

КОГДА подданный австро-венгерской монархии Макс Шварц мастерил из своего имени русскую фамилию, превращаясь в Максимилиана Карловича Максакова, вряд ли даже мелькнуло в его голове, что он «новую» вначале династию. Какие там «династии», когда перед ним был сплошной туман, мрак, непроглядность и ближайшее завтра рисовалось... То-то и оно, что оно никак не рисовалось...

Первый вдох закулисной пыли он сделал десятилетним мальчишкой, когда в Черновцы заглянула оперетка из Будапешта и он вышел на сцену в роли амура. Играл и женщин, благо роста был невысокого.

Когда голос наконец «сломался» и прорезался баритон, судьба грубо толкнула его в кафешантан, где он в квартете, которые тогда были в большом ходу во всевозможных увеселительных заведениях, распевал комические куплеты. И потихоньку, скопив кое-какие деньги, брал уроки — совсем чуть-чуть у знаменитого профессора пения К. Эверарди и чуть-чуть больше у недавно известного тенора Е. Ряднова.

Социальная лестница в старом русском театре нигде не была такой крутой и скользкой, как в театре музыкальном. Оперетка и кафешантан — дрянней, убийственней аттестации для оперного певца не смог бы придумать сам нечистый. Перейти из «Шато-де-Флер» на подмостки даже самой захудалой оперной сцены было, кажется, труднее, чем перейти Дон по воде, аки по суху. Максаков перешел. И предстал перед Ростовом-на-Дону сразу Демоном. Было это в 1891 году, и с этого года ведет он свою творческую биографию. Все, что было до того, — «предбиография». Целая дюжина лет.

«Ну, что ж потом, что ж потом, что-о ж потом?» — вопрошали многочисленные Альмавивы Фигаро — М. Максакова. Потом — клише с жизни любого провинциального певца: города, города, антрепризы, товарищества, партии, партии, партии — сегодня, завтра — без оглядки. Через какие-нибудь четыре-пять сезонов Максаков пел весь баритоновый репертуар, а он тогда включал практически все действующие оперы мировой музыки. Слава его растет с быстротой снежного кома.

У Максакова был *baritono di forza* — драматический баритон замечательной красоты, огромной мощи и широчайшего диапазона (без малейшего напряжения он пел даже басовые партии Бориса Годунова, Алеко), с металлом для драматических партий и с достаточной мягкостью для лирических. При этом он был актером первого ранга, умным, расчетливым, в то же время захватывавшим экспрессией, нервной горячностью, ненаигранным врожденным темпераментом.

Что лучше всего удавалось Максакову? Когда сегодня просматриваешь рецензии о его выступлениях, нельзя не подивиться одному обстоятельству: каждый рецензент считает шедевром артиста особую партию — Онегина и Томского, Демона и Риголетто, Потемкина («Потемкинский праздник» М. Ивана) и Бориса Годунова, Тонио («Паяцы») и Кочубя (не было случая, чтобы монолог в темнице о трех кладах певец не бисировал бы). И все же вершина есть — это, конечно же, Иуда в «Маккавеях» А. Рубинштейна, где Максаков производил колоссальное впечатление.

Вдосталь намеревшись в провинции — и в роли колеса, и в роли шестерни театрального механизма, Максаков приступил к осуществлению главной цели жизни — познакомить Петербург с русской оперной провинцией. И его сезоны в саду «Аркадия»

стали в миниатюре предтечей «Русских сезонов» в Париже — и петербуржцы, и парижане открывали для себя новые, неведомые дотоле страны на глобусе искусства.

Максаков шел ва-банк. Дело в «Аркадии» было чревато двумя опасностями, каждая из которых могла оказаться роковой. Во-первых, Петербург совсем не знал оперную провинцию, и столичный снобизм мог выплеснуться с сокрушающей силой. Во-вторых, Петербург знал Максакова, и именно по «Аркадии», где тот лет десять назад распевал куплеты в кафешантане. Здесь мог проявиться не просто снобизм, а кое-что и похуже. Но сад Д. Полякова оказался *Arcadia felix* — счастливой Аркадией, и свое счастье Максаков ухватил собственными руками.

Как сколачивались провинциальные оперные антрепризы? Два-три солидных имени; вокруг — певческая плотва; жиденький оркестр из местных; «оборван-

уст», 16-го — «Дубровский», 17-го — «Кармен», 18-го — «Демон», 19-го — «Аида», 20-го — «Дубровский», 21-го — «Опричник», 22-го — «Фауст», 23-го — «Опричник»... Уверю вас, если бы сегодняшнему певцу просто приснилась такая серия, он проснулся бы в холодном поту, как от какого-то кошмара. А Максаков, пропустив дня два, как ни в чем не бывало продолжал в том же темпе.

Что представляла собой максакоская труппа? Об этом можно писать бесконечно. Приведу лишь одно высказывание: «В общем названные три артиста образуют такой блестящий триумвират, который способен обеспечить успех любой опере». Это — сам распорядитель товарищества, первый тенор А. Давыдов, сразу после «Аркадии» принятый на императорскую сцену, и Э. Мелодист (мать Г. Ярона). Если добавить, что рецензент «забыл» Г. Сюннерберг, певцу с мировым именем, то станет ясно, почему Максакову не приходилось с нервной дрожью поминутно заглядывать в кассу...

чайшую страницу его пестрой биографии. Встреча пятидесятилетнего певца с семнадцатилетней певицей местной оперы Марусей Сидоровой — это встреча Маттиаса Клаузена с Инкен, но не перед заходом — а перед восходом солнца!.. Юная солистка пела, наверное, так, как пела ее почти однолетка Наташа Ростова:

«В голосе ее была та девственность, нетронутость, то незнание своих сил и та необработанная еще бархатность, которые так соединялись с недостатками искусства пения, что, казалось, нельзя было ничего изменить в этом голосе, не испортив его».

Максаков переживал, видимо, то же самое, но вот с выводом согласиться решительно не мог. Он быстро раскусил, какой перед ним дивный, редкостный алмаз. Но алмаз был и точно неотшлифованный, он требовал заботливости, искусности, терпения, настойчивости. Заботливость взяло на себя супружес-

Марии Петровны всегда рождало ощущение, будто не она выпускает звук, а он сам рвется наружу. Это в свою очередь позволяло певице с завораживающим мастерством пользоваться всеми тембральными красками и в соединении с виртуозным владением русским словом придавало предельную правдивость и выразительность вокальной речи.

Самой популярной ролью Максаковой была Кармен — действительно бесподобная. Было какое-то уловатое изящество в каждом движении этой фабричной работницы, какое бывает у простых людей, преисполненных собственного достоинства и живущих по законам естественных влечений. Кульминацией роли становился третий акт. Обычно артистки тут «утрачивают» голос, обильно орнаментируя речь низкими нотами. Максакова пела его своим природным звуком. В фа-минорном монологе, в сцене гадания, ее Кармен вовсе не пыталась судьбу, а будто потайном, наедине советует с ней. И уже здесь, в угрюмом горном ущелье, в глухую, грозную, чреватую бедрами ночь расписывает она свою жизнь и Хо-зе. И удар навахи на севильской площади был лишь заключительным росчерком ее земного бытия...

И все-таки, при всем блеске мастерства, пламенности одушевления образа Кармен, «настоящей» Максакова была в русских ролях. Она пела их много. И как недостижимая вершина стоит среди них Любава в «Царской невесте» — истинно, можно сказать, шалашинская роль по силе драматизма, напряженной страстности, эмоциональному охвату.

В ней было все поразительно: ювелирная отделка каждого шага, поворота головы, движения руки; интонационная безукоризненность любой вокальной фразы; чисто русская кантилена звукового потока; сверкающая легкость верхних нот.

Три раза произносит Любава имя своего возлюбленного, и если поставить их одно за другим, то уже тут вычертится мрачно-жесткая, гибельная дуга Любашинной юдольи. В первом акте «Не погуби души моей, Григорий!..» было грозно-молящим предостережением, предчувствием ужасного греха и расплаты. «Вот до чего я дожила, Григорий!» — первая фраза арии второго акта — это крик на по всемо былому счастью, и выплеск всей горечи растерзанной души, и какая-то бредовая искорка надежды на то, что совсем несбыточное, глупое, мизантропное... И в этом же акте: «Ушли! Так здесь Григорий завтра будет?» — уже шаг к каморке лекаря Бомелия, а отсюда — пытки Любова, томительное угасание Марфы, разящий нож Грязнова...

Все интонационное богатство максакоской речи, гибкость тембровых оттенков, ритмическая подвижность выразились в том, как звучало у нее это имя — «Григорий!». Максакова принадлежала к тем редким художникам, которые запечатлелись в памяти не только своими образами, но и отдельными фразами и даже отдельными словами. В сцене с Бомелием поразительно звучала фраза «Я покупаю», которую она произносила с едва уловимым станкатом, и в ней, одной этой фразе, вся беспредельность той жертвы, которую швырнула Любава на алтарь своей мести.

Кто хоть раз слышал в исполнении Максаковой задорную русскую песню «Над полями да над чистыми», тот, конечно, никогда не забудет слова «закружится» в строке «закружится голова». Никакими словами не передать, как, какими тембрами и ритмическими нюансами достигала певица того впечатления, что вы действительно, будто наяву ощущали, как кружится голова. Такие моменты А. Н. Толстой определял тоже одним словом — колдовство!..

После Максакова осталось несколько несовершенных в техническом отношении пластинок. Записи Максаковой исчисляются десятками. И все-таки не это главное, самое ценное, дорогое, что они оставили потомкам, нам с вами, третьему поколению их фамилии — артистке Театра имени Вахтангова Людмиле Максаковой. Красиво, насыщенно, благородно прожитой в театре жизнью навсегда вписала себя в историю русского искусства чета Максаковых.

Андрей ДЯКОНОВ

МАКСАКОВЫ

ный хор из трех с половиной человек», по злому замечанию А. Куприна; несколько готовых рассыпаться в прах декораций — и дело сварганено. А недели через полторы труппа с ужасом разглядывает пустой зал...

Максаков поставил дело солидно, серьезно, ответственно, на широкую ногу. Оркестр — так оркестр. Хор — так хор. Обстановка почти для каждой оперы новая. Он предъявил Петербургу мало сказать первоклассную — выдающуюся труппу, «сливки» оперной провинции. И Петербург не просто благоудивился, он ахнул, пораженный и сраженный.

«Многие и не подозревали, каким богатым запасом художественных сил располагает наша театральная провинция. Для них было положительным открытием, когда перед ними открылась целая фаланга талантливых оперных деятелей».

Таков мотиз всех первых откликов на максакоские спектакли.

Четыре сезона кряду (небыло!) держал Максаков «Аркадию», проявляя чудовищную энергию, деловую маневренность, поразительную самоотдачу. Вот уж востину — Фигаро здесь, Фигаро там!.. Он поет столько, сколько не пел даже в убогих провинциальных труппах, а ведь тут он — хозяин! Вот как, и примеру, складывалась для него лично середина мая 1899 года, второго «аркадийского» сезона: 15-го — «Фа-

Максаков вел дело гибко, осмотрительно и практично. Он беспрерывно обновлял труппу как за счет звезд, так и за счет необкатанной молодежи. Во второй сезон у него появилась изумительная певица Н. Папаян. Какая страшная гримаса провидения: через семь лет она будет зарезана грабителями в Астрахани, в той самой Астрахани... Минуту терпения.

Наиболее примечательным максакоским сезоном был четвертый, последний. Певец словно захотел взять самый звучный аккорд в своей петербургской деятельности. Это был сезон Шалыпина и Собинова. Но Шалыпина Петербург уже знал, Собинов же для него был пока по существу загадкой. Максаков представил его в полном блеске, и последующие петербургские триумфы Леонида Витальевича начинаются именно с лета 1901 года, с *Arcadia felix*.

«Ну, что ж потом, что ж потом, что-о ж потом?» Потом — все сначала, с той лишь разницей, что Максаков много поет в Москве и больше антрепренерствует, и все до тех пор, пока ветры странствий не прибили в 1919 году его жизненный корабль к берегам знойной Астрахани.

Астрахань начинает новую яр-

во. Искусность была при нем. Терпением пришлось запастись. Настойчивость родил опыт.

И когда в 1923 году Мария Максакова получила дебют в Большом театре в партии Амнерис («Аида»), это был еще не сложившийся, но несомненный мастер. Читая сегодня об этом спектакле в мемуарах С. Лемешева, так и чувствуешь, как он и много лет спустя словно заново, во всей трепетности переживает те далекие часы удивления, потрясения, восторга, которые охватили тогда всех зрителей Большого театра:

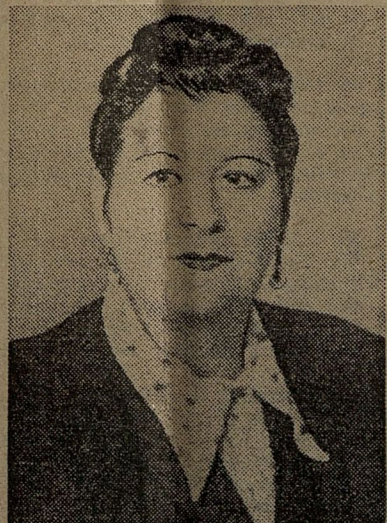
«...хотя я и забыл, кто был Радамес, но отлично помню, как мы негодовали на него за то, что он влюблен в Аиду, когда все мы были влюблены в Амнерис».

Дебют превратился в триумф. «Максакова «въехала» на его сцену (Большого театра. — А. Д.) прямо-таки на той квадриге, которой управляет Аполлон», — свидетельствует тот же Сергей Яковлевич. Ей было всего двадцать один год от роду...

Максаков не сразу, но точно определил характер голоса своей ученицы — лирическое меццо-сопрано, крайне редко встречающийся голос, и развивал его в соответствующем направлении. Прежде всего он добивался абсолютной свободы и естественности голосоведения, и пение



М. К. МАКСАКОВ.



М. П. МАКСАКОВА.

1 марта №9

Лит. Россия, 1985 г. ДАЛИ

КОГДА подданный австро-венгерской монархии Макс Шварц мастерил из своего имени русскую фамилию, превращаясь в Максимилиана Карловича Максакова, вряд ли даже мелькнуло в его голове, что он «новую» вводит династию. Какие там «династии», когда перед ним был сплошной туман, мрак, непроглядность и ближайшее завтра рисовалось... То-то и оно, что оно никак не рисовалось!

Первый вдох закулисной пыли он сделал десятилетним мальчишкой, когда в Черновцы заглянула оперетка из Будапешта и он вышел на сцену в роли амура. Играл и женщин, благо роста был невысокого.

Когда голос наконец «сломался» и прорезался баритон, судьба грубо толкнула его в кафешантан, где он в квартете, которые тогда были в большом ходу во всевозможных увеселительных заведениях, распевал комические куплеты. И потихоньку, скопив кое-какие деньги, брал уроки — совсем чуть-чуть у знаменитого профессора пения К. Эверарди и чуть-чуть больше у недавно известного тенора Е. Ряднова.

Социальная лестница в старом русском театре нигде не была такой крутой и скользкой, как в театре музыкальном. Оперетка и кафешантан — дрянней, убийственней аттестации для оперного певца не смог бы придумать сам нечистый. Перейти из «Шато-де-Флер» на подмостки даже самой захудалой оперной сцены было, кажется, труднее, чем перейти Дон по воде, аки по суху. Максаков перешел. И предстал перед Ростовом-на-Дону сразу Демоном. Было это в 1891 году, и с этого года ведет он свою творческую биографию. Все, что было до того, — «предбиография». Целая дюжина лет.

«Ну, что ж потом, что ж потом, что-о-о ж потом?» — вопрошали многочисленные Альмавивы Фигаро — М. Максакова. Потом — клише с жизни любого провинциального певца: города, города, антрепризы, товарищества, партии, партии, партии — сегодня, завтра — без оглядки. Через какие-нибудь четыре-пять сезонов Максаков пел весь баритоновый репертуар, а он тогда включал практически все действующие оперы мировой музыки. Слава его растет с быстротой снежного кома.

У Максакова был *baritono di forza* — драматический баритон замечательной красоты, огромной мощи и широчайшего диапазона (без малейшего напряжения он пел даже басовые партии Бориса Годунова, Алеко), с металлом, для драматических партий и с достаточной мягкостью для лирических. При этом он был актером первого ранга, умным, расчетливым, в то же время захватывавшим экспрессией, нервной горячностью, ненадлинным врожденным темпераментом.

Что лучше всего удавалось Максакову? Когда сегодня просматриваешь рецензии о его выступлениях, нельзя не подивиться одному обстоятельству: каждый рецензент считает шедевром артиста особую партию — Онегина и Томского, Демона и Риголетто, Потемкина («Потемкинский праздник» М. Иванова) и Бориса Годунова, Тонио («Паяцы») и Кочубея (не было случая, чтобы монолог в темнице о трех кладах певец не бисировал бы). И все же вершина есть — это, конечно же, Иуда в «Маккавеях» А. Рубинштейна, где Максаков производил колоссальное впечатление.

Вдосталь намертевшись в провинции — и в роли колеса, и в роли шестерни театрального механизма, Максаков приступил к осуществлению главной цели жизни — познакомиться Петербург с русской оперной провинцией. И его сезоны в саду «Аркадия»

стали в миниатюре предтечей «Русских сезонов» в Париже — и петербуржцы, и парижане открывали для себя новые, неведомые дотоле страны на глобусе искусства.

Максаков шел ва-банк. Дело в «Аркадии» было чревато двумя опасностями, каждая из которых могла оказаться роковой. Во-первых, Петербург совсем не знал оперную провинцию, и столичный снобизм мог выплеснуться с сокрушающей силой. Во-вторых, Петербург знал Максакова, и именно по «Аркадии», где тот лет десять назад распевал куплеты в кафешантане. Здесь мог проявиться не просто снобизм, а кое-что и похуже. Но сад А. Полякова оказался *Argadia felix* — счастливой Аркадией, и свое счастье Максаков ухватил собственными руками.

Как сколачивались провинциальные оперные антрепризы? Два-три солидных имени, вокруг — певческая плотва; жиденький оркестр из местных; «борван-

уст». 16-го — «Дубровский», 17-го — «Кармен», 18-го — «Демон», 19-го — «Аида», 20-го — «Дубровский», 21-го — «Опричник», 22-го — «Фауст», 23-го — «Опричник»... Уверю вас, если бы сегодняшнему певцу просто приснилась такая серия, он проснулся бы в холодном поту, как от какого-то кошмара! А Максаков, пропустив дня два, как ни в чем не бывало продолжал в том же темпе.

Что представляла собой максакоская труппа? Об этом можно писать бесконечно. Приведу лишь одно высказывание: «В общем названные три артиста образуют такой блестящий триумвират, который способен обеспечить успех любой опере». Это — сам распорядитель товарищества, первый тенор А. Давыдов, сразу после «Аркадии» принятый на императорскую сцену, и Э. Мелодист (мать Г. Ярона). Если добавить, что рецензент «забыл» Г. Сюннерберг, певцу с мировым именем, то станет ясно, почему Максакову не приходилось с нервной дрожью поминутно заглядывать в кассу...

чайшую страницу его пестрой биографии. Встреча пятидесятилетнего певца с семнадцатилетней певицей местной оперы Марусей Сидоровой — это встреча Маттиаса Клаузеуса с Инкен, но не перед заходом — а перед восходом солнца! Юная солистка пела, наверно, так, как пела ее почти одноклассница Наташа Ростова:

«В голосе ее была та девственность, нетронутость, то незнание свих сил и та необработанная еще бархатность, которые так соединялись с недостатками искусства пения, что, казалось, нельзя было ничего изменить в этом голосе, не испортив его».

Максаков переживал, видимо, то же самое, но вот с выводом согласиться решительно не мог. Он быстро раскусил, какой перед ним дивный, редкостный алмаз. Но алмаз был и точно неотшлифованный, он требовал заботливости, искусства, терпения, настойчивости. Заботливость взяло на себя супружес-

Марий Петровны всегда рождало ощущение, будто не она выпускает звук, а он сам рвется наружу. Это в свою очередь позволяло певице с завораживающим мастерством пользоваться всеми тембральными красками и в соединении с виртуозным владением русским словом придавало предельную правдивость и выразительность вокальной речи.

Самой популярной ролью Максаковой была Кармен — действительно бесподобная. Было какое-то угловатое изящество в каждом движении этой фабричной работницы, какое бывает у простых людей, преисполненных собственного достоинства и живущих по законам естественных влечений. Кульминацией роли становился третий акт. Обычно артистки тут «утрачивают» голос, обильно орнаментируя речь низкими нотами. Максакова пела его своим природным звуком. В фаминном монологе, в сцене гадания, ее Кармен вовсе не пыталась судить, а будто потайно, наедине советуется с ней. И уже здесь, в угрюмом горном ущелье, в глухую, грозную, чреватую бедой ночь расписывает она свою жизнь и Хоше. И удар навахи на севильской площади был лишь заключительным роковым ее земного бытия...

И все-таки, при всем блеске мастерства, пламенности одушевления образа Кармен, «настоящей» Максакова была в русских ролях. Она пела их много. И как недостижимая вершина стоит среди них Любаша в «Царской невесте» — истинно, можно сказать, шалаянская роль по силе драматизма, напряженной страсти, эмоциональному охвату.

В ней было все поразительно: ювелирная отделка каждого шага, поворота головы, движения руки; интонационная безукоризненность любой вокальной фразы; чисто русская кантилена звукового потока; сверкающая легкость верхних нот.

Три раза произносит Любаша имя своего возлюбленного, и если поставить их одно за другим, то уже тут вычертится мрачно-жесткая, гибельная дуга Любашиной юдоли. В первом акте «Не погуби души мой, Григорий!...» было грозно-молящим предостережением, предчувствием ужасного греха и расплаты. «Вот до чего я дожила, Григорий!» — первая фраза арии второго акта — это тризна по всему былому счастью, и выплеск всей горечи растерзанной души, и какая-то бредовая искорка надежды на что-то совсем несбыточное, глупое, мраморное... И в этом же акте: «Ушли! Тан здесь Григорий завтра будет!» — уже шаг к наморне ленаря Бомерия, а отсюда — пытки Лынова, томительное угасание Марфы, разящий нож Грязнова...

Все интонационное богатство максакоской речи, гибкость тембровых оттенков, ритмическая подвижность выразились в том, как звучало у нее это имя — «Григорий!...» Максакова принадлежала к тем редким художникам, которые запечатлелись в памяти не только своими образами, но и отдельными фразами и даже отдельными словами. В сцене с Бомерием поразительно звучала фраза «Я покупаю», которую она произносила с едва уловимым стаккато, и в ней, одной этой фразе, вся беспредельность той жертвы, какую швырнула Любаша на алтарь своей мести.

Кто хоть раз слышал в исполнении Максаковой задорную русскую песню «Над полями да над чистыми», тот, конечно, никогда не забудет слова «закружится» в строке «закружится голова». Никакими словами не передать, как, какими тембровыми и ритмическими нюансами достигала певица того впечатления, что вы действительно, будто наяву ощущали, как кружится голова. Такие моменты А. Н. Толстой определял тоже одним словом — колдовство!

После Максакова осталось несколько несовершенных в техническом отношении пластинок. Записи Максаковой исчисляются десятками. И все-таки не это главное, самое ценное, дорогое, что они оставили потомкам, нам с вами, третьему поколению их фамилии — артистке Театра имени Вахтангова Людмиле Максаковой. Красиво, насыщенно, благородно прожитой в театре жизнью навсегда вписала себя в историю русского искусства чета Максаковых.

Андрей ДЯКОНОВ

МАКСАКОВЫ

ный хор из трех с половиной человек», по злому замечанию А. Куприна; несколько готовых рассыпаться в прах декораций — и дело сварганено. А недели через полторы труппа с ужасом разглядывает пустой зал...

Максаков поставил дело солидно, серьезно, ответственно, на широкую ногу. Оркестр — так оркестр. Хор — так хор. Обстановка почти для каждой оперы новая. Он предъявил Петербургу мало сказать первоклассную — выдающуюся труппу, «сливки» оперной провинции. И Петербург не просто благоудивился, он ахнул, пораженный и сраженный.

«Многие и не подозревали, каким богатым запасом художественных сил располагает наша театральная провинция. Для них было положительным откровением, когда перед ними открылась целая фаланга талантливых оперных деятелей».

Таков мотив всех первых откликов на максакоские спектакли.

Четыре сезона кряду (небывалое!) держал Максаков «Аркадию», проявляя чудовищную энергию, деловую маневренность, поразительную самоотдачу. Вот уж воистину — Фигаро здесь, Фигаро там!... Он поет столько, сколько не пел даже в убогих провинциальных труппах, а ведь тут он — хозяин! Вот как, к примеру, складывалась для него лично середина мая 1899 года, второго «аркадийского» сезона: 15-го — «Фа-

Максаков вел, дело гибко, осматривательно и практично. Он беспрерывно обновлял труппу как за счет звезд, так и за счет необкатанной молодежи. Во второй сезон у него появилась изумительная певица Н. Папаян. Какая страшная гримаса провидения: через семь лет она будет зарезана грабителями в Астрахани, в той самой Астрахани... Минуту терпения.

Наиболее примечательным максакоским сезоном был четвертый, последний. Певец словно захотел взять самый звучный аккорд в своей петербургской деятельности. Это был сезон Шалаяпина и Собинова. Но Шалаяпина Петербург уже знал, Собинов же для него был пока по существу загадкой. Максаков представил его в полном блеске, и последующие петербургские триумфы Леонида Витальевича начинаются именно с лета 1901 года, с *Argadia felix*.

«Ну, что ж потом, что ж потом, что-о-о ж потом?» Потом — все сначала, с той лишь разницей, что Максаков много поет в Москве и больше антрепренерствует, и все до тех пор, пока ветры странствий не прибили в 1919 году его жизненный корабль к берегам знойной Астрахани.

Астрахань начинает новую яр-

во. Искусность была при нем. Терпением пришлось запастись. Настойчивость родил опыт.

И когда в 1923 году Мария Максакова получила дебют в Большом театре в партии Амнерис («Аида»), это был еще не сложившийся, но несомненный мастер. Читая сегодня об этом спектакле в мемуарах С. Лемешева, так и чувствуешь, как он и много лет спустя словно заново, во всей трепетности переживает те далекие часы удивления, потрясения, восторга, которые охватили тогда всех зрителей Большого театра:

«...хотя я и забыл, кто был Радмес, но отлично помню, как мы негодовали на него за то, что он влюблен в Аиду, когда все мы были влюблены в Амнерис».

Дебют превратился в триумф. «Максакова «въехала» на его сцену (Большого театра. — А. Д.) прямо-таки на той квадриге, которой управляет Аполлон», — свидетельствует тот же Сергей Яковлевич. Ей было всего двадцать один год от роду...

Максаков не сразу, но точно определил характер голоса своей ученицы — лирическое меццо-сопрано, крайне редко встречающийся голос, и развивал его в соответствующем направлении. Прежде всего он добивался абсолютной свободы и естественности голосоведения, и пение



М. К. МАКСАКОВ.



М. П. МАКСАКОВА.