт завершился «Марсельезой», которую вместе с Нурри пели все. «Своды огромного здания сотрясали тысячи голосов, объединенных одним и тем же помыслом. Невозможно себе представить ничего более грандиозного и захватывающего. Я не думаю, что музыка, служащая великому чувству, когда-нибудь производила более поразительное воздействие» – отмечал Кишра [7, p. 82].

Патриотизм и религиозные чувства, вдохновлявшие Нурри, позволили ему создать незабываемые драматические образы пламенного бунтаря Мазаньелло в «Немой из Портичи», нежного сына и храброго патриота Арнольда в «Вильгельме Телле», преданного своему порочному отцу Роберта-Дьявола, пылкого и благочестивого Рауля в «Гугенотах». В каждой из этих ролей были строки, созвучные морально-этическим ценностям самого Нурри. Исполняя их, артист ощущал свою идентичность, словно он не играл роль, а выражал собственную страсть, когда сценическая ситуация ей

соответствовала. Именно эту удивительную способность Нурри подчеркивал его биограф: «Голос этот, столь мягкий и нежный, приобретал необычайную силу, когда ситуация требовала энергии. Тогда он вибрировал, звенел, грохотал без приглушенных нот; ему не было запрещено ничего, что способно выразить всегда точный замысел певца» [\[6, p. 279\]](#).

Можно предположить, что глубокое осознание своей социальной миссии как артиста у Нурри произошло под влиянием Тальмы. Но не менее важным было влияние сенсимонизма, идеи которого Нурри впитал, по всей вероятности, от Эдуарда Шартона и Эмиля Барро – умеренных сенсимонистов, выступавших за усиление морально-нравственной роли искусства.

Течение сенсимонизма представляло собой разновидность социального утопизма и сложилось во второй половине 1820-х годов, после смерти своего основателя Анри де Сен-Симона (1760–1825), когда его ученики О. Родриг, Б.-П. Анфантен, С.-А. Базар публично зафиксировали основные доктрины учения. Адольф Нурри, наряду с Листом и Берлиозом, примкнули к этому течению после Июльской революции 1830 года, когда сенсимонисты предпринимали наибольшие пропагандистские усилия для вовлечения известных личностей.

Сложно определить точную дату первого контакта Нурри с сенсимонистами. Однако корреспонденция Проспера Анфантена включает одно письмо к писателю и инженеру Анри Фурнелю, датированное 26 октября 1830 года. В нем говорится, что к сообществу сенсимонистов проявили интерес музыканты: «Нашим дамам пока не удалось набрать много рекрутов, но, поскольку на наших проповедях их около двухсот и нами все интересуются, мы вскоре должны получить хорошие результаты. К нам присоединяются несколько артистов: Лист, Берлиоз, Нурри» [\[10, p. 49\]](#).

Свидетельством сенсимонистских симпатий Нурри является тот факт, что в газете *Le Globe*, которой руководил философ и экономист Пьер Леру (также увлеченный в начале 1830-х годов идеями Сен-Симона), у Нурри была доля акций. С 1831 года газета стала официальным органом сенсимонистов, хотя Леру и Нурри должны были продать им свои доли. Кроме того, в начале 1832 года Адольф Нурри приобрел на 300 франков облигации общества сенсимонистов, чтобы поддержать развитие импонирующих ему идей.

Наиболее важной для него была идея о том, что ему как артисту доверена духовно-воспитательная и просветительская миссия. В своих высказываниях и письмах он часто выражал недовольство социальным и экономическим устройством Франции, утратой религиозной веры, а главное – стремлением театра быть развлечением для «богатых и праздных». В одном из своих писем он страстно осуждал развлекательный театр, потакающий «Вашим желто-перчаточным красавцам... Вашим аристократам Фондовой биржи» [\[11, p. 79-80\]](#).

Исполняя драматически сложные роли в больших операх Россини, Обера, Галеви и Мейербера, Нурри рассматривал их не только как произведения искусства, но и политический манифест, способный внушить зрителям идеи добра и справедливости. Изучая письма Нурри к друзьям, мы видим, что он решительно осуждал клаку – практику найма зрителей, которые аплодировали, чтобы поддерживать артистов на первых представлениях оперы. Нурри также возмущал обычай останавливать драматическое действие во время спектакля ради повторения понравившейся зрителям арии [\[11, p. 78\]](#). Если сейчас возмущение Нурри кажется естественным и разумным, то в 1830-е годы

такие заявления выглядели чрезвычайно смелыми.

Но особенно смелыми и страстными представляются его рассуждения о моральной власти артиста над публикой, причем в последние годы они появлялись в его письмах все чаще. Его связывали дружеские отношения и увлекательная переписка с одним из самых успешных проповедников сенсимонизма начала 1830-х годов Эдуардом Шартоном (1807–1890). В ответ на статью Шартона в газете *Le Temp*, Нурри написал ему в феврале 1836 года: «Ваши слова... так хорошо выражают то, что я глубоко чувствую; я думаю, что я почти одинок в этом понимании. Да, театр может и должен быть чем-то иным, чем местом развлечения бездельников. Поскольку воздействие актера часто бывает очень сильным, он должен приносить пользу. Пробуждать благородные порывы, возвышать дар любви – вот наша миссия! Пусть поможет нам Бог, дав поддержку людей доброй воли!» [12, p. 14–15]. Подобные письма Нурри показывают, что в учении сенсимонизма он искал поддержку и некое руководство к практическим действиям.

Весной 1837 года он покинул сцену парижской Оперы после того, как театр нанял молодого тенора Жильбера Дюпре (1806–1896), недавно прославившегося новой манерой пения «сомбрированным» голосом (*voix sombrée*) [13, c. 52]. Освободившись от постоянной работы, Нурри начал попытки практической реализации своих миссионерских устремлений. Он отправился в гастрольный тур на юг Франции, дав концерты в Лионе, Марселе, Тулузе и Бордо. 3 августа 1837 года в Лионе Нурри вместе с Листом выступил на благотворительном концерте, который собрал шесть тысяч франков в пользу безработных [14].

К этому времени певцом окончательно овладела сенсимонистская идея о том, что актер, подобно жрецу древних культов, может превратить театр в новую церковь для масс. Эту мысль неоднократно выражали в своих статьях и очерках Эмиль Барро и Проспер Анфантен. Под их влиянием Нурри вынашивал мечту о создании народного театра, доступного не только для богатых и праздных зрителей «в желтых перчатках», но для людей всех классов, театр, вдохновляющий артистов и выполняющий морально-нравственную функцию для публики.

В 1864 году, спустя десятилетия после смерти Нурри, в парижском журнале *L'Amateur d'Autographes* было опубликовано фрагмент ранее не издававшегося письма, в котором Нурри, обращаясь к драматургу и либреттисту Теодору Анну, излагал свое понимание роли театра в обществе: «В этой способности [театра – *Ш.В.*] стихийно волновать тысячи людей есть рычаг, который мы могли бы использовать для распространения полезных и благотворных идей. <...> Не относитесь к моим упованиям как к химере: то, чего я хочу, наверное, несложно достичь: это искусство для народа и созданное народом, это недорогой театр, это гимназия, в которой молодые артисты будут формироваться перед новой публикой, не предвзятой в вопросах искусства, публикой, которую можно совершенствовать и просвещать, при этом развлекая. Мы должны предложить обществу духовную пищу, отличную от той, которой мы отравляем их каждый вечер. <...> Повторяю вам: искусство для народа, но искусство благотворное, делающее любовь религиозным искусством. Именно через театр сегодня должны пройти люди, чтобы прийти в церковь» [15].

Письмо к Т. Анну было написано А. Нурри в июле 1837 года, через три месяца после того, как певец покинул парижскую сцену. В это время голос певца, по-видимому, переживал естественную для его возраста перестройку и несколько раз срывался во время спектаклей. Услышав пение своего парижского конкурента Жильбера Дюпре,

Нурри решил отправиться на переобучение в Италию. Но это не дало желаемого результата, и самооценка артиста была основательно поколеблена. 7 марта 1839 года Нурри, не веря больше в возвращение голоса, покончил жизнь самоубийством, выбросившись из окна своей виллы в Неаполе.

Вскоре после смерти Адольфа Нурри в газете *Courrier de Lyon* была опубликована статья, где вновь описывался его проект народного театра. В статье говорилось, что Нурри собирался сделать его популярным в прямом смысле слова: театр должен быть построен для народа и на пожертвования, собранные народом. «Трагедия, драма, комедия и музыка будут подкреплены всем великолепием искусства сценографии и самой лучшей постановочной техникой» – говорилось в публикации [\[11, p. 82-83\]](#). Также речь шла о том, что при театре должна быть школа, цель которой заключалась в подготовке «огромных хоровых масс и многочисленных артистов», необходимых для театра [\[11, p. 83\]](#).

У этого проекта были сторонники: воодушевленные гуманными целями Нурри артисты, драматурги и музыканты. Например, за программными публикациями сенсимонистов следила возлюбленная Ф. Листа Мари д'Агу, которая выражала восхищение идеями Нурри и надежду, что Лист реализует собственный аналогичный проект. Но после смерти артиста его проект больше не обсуждался всерьез, а движение сенсимонистов к тому времени прекратилось в некое подобие религиозной секты. Хорошо знавшие Нурри современники, если и вспоминали о его планах, то говорили о них как о наивных фантазиях. К примеру, Берлиоз в письме к отцу писал о «гуманных мечтах бедного Адольфа» [\[16, p. 555\]](#). Нурри был захоронен в Неаполе, но через месяц эксгумирован и перевезен для перезахоронения в Париж. Его тело везли через Марсель и Лион, где проходили траурные церемонии, собиравшие многотысячные толпы поклонников, которые искренне скорбели, вспоминая о «гуманных мечтах» и практической помощи, оказанной Нурри простым людям.

Действительно, проект Нурри по созданию популярного театра многим казался несбыточной мечтой. Но он, пожалуй, был единственной интенцией реализовать идеи сенсимонистов в действительности. Вероятно, Нурри был хорошо знаком с воззванием сенсимониста Эмиля Барро «К Артистам» – брошюры, опубликованной в марте 1830 года [\[17\]](#). Другая работа Барро – «Проповедь 1 мая: Искусство» (*Prédication du 1er mai: L'Art*) – повторяла основные идеи о роли искусства и художника в обществе, но сквозь призму изменений, которые принесла Июльская революция. «Проповедь» обозначила важнейший этап развития сенсимонистского идеала, заключающегося в синтезе материи и духа, религиозного и социального. Обращаясь к артистам, к творцам, Барро провозглашал новую эру: «Мы приходим не для того, чтобы похоронить и замуровать под первым же камнем нашего памятника всех славных современников, а чтобы разъяснить, простить их грехи и открыть им более разносторонний и величественный театр; потому что, наконец, благодаря вашим собственным усилиям все готово для того, чтобы вы могли проповедовать в тысячах разных форм новое религиозное слово, которое обещает самому многочисленному и неимущему классу за его пот и кровь и привилегированным классам в награду за их достижения, лучшее будущее, отвечающее потребностям всех людей» [\[18, p. 495\]](#).

Подобные воззвания находили глубокий отклик в сердце Нурри, который искренне желал создать «более разносторонний и величественный театр» для всех, но главным образом, для «самого многочисленного и неимущего класса». Нетрудно разглядеть идентичность не только идей, но и формулировок, которые декларировал Барро и другие сенсимонисты с одной стороны и Нурри в своих письмах – с другой. Несомненно, певец

обладал огромным авторитетом среди артистического цеха и рабочего класса, но буржуазное общество оставалось равнодушно к его идеям, так как не видело практических причин и способов их воплощения. Кроме того, просвещенных современников Нурри пугала или отталкивала религиозная окрашенность подобных проектов. Социальная доктрина сенсимонизма, утверждающая, что искусство должно быть доступным для широких масс, реализовалась позднее в учреждении муниципальных музыкальных школ, открытии хоровых обществ и финансируемых государством музыкальных и театральных учреждений – музыкальных училищ, консерваторий, оперных театров и театральных студий. Все эти формы воспитания и просвещения через искусство существуют по сей день, а отсутствие религиозного компонента не мешает им выполнять основную социально-нравственную функцию.

Исследование социокультурных взглядов и религиозно-нравственных устремлений Адольфа Нурри показало, что их созревание началось в конце 1820-х годов. Будучи первым тенором парижского театра *Opéra*, он исполнял главные теноровые роли в операх Обера «Немая из Портичи» (1828) и Россини «Вильгельм Телль» (1829). В первом случае его герой Мазаньелло был революционером, восставшим против испанских завоевателей, во втором – швейцарец Арнольд, который присоединился к борьбе своего народа против австрийских захватчиков, несмотря на выгодный брак на дочери австрийского наместника. Из комментариев очевидцев известно, что артист артикулировал в этих персонажах чувство патриотизма и негибаемой стойкости в борьбе за свободу и национальную независимость. Такая интерпретация отразила не только революционное настроение Нурри, но и многих представителей художественной элиты Франции.

Июльская революция стала решающим толчком в зарождении интереса Нурри к учению сенсимонизма. Революционные события вдохнули в сердца людей надежду на справедливость, а Нурри ее страстно укреплял, активно участвуя в патриотических концертах и церемониях. Его огромный актерский талант и высокий, чистый, звонкий голос производили на слушателей глубочайшее эмоциональное воздействие – как на оперной сцене, так и на концертных площадках. Начав в 1830 году посещать собрания сенсимонистов, Нурри увлекся идеей о священной миссии артиста и театра в религиозном воспитании общества. Удалось выяснить, что он был знаком с доктриной сенсимонизма по трудам Эмиля Барро и Эдуарда Шартона. С некоторыми адептами этого учения он был знаком, общался, состоял в переписке. Хотя проект «народного» театра не был реализован при жизни Нурри, его идеи позднее получили свое практическое воплощение во Франции и других европейских странах. Все это характеризует Адольфа Нурри как проницательного художника и мыслителя, разглядевшего далекие перспективы в отдельных идеях социального утопизма.

Библиография

1. Решетникова С. В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-Старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века. Дисс... канд. иск. Казань, Казанская консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2020.
2. Жесткова О. В. Haute-contre в Парижской Оперы и голос Адольфа Нурри // Старинная музыка. 2014. № 3 (65). С. 28-33.
3. Halévy F. Derniers souvenirs et portraits. Paris: Michel Lévy frères, 1863.
4. Жесткова О. В. Голоса парижской Оперы (1820–1830): учебное пособие. Казань: Казанская государственная консерватория, 2015.

5. Ван Ш. Пьер-Жан Гара: творческий портрет // Тенденции развития науки и образования. 2023. № 94-2. С. 206-209.
6. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Vol. II. Paris: L. Hachette et Cie., 1867.
7. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Vol. I. Paris: L. Hachette et Cie., 1867.
8. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы). Дисс... док. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2017.
9. Le National de 1834. Paris. 3 avril 1837.
10. Enfantin A. (Ed.) Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin. Vol. 3. Paris: E. Dentu, 1865.
11. Boutet de Monvel E. Une artiste d'autrefois: Adolphe Nourrit, sa vie et sa correspondance. Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1903.
12. Quicherat L.-M. Adolphe Nourrit: Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Vol. III. Paris: L. Hachette et Cie, 1867.
13. Жесткова О. В. Вокальные новации Жильбера Дюпре // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). С. 46–61.
14. Journal du Commerce de Lyon. 13 août 1837.
15. L'Amateur d'Autographes. Paris: 16 janvier 1864.
16. Berlioz H. Correspondence générale. T. 2: 1832–1842. Paris: Flammarion, 1992.
17. Barrault E. Aux artistes du passé et de l'avenir des beaux-arts (Doctrine de Saint-Simon). Paris: A. Mesnier, 1830.
18. Barrault E. Prédication du 1er mai: L'Art // *Recueil de predications*. Réunies par É. Barrault. T. 1. Paris: Johanneau Le Globe, 1832. P. 491–511.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, как образно отражено в заголовке статьи, представленной для публикации в «PHILHARMONICA. International Music Journal» («Адольф Нурри, певец Июльской революции»), являются политические убеждения Адольфа Нурри, сложившиеся под влиянием этики и эстетики сенсимонизма. В качестве объекта исследования выступает биография Адольфа Нурри, нашедшая свое отражение в основном источнике исследования — в трехтомном биографическом труде Луи Кишра (правда автор не привел в списке литературы его описания).

Преследуя не только исследовательские, но и просветительские цели, автор выбрал научно-популярный стиль повествования в жанре биографического очерка, что обусловило минимальное формально-логическое методическое сопровождение статьи (в тексте нет конкретизации программы исследования: не прописаны ни объект, ни предмет, ни решаемые задачи и соответствующие методы). У такого подхода есть свои сильные и слабые стороны.

Сильной стороной является возможность непосредственного применения полученного результата в педагогической и просветительской практиках путем восполнения существующих пробелов в дидактическом сопровождении музыкально-педагогических программ и курсов.

К слабой стороне подобного подхода относится косвенная включенность в научно-

теоретический искусствоведческий дискурс, ввиду отсутствия оценки состояния предметной области исследований и места в ней полученного результата. Автор ограничивается лишь краткой общей критикой доминирующего тренда в современном искусствоведении («Хотя описанный подход продемонстрировал очевидную эффективность, он не дает исчерпывающей полноты представлений о внутренней жизни и духовно-нравственных поисках певца, его религиозно-философских взглядах и его отношении к событиям, происходящим в обществе»), но упускает из вида огромный пласт литературы, основанной как раз на объяснении причинности духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов исторических персоналий, в частности музыкантов (достаточно вспомнить роль «Моцарта» Г. В. Чичерина в становлении идеологического тренда советской истории музыки, повлекшего за собой, в том числе, и существенные пробелы в общей картине научно-исторических представлений).

Подчеркнем, что снижение интереса российских искусствоведов к идеологическому содержанию творчества выдающихся музыкантов было продиктовано государственной монополией на идеологическую интерпретацию истории в советское время и общей девальвацией однозначных трактовок. Хотя за рубежом можно наблюдать постоянный неослабевающий интерес к этой теме, особенно во Франции (Р. Роллан, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, Ж. Деррида и др.). Не последнюю роль в проникновении в область культуры повседневности и становлении отдельного направления биографических исследований сыграла французская школа «Анналов» (М. Блок, Л. Февр, М. Ферро, Б. Лепти и др.). В этой связи, рецензент отмечает, что причиной неудовлетворительно низкого интереса современных российских музыковедов к вопросам духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов известных музыкантов является не отсутствие подобных исследований, а крайне слабые межпредметные связи отечественных ученых с историко-искусствоведческими направлениями в других странах. В советское время это было обусловлено «железным занавесом». Сейчас, вроде бы, ничего не мешает ориентироваться на актуальные тематические исследования, но в то же время в библиографическом списке автора из литературы за последние 3-5 лет только одна диссертация (уж не из неё ли взята вся остальная литература?) и статья Ш. Вана.

Высказанная реплика рецензента, не принижает качество достигнутого автором результата, но указывает на крайне ограниченную область его распространения. Ориентация на дидактическое использование представленного повествования существенно ограничивает возможность научно-теоретической дискуссии с коллегами в России и за рубежом.

В целом следует признать, что предмет исследования раскрыт автором на достойном публикации в научном журнале теоретическом уровне, хотя автор и упустил возможность открытой полемики с зарубежными коллегами (вся иностранная литература представлена историческими источниками).

Методология исследования подчинена логике историко-биографического очерка. Автор, преследуя просветительские цели, не делает акцентов на реализации формальной программы исследования, но тем не менее ясно раскрывает причинно-следственные связи духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов Адольфа Нурри.

Актуальность выбранной темы, как отмечено выше, автор поясняет недостаточной изученностью роли духовно-нравственных поисков и религиозно-философских взглядов выдающихся музыкантов в раскрытии их внутреннего мира. Рецензент же отмечает важность самой постановки вопроса обращения к подобной тематике с позиций философского и политического плюрализма, положительно влияющую на расширение области исследования российского музыковедения.

Научная новизна, отраженная в итоговых выводах автора, не вызывает сомнений.

Стиль выдержан научный, но, одновременно, доступный широкому кругу читателей, что, безусловно, следует отнести к сильной стороне авторского повествования. Структура статьи отражает логику изложения результатов научного исследования и его прикладные дидактические задачи.

Библиография в целом отражает проблемную область исследования, хотя и слабо ориентирует читателя, как было отмечено выше, в зарубежной научной литературе.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, её комплементарный характер обусловлен опорой автора на дескрипцию эпистолярных источников.

Высказанные рецензентом замечания носят дискуссионный характер и рассчитаны на усиление автором теоретического уровня дальнейших публикаций. Данная же статья представляет определенный интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.