



МАРИЯ МАКСАКОВА

Для москвичей среднего поколения — тех, кому сегодня за сорок, — имя Марии Петровны Максаковой связано с яркими воспоминаниями детства, юности, да и более зрелых лет.

Как и многих других маленьких москвичей, меня повели в театр в начале тридцатых годов. В красно-золотом зале Большого театра, куда я и по сей деньхожу с трепетным чувством предвкушения больших радостей, пели тогда Степанова, Катульская, Держинская, Мигай, Обухова... Еще год-два назад старшее поколение любителей оперы наслаждалось Собиновым и Неждановой в «Лознгриене». Атмосферой творчества этих выдающихся певцов был, казалось, пронзен весь воздух и на сцене, и в зале. Напряженным слухом ловила московская публика звук голоса каждого нового для нее певца, пристально следила за каждым его жестом, движением на сцене...

Максакову я услышала и полюбила в доведенные годы, когда уже сама, девочкой в пионерском галстуке, сталаходить в театр. Я узнала ее Кармен и Любашу. А потом были еще и Орфей в опере Глюка, и Шарлотта в «Верттере» Массне: обе оперышли на сцене Большого зала консерватории без декораций, но в костюмах. Были многочисленные камерные концерты певицы, ставшей моей любимицей. И, наконец, я слушала Максакову — Марфу в «Хованщине», Марину Мнишек в «Борисе Годунове», Ганину в «Майской ночи», Весну в «Снегурочки»... Тогда, в юности, конечно, мне и голову не приходило, что когда-нибудь доведется писать о певице. Я воспринимала искусство Максаковой, как и другие слушатели в опере: любила ее героинь, верила тому, что они думают, чувствуют, делают, болела за них душою, если им что-то не удавалось и жизнь их кончалась несчастливо. Даже

Марина Мнишек нравилась мне, хоть я и знала, прочитав Пушкина и познакомившись с русской историей, что образ этот в спектакле — сугубо отрицательный. А все же Максакова так красива была в этой роли, так прекрасно заливалась словоем, уверяя в своей лживой любви бедного Самозванца, что ею можно было без конца любоваться.

Потом пришла для меня студенческая пора, определилась профессия, круг интересов. Расширились представления об искусстве оперного театра; с каждым годом Москва все больше принимала гастрольных оперных трупп — сперва из городов республик страны, а потом и зарубежных. Появилась возможность сравнивать, оценивать оперных артистов, опираясь уже на какую-то, пусть и скромную, эрудицию, опыт в этом вопросе. Общаясь с молодыми вокалистами в консерватории, мы, начинающие критики, сами стали понемногу участниками тех творческих споров, что велись в среде оперных солистов. Кем должен быть в оперном спектакле солист — поющим актером или играющим на сцене певцом? Артисты, выступавшие в театре Станиславского и Немировича-Данченко, были в большинстве своем приверженцами первой точки зрения. Солисты Большого театра (туда по традиции идут более «голосистые») тяготят чаще ко второй.

В эти годы, еще и еще переслушивая исполнение Максаковой, я отчетливо поняла, что для этой певицы на первом плане всегда остается голос, вокальное начало.

Произошло это не на спектакле: в середине сороковых годов мне посчастливилось присутствовать на записи первого акта «Царской невесты» в Доме звукозаписи.

В студии «А» расположился симфонический оркестр. Дирижер, Николай Семенович

Голованов — хмурый, чем-то очень раздраженный, — разговаривал с киевским певцом, народным артистом СССР Андреем Ивановым, который должен был петь партию Грязного... Начали запись. Все стихло, и в полной тишине сыграли первые такты первого действия. «С ума нейдет красавица...» — прозвучал мягкий, бархатный баритон Иванова. И тут через застекленное окно микшерной, куда мне разрешили забраться, увидела я в углу студии лицо Марии Петровны: напряженно-сосредоточенное, скорбное, с сухо поджатыми губами и мрачно-гневно горящими глазами. В этот миг, достаточно далеко отстоящий от ее реплик, она (все, кто ее видел тогда, поняли это) уже была Любашей...

Арию Грязного записывали много раз: то певец не был удовлетворен, то дирижер выговаривал оркестрантам за нечистое звучание того или иного фрагмента. Тогда писали на восковые диски, и остановить запись до окончания пластинки было нельзя: завершали запись, меняли диск, и все начиналось сначала. Помню, я очень утомилась слушать, когда вдруг, после недовольной реплики Грязного — Иванова «Зачем ты?», раздался необычайно проникновенный, скорбно-притущенный женский голос: «Я спросить тебя хотела, пойдешь ли ты к заутрене?»

Как во сне сидели все, кто был на этой записи, весь остаток первого акта. Исчезла раздраженность Голованова. Забыл Андрей Иванов жаловаться на бесчисленно много раз спетую им высокую ноту в арии Грязного («все миновало...»). Мария Петровна, строго выпрямившись перед микрофоном, скжав руки и не двигаясь, только одним волшебным голосом своим выпевала, высказывала неизъясную Любашину тоску: «Ох, надоела я тебе... Чего ты хочешь,

девка?..» Слово это она произносила с таким подчеркнутым презрением, что становилось ясно: ее Любаша в мыслях своих не любовницей, не минутной прихотью, а невенчанной женой живет при своем Григории. Привыкла не только любить его, но и властвовать в его душе. Этой привычкой держать себя в присутствии Грязного было и властно так и веяло от ее реплики: «Да скажи же мне что-нибудь!» Здесь она и просила, но больше требовала. Это было в ответ на его равнодушное: «Ложись спать, Любаша...» — она начинала понимать, как далеки ему все ее страдания. Понимала — и сперва замыкалась в гордом своем одиночестве. А затем пробуждалась в ней жажда мести, отчаянная решимость расквитаться за загубленную свою жизнь.

Все оттенки чувств Любаша Максакова передавала в тот день так образно, так психологически тонко и совершенно, что не у одной меня, по-моему, забылось чаще сердце и словно какой-то комок застрял в горле.

Но самое удивительное было впереди. Наверху, в аппаратной, устроили прослушивание. Вновь завертелась восковые диски со свежей записью, и в воцарившейся благоговейной тишине (молчал даже требовательнейший Голованов) вдруг раздался сокрушенный голос Марии Петровны: «Ах ты, господи, неужели это я так плохо пою? Нет, придется еще раз все сначала».

Сколько уж лет прошло с той поры, а не могу забыть эту интонацию, полную искреннего беспокойства за «плохо спетое». Тогда с особенной ясностью раскрылась передо мной огромная требовательность к себе Максаковой — истинного художника, истинного творца.

Несколько раз мне привелось видеть и слышать любимую партию Максаковой, спетую ею, как утверждают ее биографы и она сама, кажется, 760 раз. Речь идет о Кармен. Я видела Кармен у Максаковой и бесшабашно веселой, чуть ли не взлетающей на стол в таверне, видела ее более сдержанно углубленной в иных спектаклях. Я слышала голос певицы то звонко-серебристым (свообразие тембра голоса артистки в том, что он звучит почти как соп-

рано, до того легки, привольны, серебристы в том, отчего во всем образе героини оперы Бизе гушились краски фатальности, роковой обреченности). Но главное «зерно» образа на протяжении тех долгих лет, когда исполняла Максакова эту партию, оставалось неизменным. Она играла и пела натуру возвышенную. Тут нет никакого противоречия с замыслом Бизе. За последнее время, правда, усилились тенденции все больше сближать образ оперного первоисточника, у Мериме, где Кармен — даже воровка. Мария Петровна следовала в своей интерпретации образа другой традиции, — традиции, освещенной русскими поэтами (Земфира у Пушкина, Кармен у Блока). Вслед за Обуховой Максакова трактовала образ Кармен и как символический, а не только реальный, достоверный. Она ни в малейшей степени не подчеркивала чувственности своей героини, а наоборот, даже как бы чуралась этого. Все в ее Кармен исходило из неодолимого желания быть свободной, как воздух, не подчиняться ничем, никаким предначертаниям. Ее геройня была подобна вольной птице, что парит, широко раскинув крылья.

Максакова не боялась в этой роли показаться временами «некрасивой». Если в первом выходе (Хабанера) у нее был шегольской костюм и продуманная прическа, то потом, в сцене в горах, она появлялась растрепанной, а в сцене гаданья даже, случалось, запускала себе пальцы в волосы и безжалостно, в раздумье, путала и ворошила их. И все же ее Кармен была красива правдой характера, которая и в этой партии выражалась прежде всего через звуки голоса, а потом уже через сценический рисунок роли, костюм, придуманные режиссером мизансцены. Проблему кем быть — играющим певцом или поющим актером — Максакова и в этой роли решала для себя в пользу голоса прежде всего; именно в многообразных его оттенках воссоздавала она облик своей геройни. Актёрские штрихи, всегда обдумывавшиеся ею с

чрезвычайной тщательностью (равно как и грим, костюм), являлись для нее все же элементами второстепенных.

В небольших воспоминаниях о своем педагоге М. К. Максакове Мария Петровна рассказала, как требовательен был к ней ее наставник. Когда она выступала в партии Кармен, например, он ждал полной самоотдачи с начала до конца оперы и, если ему казалось, что его воспитаница недостаточно вдохновенно воплотила образ, явственно благодарили после спектакля: «Ну, спасибо, ты сегодня отыходила, но и я зато как выспался...»

С первых своих сезонов в Большом театре Максакова считала одним из основополагающих законов в своей исполнительской практике полное растворение в создаваемом ею образе. Это стало для артистики жизненной привычкой, потребностью.

Марфа в «Хованщине»... Легкой, плавущей походкой идет она в палаты Голицына — гадать о предстоящей судьбе князя. Кто она у Максаковой — безвестная ли простая женщина или впрямь из опальных бояр Сибирских (как советовал сделать автору оперы В. Стасов), нам неизвестно. Но, во всяком случае, в облике скромной, одетой в черное монахиня, а главное, в уверенной ее манере обращения с Голицыным — много достоинства, сознания своего духовного равенства, много знания «мирских» обычаев, умения и вести беседу, и, если надо, постоять за себя... В ином ракурсе раскрывала духовный мир Марфы заключительная сцена оперы — самосожжение раскольников. В сцене с Андреем Хованским стремление раскольницы утешить своего возлюбленного, заслонить ему страшную гибель свою заботой носило у Максаковой «материнскую» окраску. Как колыбельную — очень медленно, убаюкивающе — выпевала певица последние фразы прощания с Андреем и собственной жизнью: «...обойму тебя в остатний раз...» В этих репликах не было ничего суетного, «женского». И тем ярче становился контраст между этой фатальной «колыбельной» и исполненной ненависти фразой «А слышь-послыши!», с нею прислушивалась Марфа — Максакова к

Кармен.



Далила («Самсон и Далила»).



Амнерис («Аида»).





Марина Мнишек («Борис Годунов»).

тишине, в которой вот-вот раздадутся звуки фанфары петровских рейтар.

С годами, слушая по радио, как поет Максакова партию Марфы в «Хованщине», все больше внимания обращаешь не только на кантиленные эпизоды партии раскольницы, но и на речитативные фразы. Здесь можно без устали дивиться мастерству отдельной фразы. «Тебя спасти?» — спрашивает Марфа, и в этом «тебя» слышатся нам и гнев женщины, чье чувство растоптано молодым, охочим до любовных утех бездельником, и презрение человека более умного и дальновидного, и жалость любящего и всепрощающего женского сердца. Каждое слово, каждый слог текста глубоко осмыслены психологически артисткой. «Прости меня силой твоей любви, господи!..» Это место в партии фанатично верующей раскольницы Максаковой окрашивается особым, матово-«отрешенным» звучанием голоса. Характерно, что тут нет никакого смирения. Веря Марфы у Максаковой — вера натуры сильной, по добре воле избирающей свой путь, а отнюдь не склоняющейся под давлением внешних обстоятельств.

Вершиной образа Марфы стала в «Хованщине» с участием Максаковой песня «Исходила младенченька». Здесь артистка, оставаясь в пределах строго «академического» звуковедения, нигде не позволяя себе ни пересчур «сгущенной» окраски нижнего регистра, ниrezковато «белых» нот, ни отступления от темпов, ровного звуковедения, рисует образ кристальной чистоты. Русский, исконно русский народный образ. Безысходная печаль вперемежку с легкой грустной полуулыбкой, и будто снова тоска-печаль, может быть, тихие слезы... Чудный голос певицы здесь словно подернут дымкой предутренней росы, его окраску хочется назвать «жемчужной», так неопределенно нежны и таинственно печальны его переливы...

Мария Петровна Максакова чрезвычайно
тонко чувствует русскую народно-песенную
стихию. Как замечательно поет она песню Лю-
баши «Снаряжай скорей» в первом акте «Шар-

ской невесты! Ее соло звучит наполненным оперным звуком, строго, и только затягивающие дают нам отчетливое ощущение каждой фразой манеры звуковедения. Однако же аристократия на минуту не дает нам забыть, что мы имеем дело не с народным «подлинником», а с оперной его транскрипцией. Потому-то и воспринимается это место как в том числе и очень хороших, но менее Максаковой чутких как стилю певиц, а входит в итальянский компонент.

Совсем недавно по радио вновь передавали записанный на пленку концерт Макаковой, состоявшийся лет 10—15 тому назад. В этом концерте среди иных номеров представлен шедевр творчества артистки — песня «Помни, че еще молодушкой была». Она поет эту песню очень интересно, просто, словно бы ничего и не желая вспыхнуть слушателю, кроме незатейливой мелодии да бесхитростных слов. И сюжет хана point красавица барина водой, а потом молодежеся и становится в бреду раненый старый генерал, и она узнает в нем того молодца, которому подала напиться... За нехитрыми перипетиями сюжета этой песни отчетливо вырисовывается у артистки главное — нерастворимое с годами целомудрие русского женского характера, его отзывчивость на чужое горе, его восприимчивость к духовной красоте (багрянто для нее не просто красавец, но и герой войны).

Простодушная Ганнина Римского-Корсакова) и коварная Далила («Самсон и Далила» Сен-Санса) — можно ли представить себе более контрастных партий? Артистка, вложившая их, пользуется совсем разными вокальными средствами. Открытое, наполнено звучат фразы Ганинного рассказа Левко. Какой-то особенный, словно бы «шельмовский» звук применяет она, когда поет Далилу. Это образ чаровницы, для которой любовь — лишь средство в достижении своей коварной и жестокой цели.

Одной из вершин исполнительского мастерства Максаковой стал образ Марины Минишек. Как признается сама артистка, партия Марины Минишек — хоть и злодейки, интриганки, — все же любима ею за ту прекрасную музыку, которую написал Мусоргский. В Большом театре оперу эту ставили в разных редакциях. Шла она и со сценой в покоях Марини, и без нее. Но, конечно, запоминалась Максакова прежде всего по своей большой сцене с Самозванцем в середине «польского» акта. Тут все, начиная с реплик: «Димитрий! Царевич!» — дышало правдой характера. Интриганка, лживая натура чувствовалась уже по тому, как тихо, неуверенно звучало первое слово и как затем, увидев Самозванца, Марина — Максакова льстиво звала: «Царевич!» — чтобы потом, в исступлении перед ничтожеством Лжедмитрия, обрушить на него град насмешек и надменных, презрительных окриков: «Прочь, бродяга дерзкий!..»

Очень редко у кого из меццо-сопрано бывает отчетливо слышен весь текст в этой сцене: психологически сложная, интонационно многообразная речь Мариной многих певиц захватывает целиком, и в поисках пластичности звучания музыки они подчас пренебрегают словом, его произнесением. Максакову слышно было на протяжении всей партии. Каждое словечко, каждый слог, каждое междометие выговаривались ею так отчетливо и легко, что их можно было услышать с любого места в театре. Дикия для артистки — то же, что качество устойчивости, «апломба» для балерины: без отчетливой дикии для Максаковой просто не было, не могло быть правды воплощения характера.

В сцене с Самозванцем с особенной ясностью постигаешь высокий уровень Максаковой-ансамблистки. Ее дуэт с Г. Нэлспом — Леждимитрием (этот фрагмент представлен в одной из «золотых» фондовых записей, сделанных Всесоюзным радио) отмечен редким мастерством совместного вдохновенного вживления в гениальную музыку. Отточченность фразировки, блестящее отшлифованное звучание голосов

правда выражения делают этот дуэт одной из классически совершенных интерпретаций на оперной сцене.

Мария Петровна много лет выступала на концертной эстраде, сделавшись и в этой сфере нацией дум публики. Она пела романсы и песни народных песен, арии и отрывки из опер, иногда и бытовые старины романса. Высокий художественный вкус, тщательность наработки стали настолько привычными в ее исполнении, что, взывши она неверную ноту, изменила чуть-чуть позицию — мы не то что негородили бы, мы бы просто изумились. Полученная вокальная школа позволяла певице всегда быть «в форме»: голос ее звучал так ровно, так плавны были всегда переходы различных динамических оттенков, так естественно нарастания или спады звучности, что, казалось, певице легко петь так хорошо. Никто не помнит, чтобы Максакова когда-нибудь пыталась форсировать свой не такой уж громадный, но зато летучий по звуку и очень «тембрристый» голос. Никто не припомнит случая, чтоб она воспользовалась каким-нибудь рискованным эффектом — вроде, например, пения «контральтовым» звуком ради придания голосу наибольшей страсти. Во всем она соблюдала строгую меру и равновесие, исходя из того, что отпущено ей природой. И всегда оказывалась победительницей, потому именно, что стремилась в своем искусстве оставаться самой собой.

После Максаковой узнаешь с первых

Пение Максаковой узнаешь с первых же звуков. Поть ли она оперные арии или камерную музыку, она мыслит в музыке и воплощает свои замыслы очень по-русски. Искренность, непосредственность выражения составляют характерные черты ее интерпретаций романсов Рахманинова и Чайковского. Но, заботясь об открыто-доверительной передаче таких романсов, как «Я вам не нравлюсь» или «Полобила я на печаль свою», певица всегда строго следит за бережным воссозданием пластики фортепиано. Иными словами, ее исполнение и эмоционально, и глубоко рационально. В сфере романса, может быть, с особой отчетливостью ощущаешь искусство Максаковой осмысливать творческий замысел композитора как ц е л о е , наметить себе главное «зерно» в исполняемой музыке, исходя из которого слушатель воспримет сочинение во всей его полноте и завершенности. Такой творческой находкой певицы в «Песне цыганки» Чайковского становится более реально-приземленное звучание голоса в верхнем регистре второго куплета, тогда как в первом куплете звучание аналогичного места окрашено в слегка «томные» тона. Так, в романсе «Лишь ты один» очень ярко подчеркнута артисткой драматическая фраза «Но никогда меня ты не любил», контрастирующая с общим элегическим колоритом исполнительского решения.

О Марии Петровне Максаковой написано уже немало. Вероятно, число книг, статей будет увеличиваться день ото дня, потому что все шире становится круг читателей искусства артистки, прекрасного русского художника. Подтверждением этого явилось присуждение Максаковой звания народной артистки СССР, состоявшееся в прошлом году. Певица продолжает и сегодня жить напряженной жизнью. Она преподает вокальное искусство в ГИТИСе, где является доцентом, в качестве декана вокального факультета направляет работу народной певческой школы, является членом редколлегии журнала «Музыкальная жизнь».

В пятом номере этого журнала, в рубрике «Наш календарь», была отмечена приходящаяся на апрель юбилейная дата в биографии Мак-саковой. Но эта «солидная» дата нисколько не влияет на Марию Петровну: она и сегодня продолжает оставаться очень живым в реакциях на жизнь и искусство, деятельным и доброжелательным человеком, интересным собеседником, женщиной обаятельной и тонко цинящей ум, сердечностью, талант, юмор в музыке и в жизни.