

М.Г. Корнакова

Очарованный странник Федор Комиссаржевский

Комиссаржевский Федор Петрович (1832¹ – 1905) – певец, педагог. В 1855 г. окончил Петербургский университет. С 1858 г. в течение двух лет обучался пению в Миланской консерватории у П. Репетто. В 1859 г. дебютировал на оперных сценах Рима, Милана (Ла Скала), Опорто, Южной Америки. В 1863 – 1867 и 1869 – 1880 гг. артист оперы Мариинского театра. В 1883 – 1888 гг. возглавлял оперный класс Московской консерватории. В 1888 г. вместе с К.С. Станиславским, А.Ф. Федотовым и Ф.Л. Сологубом стал основателем Общества искусства и литературы. До 1891 г. заведовал музыкальным и оперным классами в созданном при Обществе Музыкально-драматическом училище. В 1893 – 1895 гг. профессор Музыкального училища в Тифлисе. В 1896 г. покинул Россию, жил в Италии (Сан-Ремо). Похоронен в Тестаццо (некатолическое кладбище для иностранцев в Риме).

Соч.: Совет молодым певцам. Лекция, читанная Ф.П. Комиссаржевским своим ученикам при открытии курса пения. СПб. Типография Н.А. Лебедева, 1883.

Лит.: Федор Петрович Комиссаржевский // ЕИТ. 1904 – 1905. Вып. 15. Приложение. СПб., 1905. С. 311 – 314; Victor Borovsky. A Triptych from the Russian Theatre. The Komissarzhevskys. London, Hurst and Company, 2000. P. 1 – 71; Письма Ф.П. Комиссаржевского Э.Ф. Направнику. Публикация М.Е. Корнаковой // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Вып. 2. Санкт-Петербург, 2003. С. 76 – 92.

¹ Все справочные издания вслед за Энциклопедическим словарем Брокгауза и Ефрона (Т. XV-А. СПб., 1895. С. 864) датируют рождение Комиссаржевского 1838 годом, без месяца и дня рождения. Однако в марте 1894 г. сам Комиссаржевский в анкете для «Биографического и исторического словаря русских музыкальных деятелей» А.С. Фаминцина записал полную дату рождения: 17 февраля 1832 г. (РО РНБ, ф. 805, оп. 1, ед. хр. 148, л. 313 – 318).

Невиданный расцвет Мариинской сцены в 1860 – 1870-х гг. во многом обязан Федору Петровичу Комиссаржевскому — отцу Веры Комиссаржевской и (во втором браке) режиссера Федора Комиссаржевского. Родившись в деревне близ небольшого городка Почаево Киевской губернии, артист проделал огромный путь саморазвития и самосовершенствования. Во всем сказывалась натура не просто щедро одаренная, но ведомая исключительно высокими принципами. В 1880-е гг. он стал учителем К.С. Станиславского: тот брал у певца уроки пения и впоследствии признал серьезное влияние Комиссаржевского на формирование основ его будущей режиссерской системы. Комиссаржевский был по сути единственным, главным учителем и своей великой дочери.

Дебютировав в «Лукреции Борджиа» 25 ноября 1863 г. в партии Дженнаро, он тотчас сделался кумиром публики и первым тенором Мариинской оперы, сразу привлекая к себе всеобщее внимание. Магическое обаяние, одухотворенный, утонченный артистизм наэлектризовывали зрителей не менее, чем мягкий, богатого бархатистого оттенка лирический тенор, меланхолически-томный и задушевный в грудных нотах баритонального тембра, обволакивающе-проникновенный в *cantabile*, *mezzo voce* и *piano*, полный драматического смысла и чувства в декламации и *portamento*. Глубинная страстность облекалась в мерцающе-нежные тона, а драматический накал оттенялся обдуманно отстраненным изяществом формы.

Ц.А. Кюи, внимательно-придирчивый к Комиссаржевскому, питомцу итальянской вокальной школы, досадовал на то, что «у такого отличного артиста голос... лишен металла, без которого на сцене нельзя произвести *эффекта на массы*» (Кюи Ц.А. «Русалка», опера г. Даргомыжского // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. № 345. 31 декабря). Однако всякий раз, когда пел Комиссаржевский, «массы» заполняли театр до отказа, предаваясь «неприличному восторгу». Слова «фанатизм публики», «театр дрожал от аплодисментов» превратились в рецензентские клише. Записные посетители итальянской оперы решительно переместились в Мариинский театр, чтобы слушать не только итальянскую музыку в исполнении русского артиста, но и — наконец-то! — русские оперы, когда в них был занят Комиссаржевский. «Если теперь к таким результатам приводят спектакли русской оперной сцены, то тем более славы этой сцене, еще так недавно находившейся в крайнем упадке», — торжествовал рецензент «Голоса» спустя всего два месяца после дебюта Комиссаржевского. Чем же объяснить неоспоримый, вопреки прогнозу Кюи, «эффект на массы»? Ведь голос артиста был не только лишен «металла», но и весьма ограничен в диапазоне, в силе звука.

Комиссаржевский обращался не к «массе», но — к каждому отдельному человеку, будто бы пел в узком кругу «глаза в глаза», мастерски используя для этого вполне камерные средства, свойственные самой природе его дарования. Сочетая оперную и камерную манеры исполнения, он виртуозно владел искусством тончайшей нюансировки голоса и тембровых красок, интонационно-смысловой детализации, безукоризненно обдуманной фразировки. Каждое слово было не только ясно произносимо, но и драматически содержательно. Артист брал в плен непривычно глубоким погружением в суть оперного образа, театральная природа которого проявлялась не в традиционной оперной «игре», ограниченной внешне выразительными приемами, но в самом качестве пения: «Мы смело скажем, что такого певца еще не было на нашей русской оперной сцене. Были и есть на ней певцы, обладающие замечательным голосом, который в отношении природных средств несравненно богаче г. Комиссаржевского; но зато такого разработанного голоса, такого правильно сформировавшегося артиста,

который в подобной степени... удовлетворял бы строгим требованиям современного искусства драматического пения, мы еще не слышали <...> Каждая фраза, сказанная певцом, проникнута смыслом, имеет характер, отделана с надлежащею художественностью. Это пение, полное внутренней жизни, пение настоящее драматическое <...> вместе с тем и играет г. Комиссаржевский очень хорошо» (Опера в Петербурге: Дебют г. Комиссаржевского // Голос. 1863. № 316. 28 ноября). «Хорошо играть» ему позволял не только талант, но и беспрецедентная для певца того времени интеллектуализация творческой работы (так, задолго до массового обращения к системе Дельсарта он освоил ее и взял на вооружение). В углубленном, драматически неоднозначном раскрытии человеческой личности и психологии Комиссаржевский первым из певцов преодолел пропасть, лежавшую между оперной и драматической сценами, первым встал вровень с достижениями русской композиторской школы 1860 – 1870-х гг. Мусоргский и Даргомыжский являлись не только его близкими друзьями — каждый из них именно Комиссаржевскому доверил первое исполнение партий в их новых операх. Самозванец («Борис Годунов») и Дон Жуан («Каменный гость») — среди высших его свершений, наряду с Князем («Русалка»), Фаустом, Фра-Дьяволо, Лионелем («Марта»), Доном Оттавио («Дон Жуан»).

А публика не только отождествляла личность обожаемого певца с его сценическими детищами (разумеется, героями-любовниками), но и дорисовывала и без того впечатляющий романтический ореол: события частной жизни артиста кормили столицу слухами, тиражировались в прессе — и прямо-таки просились превратиться в подробности оперных сюжетов! Участие в борьбе за освобождение Италии в отрядах Гарибальди... Скандально громкое тайное венчание бедного артиста со своей ученицей — дочерью полковника, командира Преображенского полка... Во время гастролей в воюющей Германии сумел, подобно Орфею, умиротворить своим пением вооруженный отряд разъяренных пруссаков... Силой своего искусства преодолел даже неумолимый распад самой жизни: узнав в дряхлой старушке Анну Керн, пел ей «Я помню чудное мгновенье...», оживив для нее и Пушкина, «и жизнь, и слезы, и любовь»... Когда Комиссаржевский в роли Фауста навсегда прощался со сценой, рыдания слышались и в оркестре, и на сцене, а в зале, по словам критика, «просто стон стоял»!

Но верил ли сам Комиссаржевский в то, что зрителям интересна не театральная легенда, а самая суть его искусства? «Публика ищет в театрах наслаждений, воспринимающихся без участия глубокого анализа, продукта ума и сердца, она удовлетворяется поверхностными впечатлениями, дающимися легко, затрагивающими только нервное ощущение...» (Запись В.П. Шкафером беседы Ф.П. Комиссаржевского со своими учениками. С дарственной надписью Шкафера В.Ф. Комиссаржевской. 26 марта 1890 г. // РГАЛИ. Ф. 778, оп. 1, ед. хр. 16).

Парадокс: слово «успех», неизменно сопутствовавшее артисту в творческой и личной судьбе, не входило в его лексикон² и, похоже, совсем не занимало его мыслей. Зато, как зачарованный, он все твердил слово «идеал» (сделать искусство «своим идеалом и целью эстетических стремлений», «везде и всюду исчезают истинные идеалы», «я руководствуюсь теми же идеальными стремлениями и верой»...). Это вовсе не пустая дань риторике, но — ключ к пониманию

² Письма и другие документы, связанные с жизнью и деятельностью Ф.П. Комиссаржевского, хранятся в РГАЛИ, в архиве Московской консерватории, в архиве МХАТ, в Кабинете рукописей РИИИ, в РО РНБ.

Комиссаржевским призвания артиста и целей искусства: «Искусство, естественность и правда; но естественность и правда без искусства на сцене — абсурд. Задача артиста все поэтизировать, ибо сценическое искусство есть стремление к идеалу <...> Воспроизведение действительности на сцене невозможно. Быть на сцене правдивым — не значит быть натуральным, ибо правда в искусстве относительна и зависит от законов идеализма» (Запись В.П. Шкафером беседы Ф.П. Комиссаржевского со своими учениками).

В то время как «искусство есть стремление к идеалу», артист для Комиссаржевского — посредник между идеалом и человеком (потому и пел он не для «массы», а для человека!), богоизбранный, то есть призванный совершить не только профессиональное, но и духовное восхождение к «идеалу». Таким был путь самого Комиссаржевского, неизбежно путь одиночки — невзирая ни на успех, ни на всеобщую любовь. Его, максималиста и идеалиста, не удовлетворяла общепринятая практика казенных оперных сцен. Он покинул Московскую консерваторию, не в силах бороться с «козлами бесплодия» в отстаивании собственных принципов воспитания будущих певцов. Его художественным намерениям суждено было воплотиться в Обществе искусства и литературы, где он тесно сотрудничал со Станиславским, однако училище при Обществе просуществовало совсем недолго...

В конце пути, уединившись в Италии, где когда-то он обрел себя как артист, Комиссаржевский, кажется, нашел ту гармонию, которой искал на протяжении жизни — об этом можно догадываться из его многочисленных писем к А.Л. Волынскому, к М.Н. Комиссаржевской. Само искусство Италии, одухотворенное идеей совершенства артистически-творческой личности, рождало чувство близости к идеалу. К Творцу. И — еще одно, едва ли не самое совершенное, воплощение идеала: «...Из мира нужно уйти с миром и оставить в нем остаток своего брэнного существования... А нам с тобой сделать это легко благодаря посланному нам Богом — драгоценному другу, нашему первенцу Вере! <...> Наш вздох последний, наше благодарение Бога, с которым мы должны проститься с жизнью <...> Не знаю как ты, но я обязан ей моим духовным обновлением и возрождением <...> я, семидесятилетний старик, воспрянул новым молодым духом и сказал себе: anch'io sono artista! После 35 лет служения искусству я первый и последний раз испытал великую чудесную силу художественного союза, благодаря ему вполне понял и захватился той Божественной красотой, которую чувствовал лишь только инстинктивно. Вот что для меня Вера» (Письмо Ф.П. Комиссаржевского М.Н. Комиссаржевской // РГАЛИ. Ф. 991, оп. 1, ед. хр. 1178).

Его нашли на скамейке в своем садике, с сорванной розой в руках. Наверное, он умер счастливым.