

Корифеи Мариинского театра

Наталия КОРЫХАЛОВА

СОФЬЯ  
ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ

Издательство "Композитор"  
(Санкт-Петербург)

1999

ББК 85.335.41

**К66**

**Корыхалова Наталия**

**К66** Софья Преображенская. — СПб.: Композитор (СПб.) — 224 с., ил. ISBN 5-7379-0036-3  
Книга о выдающейся русской певице, выступавшей на сцене Кировского (Мариинского) театра в 20 — 50-х гг. XX в. и получившей мировую известность благодаря грамзаписям. Автор книги, профессор Санкт-Петербургской консерватории, живо и увлекательно рассказывает о жизни Преображенской, ее творческом пути, созданных ею сценических образах. В тексте используются архивные материалы, воспоминания современников, отзывы критиков и простых слушателей. Издание богато иллюстрировано. Справочный аппарат содержит наиболее полные списки партий оперного репертуара певицы и ее фонозаписей.

**ББК 85.335.41**

**Наталия Платоновна Корыхалова**  
**СОФЬЯ ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ**

Редактор А. В. Вульфсон  
Технический редактор Т. И. Кий  
Корректор И. М. Плестакова  
Компьютерная верстка  
Т. Ю. Фадеевой

ЛР № 030560 от 29.06.98.  
Подписано к печати 29.09.99. Формат 60х90/16.  
Бум. офс. Гарн. Тайме. Офс. печать. Печ. 14+2,5 вкл.  
Тираж 1000 экз.. Заказ № 1227.  
Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург),  
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.  
Телефоны: (812) 314-50-Я, 312-04-97.  
Факс: (812) 311-58-11.  
E-mail: office@compozitor.spb.ru  
<http://www.compozitor.spb.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ОАО "Иван Федоров". 191119, Санкт-Петербург,  
Звенигородская ул., II

4905000000-38

К - без объявления © Наталия Корыхалова, 1999

082(02)-99

© Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург), 1999

© М. Мальков. Звукозаписи С. Преображенской, 1999

ISBN 5-7379-0036-3

## *Предисловие*

Работая в библиотеке петербургского Музея театрального и музыкального искусства над рукописью книги о великой русской певице Софье Преображенской — книгу, которую Вы, уважаемый читатель, держите сейчас в руках, - я натолкнулась на письмо, привлечшее мое внимание:

Уважаемая г-жа Преображенская!

Я собрал несколько Ваших записей опер и арий. Ваш голос — один из самых великих в опере. Ваш прекрасный тон и артистический стиль одухотворяют все, что Вы поете.

Исполняемая Вами ария Марфы из «Хованщины» — моя любимая. Исполнение большого финального дуэта потрясающе и доказывает, что Вы великая артистка.

С тех пор как я впервые услышал Ваше пение, мне хотелось Вам написать, но я не мог сразу узнать Ваш адрес. <...>

Не найдете ли Вы возможным прислать мне небольшую фотокарточку с Вашим автографом? Это будет для меня очень ценно и доставит мне большую радость.

Я молодой певец и только начинаю свою карьеру, но я каждую неделю хожу к преподавателю пения, чтобы усовершенствовать свой голос.

<...> Я счастлив, что имею возможность сказать Вам, какое удовольствие мне доставляют Ваши записи, и я надеюсь, что Вы найдете возможным исполнить мою просьбу относительно фотографии.

<...>

3

Письмо это, пришедшее из Нью-Йорка, не застало адресата: к тому времени Софья Петровна Преображенская уже три года как скончалась. Оно хранится теперь в Музее театрального и музыкального искусства и свидетельствует о том, что голос великой русской певицы, вопреки обстоятельствам, перешагнул рубежи ее родной страны и зазвучал для тех, кто любит музыку, в разных уголках нашей планеты.

Искусство Преображенской оставило неповторимый след в культурном достоянии России. Сыгранные ею роли вошли в золотой фонд русского исполнительского искусства, они оказали и продолжают оказывать влияние на трактовку артистов последующих поколений.

И все же, коль скоро речь идет об исполнительском искусстве с его неповторимостью и сиюминутностью, память о нем должна постоянно поддерживаться, она нуждается в том, чтобы ее пестовали.

Сегодня, когда пишутся эти строки, уже нет, в сущности, тех, с кем Преображенская выходила на прославленную сцену петербургской оперы; все меньше остается людей, слышавших ее живой голос. Отзывы о ее выступлениях разбросаны по газетным и журнальным страницам. Воспоминания, упоминания, оценки можно найти в мемуарной литературе, в трудах о советском оперном театре; есть и кое-какие (весьма скудные) архивные материалы.

Специально посвященных ей работ вышло всего две. Это, во-первых, небольшая брошюра, опубликованная в серии «Мастера ленинградской сцены» в 1950 году, еще при жизни

певицы<sup>1</sup>. Автор ее, Е. Г. Ольховский, был коллегой Преображенской по театру и консерватории. Во-вторых, жизни и творчеству Преображенской посвящена брошюра чуть большего объема, написанная литератором В. Трайниным уже после смерти Софьи Петровны и выпущенная в серии «Мастера оперной сцены» в 1972 году<sup>2</sup>. В этой книжке приведен перечень партий оперного репертуара певицы, а также список ее грампластинок и магнитофонных записей.

Сама Софья Петровна нимало не заботилась о поддержании своей известности. Неохотно давала интервью, довольно редко выступала в печати, не собирала специально отзывов о своей артистической деятельности. В семейном архиве сохранилось, правда, какое-то количество газетных и журнальных вырезок, программ, афиш, писем к Преображенской и от нее, но все это — лишь малая толика того, что другие артисты собрали бы на ее месте. Уже на склоне лет, в 1964 году, Софья Петровна, уступая настояниям домашних, начала составлять автобиографию.

4

Частично писала сама, частично диктовала текст старшей дочери. Этот интереснейший, живо написанный человеческий документ заканчивается описанием дебюта Софьи Петровны в театре. Дальше писать она не стала...

Работа над настоящей книгой представляла, таким образом, немалые трудности. К счастью, исполнительское искусство Преображенской запечатлено на грампластинках и магнитофонных лентах, хотя полного представления о звучании ее необыкновенного голоса они, увы! не дают. Не говоря уже о пластинках на 78 оборотов, даже диски на 33 оборота и магнитные записи с точки зрения качества звучания оставляют желать лучшего. Не передают они и той ауры, того психического, эмоционального поля, которое создает вокруг себя большой артист и которое можно почувствовать лишь при прямом с ним контакте.

Как-то раз на вечере памяти певицы в Музее театрального и музыкального искусства собравшиеся прослушали в записи несколько произведений в ее исполнении, и Е. Ольховский с огорчением констатировал: «В моих ушах голос Софьи Петровны звучит не так, как мы сейчас слышали: эта запись напоминает копию с пятой или десятой копии, настолько здесь уменьшены полнота и масштабы ее редкого, замечательного голоса. К сожалению, так же как и по отношению к пению Шаляпина и Собинова, записи полного впечатления не дают»<sup>3</sup>.

О том же говорил, на то же сетовал известный дирижер Б. Хайкин в письме к С. Лемешеву: «Соня была изумительная, неповторимая певица! А как рассказать? Сколько ни говори о голосе, сколько ни слушай пластинок, это не то же самое, что живое пение»<sup>4</sup>.

Новым поколениям слушателей приходится довольствоваться звукозаписями. Их не так уж и мало, а вот кинокадров (о видеозаписи тогда еще не было и речи), к сожалению, совсем немного. Наши кинодокументалисты снимали в огромном количестве партконференции, съезды ударников да колхозных трактористов, а великую актрису запечатлеть, как то следовало, не удосужились. В 1952 году на «Ленфильме» была снята лента «Концерт мастеров искусств» (режиссеры А. Ивановский и Г. Раппапорт), куда вошла сцена из «Пиковой дамы»; партнерами Преображенской — Графини явились С. Лемешев и Л. Масленникова, дирижировал Б. Хайкин. Кроме этого есть лишь документальный фильм о Чайковском, где Преображенская снялась в той же сцене.

Мне посчастливилось слышать «живое пение» Софьи Петровны в роли Графини из «Пиковой дамы», которая сопутствовала ей всю ее артистическую жизнь, а также в партии Ефросиньи

5

(«Семья Тараса» Д. Кабалевского), и я хорошо помню вылепленный ею образ мужественной русской женщины. Доводилось мне бывать и на концертах с ее участием, внимать ее неподражаемому голосу, звучавшему в радиопередачах. Эти ярчайшие впечатления, сохранившиеся в памяти с того далекого уже времени, помогали мне при слушании сохранившихся аудиозаписей мысленно «корректировать» их звучание. Пользуюсь случаем выразить свою признательность членам семьи Преображенской, предоставившим в мое распоряжение материалы из семейного архива и поделившимися со мною своими воспоминаниями, — дочерям и сыну Софьи Петровны Надежде Николаевне, Вере Николаевне Преображенским и Владимиру Николаевичу Гурееву-Преображенскому, племяннице певицы Татьяне Павловне Васильевой.

Все эпиграфы к отдельным главам книги принадлежат Софье Петровне: они взяты из разных — опубликованных или рукописных — источников.

6

## Я родилась в семье псаломщика...

К югу от Петербурга, в ста тридцати семи километрах от северной столицы, лежит город Луга. Пушкин обессмертил это старинное поселение в своих юношеских стихах:

Есть в России город Луга  
Петербургского округа;  
Хуже не было б сего  
Городишки на примете,  
Если б не было на свете  
Новоржева моего.

Не будем принимать всерьез это явно шутовское суждение поэта. В действительности Луга — очень славный городок. Он лежит в возвышенной местности, и климат здесь здоровый. Окрест на много километров — луга и сосновые леса на песчаной почве, полные грибов и ягод. Меж обрывистых берегов струится то ясная, то таинственно темная речка того же названия.

В двадцати пяти километрах от Луги, на берегу Черемнецкого озера, находится Петровский погост. Говорят, в

незапамятные времена княгиня Ольга, пленившись красотой сих мест, повелела основать его здесь. На крутом берегу озера воздвигли церковь, вокруг нее образовалось кладбище.

Вот в этой церкви далекие предки Преображенской из рода в род служили священниками. В генеалогическом далеке просматривается один из них, прадед Софьи Петровны. Было у него четыре дочери. Две из них, продолжая семейную традицию, вышли замуж за священнослужителей. Одна — за священника Соколова; могилу ее до сих пор можно видеть на родимом Петровском погосте. Другую дочь взял в жены священник Алексей Преображенский, служивший в церкви местечка Суйда Лужского уезда Петербургской губернии.

У Елизаветы и Алексея Преображенских (бабки и деда Софьи Петровны со стороны отца) было трое детей: Николай, Александра и Петр. По-разному сложились их судьбы.

Старший, Николай, пошел поначалу по стопам отца. Окончил духовную семинарию, стал псаломщиком в церкви Михайловского дворца в Санкт-Петербурге, но очень скоро сменил духовную стезю на артистическую карьеру. У него был изумительный по красоте тембра голос — драматический тенор, которому, по словам его современника В. Шкафера, «могли позавидовать лучшие тенора того времени»<sup>5</sup>. Он попробовал свои силы в оперетте, пел в хоре Мариинского театра. Вокальное образование получил в Петербургской консерватории, а для завершения его отправился в Италию, где учился в Болонье у известного педагога А. Бузи, и после некоторое время гастролировал по Европе. В 1888 году его приняли в Большой театр. На протяжении нескольких лет он пел на прославленной сцене ведущие теноровые партии, неся на своих плечах огромный репертуар и успешно соперничая с иностранными гастролерами. Любимец взыскательной московской публики, он пользовался исключительным успехом. «Когда пел Преображенский, нельзя было достать билетов; в кассе их брали с бою и со скандалом. Торговали ими и "барышники", продавая по большим — двойным и тройным — ценам дешевые места»<sup>6</sup>.

Сценическая карьера его, к сожалению, оборвалась довольно рано. По свидетельству В. Шкафера, он сорвал голос, разучивая партию Зигфрида в одноименной опере Вагнера — партию, для него явно неподходящую. Плохо залеченная простуда довершила остальное, и он в конце концов полностью потерял голос<sup>7\*</sup>. Он окончил свои дни, сильно нуждаясь, в Риге.

Дочь деда, Александра, следуя семейной традиции, вышла замуж за дьякона, служившего в Морском соборе Кронштадта. Революционный вихрь 1917 года, разметавший многие семьи, занес ее в Турцию. Вернуться из эмиграции ей так и не пришлось.

Второй сын Алексея Преображенского, Петр, в сущности, не знал отца. Ему было три месяца, когда тот умер. Вдова оказалась в стесненном материальном положении. Сыну приходилось пробивать себе дорогу самому. Восемнадцати лет он отправился в Петербург, где жил и учился его двоюродный брат Владимир Соколов.

Талантливый юноша, ставший известным детским врачом (его нередко приглашали к детям царской фамилии), Владимир заканчивал в ту пору Военно-медицинскую академию. Денег на учебу у него не было, и он устроился на работу в психиатрическую больницу святого Николая Чудотворца: в домовую церковь при больнице нужен был псаломщик. Сын священника, юноша легко получил это место, позволявшее ему сносно существовать и

учиться.

Вот это-то место псаломщика и передал Владимир своему кузену. Выросший также в среде духовенства, Петр охотно взялся за предложенную работу. И у него была мечта получить высшее образование, но пошел он не в медики, а в музыканты.

Люди с музыкальными способностями, с хорошими голосами вообще не редкость среди служителей православной церкви. Петр страстно любил музыку, мечтал о серьезном образовании, и мечта его осуществилась. Успешно

---

*\*А. Гозенпуд называет и другие возможные причины ухода Преображенского из театра: «внутритеатральные интриги, ссора с Альтани» — главным дирижером Большого театра<sup>8</sup>.*

учился (память бережно хранила похвалу, которой он удостоился на одном из экзаменов от самого Римского-Корсакова), успешно окончил консерваторию по классу композиции со званием свободного художника.

Музыкантом Петр Алексеевич был разносторонним. Хорошо играл на скрипке, тромбоне, рояле, недурно пел и сочинял, но основным и самым любимым его инструментом была виолончель. Она на первых порах и кормила его. По окончании консерватории он устроился играть в оркестре театра «Палас». В «Русалке» Даргомыжского ему довелось исполнять виолончельные соло. Работал также учителем пения в школе.

Службу в церкви, впрочем, он не оставлял, сделавшись впоследствии дьяконом, а в последние годы жизни (скончался он в 1933 году) священником. Здесь, на религиозном поприще, находила выход его любовь к людям, которая была сильно в нем развита, здесь действительно проявлялось сострадание к человеку, постоянно оказывалась помощь ближнему. (Забегаю вперед, скажу, что качества эти в полной мере унаследовала Софья Петровна.) В специфических условиях храма при лечебнице для душевнобольных, в постоянном общении с надломленными душами и помраченными умами это сострадание, забота о нравственном состоянии человека должны были проявляться в удесятенной степени.

Там же, в больнице, Петр Алексеевич встретил ту, которая стала его верной — на всю жизнь — женой.

Ольга Ефимовна Екимова происходила из купеческого рода. Ее прапрадеды владели в петербургском Гостином дворе ювелирной лавкой и были людьми весьма зажиточными. Судьба, однако же, повернулась так, что дед Ольги, принадлежавший к этому роду, внезапно обнищал. Согласно семейному преданию, наследниками фамильных богатств оказались дед со своим братом. Последний, подпоив однажды в трактире своего единоутробного вином, подсунул ему на подпись бумагу, по которой тот отказывался от наследства в пользу брата. Дед бумагу подписал и враз сделался нищим...

Окончив акушерские курсы при знаменитой петербургской клинике Отто, Ольга поступила на работу в психиатрическую

лечебницу, на один из самых трудных ее участков — надзирательницей в женское отделение

буйно помешанных. Высокое понятие служения обездоленным было близко ей. Работа требовала полной самоотдачи; не случайно служащие должны были жить на территории больницы. Помещение, освещение, отопление и даже услуги больничных поваров полагались бесплатно.

Свободное от работы время (а его оставалось так мало!) Ольга посвящала музыке. У нее был хороший голос, и в течение нескольких лет она пела в известном на всю Россию хоре А.А.Архангельского (Александр Андреевич одним из первых ввел в русское церковное пение женские голоса, заменив ими голоса мальчиков).

На почве общих интересов Петр и Ольга быстро сблизились и полюбили друг друга. Брак их был благословен в детях, которых было семеро: трое сыновей — Виктор, Владимир, Павел и четверо дочерей — Мария, Анна, Софья, Елизавета. Павел и Елизавета умерли в младенчестве. Старший из сыновей, Виктор, учился в духовной семинарии. Его жизнь трагически оборвалась во время революции. Владимир, сызмальства не отличавшийся здоровьем, учиться не смог, много болел; оказывал посильную помощь своим родным. Анна окончила епархиальное училище, вышла замуж, посвятив себя семье и воспитанию детей.

Старшая дочь, Мария, заслуживает особого разговора: жизнь ее оказалась тесно переплетенной с жизнью и творческой судьбой ее знаменитой сестры. Я буду не раз упоминать о ней далее. А сейчас назову знаменательную дату: 27 сентября (14-го по старому стилю) 1904 года в семье Петра Алексеевича Преображенского родилась младшенькая, которую нарекли Софией.

11

## 2 ДЕТСТВО

*Петь я начат совсем еще крохой...*

В этой семье не все стали профессиональными музыкантами, но все музицировали. С первых дней своей жизни Соня оказалась в атмосфере естественного и постоянного общения с музыкой.

У старшего брата, Виктора, был недурной голос — тенор, он много и охотно пел, подыгрывая себе на гитаре. Неплохим голосом и музыкальностью наделила природа и сестру Анну, певшую в хоре женского епархиального училища.

Усердно занималась музыкой Мария. Она начала серьезно учиться играть на рояле и просиживала, бывало, за инструментом по семь — восемь часов в день. Педагоги отзывались о ней с похвалой, а в Коломенской женской гимназии, где она училась, ей доводилось выступать с концертами в пользу нуждающихся гимназисток.

Но главным источником звучащей музыки и организатором домашнего музицирования оставался, разумеется, отец. Петр Алексеевич работал тогда учителем пения в городских школах. Он сочинял тексты и музыку «короткометражных» детских опер и сам ставил их со своими учениками.

12



Маленькой Соне запомнилась опера на военный сюжет (очевидно, было это в годы Первой мировой войны). Детишки девяти-десяти лет с трогательной старательностью представляли уходивших на поля сражений, а другие их сверстники изображали жен и детей воинов. Софья Петровна и на склоне лет помнила мелодии и тексты некоторых музыкальных номеров из этой постановки.

Петр Алексеевич не удовольствовался этим: организовал из учащих оркестр народных инструментов, который раз в неделю собирался у него на квартире. Он не забросил и любимой виолончели, часто в тихие зимние вечера играл на ней (а бывало, и на скрипке) под аккомпанемент дочери Марии.

А ещё в доме сложился семейный квартет. Пели в нем сам Петр Алексеевич, Виктор, Мария, Анна.

В семье, где религиозность естественно прививалась с детства, привычным, родным языком становилась и церковная музыка. Все дети пели в церковном хоре на клиросе больничной церкви.

Соня жадно впитывала все эти многообразные проявления музыкального искусства и очень рано потянулась к музыке сама. Стоило ей услышать, что домашние собираются попеть квартетом, как она тотчас прибегала и смело встревала в исполнение. Пела она тогда еще не очень-то чисто, вступала невпопад, и ее прогоняли вон из комнаты. Она на цыпочках прокрадывалась обратно, и все повторялось сначала...

Отец сам учил фортепианной игре двух старших дочерей. Соня начала заниматься у него едва ли не с четырех лет. Когда подросла, поступила вместе с Марией в частную музыкальную школу; преподавательница считала обеих сестер весьма способными ученицами, но у Сони находила более ярко выраженные задатки. Параллельно с занятиями на рояле девочка легко овладела балалайкой и мандолиной, играла на этих инструментах в ученическом оркестре под управлением отца.

Впрочем, что мандолина, что рояль? Соня обладала природным инструментом — голосом, и с самого начала ее стремившаяся к музыке душа использовала этот естественный путь самовыражения. «...Петь я начала совсем

13

еще крохой, — вспоминала Преображенская. — Притаюсь, бывало, где-нибудь в уголке и начинаю петь: сначала тихо, про себя, потом громче. Радовалась, когда кто-нибудь вдруг застывал с тряпкой в руке или отрывался от книги и начинал слушать мои немудреные песенки»<sup>9</sup>.

Постепенно песенки становились все более «мудреными». Соня пела все подряд: песни русские и украинские, романсы, арии из опер — все, что слышалось, что звучало вокруг нее. А когда девочку впервые сводили в оперный театр — тут уж, по собственному выражению Преображенской, она «отравилась» оперой сразу и, как оказалось, на всю жизнь. Случилось это, когда Соне было одиннадцать лет. Ее первой оперой стал «Евгений Онегин», а первым театром — императорский Мариинский.

«Лирические сцены» Чайковского поразили ее воображение раз и навсегда. «С этого момента моя жизнь приобрела особый смысл, — писала она впоследствии. — Я пробиралась на вечерние спектакли и глотала оперы, как жадный читатель страницы книг: "Князь Игорь", "Демон", "Пиковая дама" и пр.»<sup>10</sup>; «Я прямо-таки бредила всеми операми, которые слышала, и к четырнадцати годам знала наизусть все оперы, идущие на сцене театра».

В репертуаре Мариинки были многие шедевры русской и зарубежной оперной классики. Спектакли шли в декорациях А.Я.Головина и К.А.Коровина, А.Н.Бенуа и Б.М.Кустодиева. За

дирижерским пультом можно было видеть А. Коутса, Н.А. Малько, Д. И. Похитонова, Э.А.Купера. На сцене пели И.В.Ершов, П.З.Андреев, И.В.Тартаков, В.И.Касторский, Р.Г.Горская. А главное — Соне Преображенской довелось слышать Шаляпина. Великий певец покорила ее красотой голоса, необыкновенной выразительностью игры. «Очень сильное впечатление на меня произвел Шаляпин в "Русалке", — вспоминала Софья Петровна. — Я очень плакала в третьем акте (второй его картине — сцене безумия мельника. — *Н.К.*), так он меня пробрал. Еще пришлось мне его слышать в "Псковитянке"... Игра и пение настолько органичны и выразительны были, что доходили до глубины души. Ну и поплакала я тогда!»<sup>12</sup>

14

Девочка запоминала сразу целые сцены и потом пела всё подряд и за всех: партии женские, мужские и даже партии хора. Когда Мария заставляла ее за этим занятием, то садилась за рояль, и сестры по клавиру исполняли всю оперу целиком, упиваясь музыкой. А жизнь шла своим чередом. Софью отдали в гимназию\*, где, помимо прочих предметов, изучались немецкий и французский языки. Замелькали школьные годы с их радостью открытия мира. Лето семья проводила на даче — на Карельском перешейке, близ границы с Финляндией. Отец вырывался на природу редко, на два-три дня. Большая семья требовала больших забот, и жилось нелегко. Бывало, нагруженный продуктами, он проходил двенадцать верст пешком с железнодорожной станции и, едва передохнув, отправлялся на любимую рыбалку. Сонюшка (как любовно называли ее в семье) обожала эти походы и неизменно сопровождала его. Она также любила зайти поглубже в лес и распевать там во весь голос услышанное зимою в театре, например каватину князя из «Русалки», причем роль разыгрывалась ею со всеми мизансценами.

В школьные годы (гимназию после революции она сменила на 31-ю трудовую школу) музыкальные способности Сони проявлялись постоянно и деятельно. Она нередко заменяла пианиста, игравшего на уроках гимнастики, и заслуживала похвалу начальницы гимназии. Пела в школьном хоре, выступала на ученических вечерах как пианистка. Голос ее временно пропал и восстановился в четырнадцать лет. Свидетельствует сестра Мария: Соня подметала пол и вдруг в полный голос запела... Все обомлели: какой голос! Теперь она выступала на школьных концертах и как певица, с особым удовольствием исполняя мужские сольные номера — каватину Владимира Игоревича или

---

*\*В содержательной книжечке Е.Г.Ольховского о Софье Петровне имеется досадная ошибка. На с. 10 читаем: «Уроженка Ленинграда, С.П.Преображенская в двенадцатилетнем возрасте поступила в 31-ю ленинградскую трудовую школу». В этой фразе все — загадка. Во-первых, Софья Петровна была уроженкой Петербурга. Во-вторых, в 1916 году, когда ей было двенадцать лет, не только Ленинграда, но и трудовых школ еще не было...*

15

арию князя Игоря из оперы Бородина. Да и в женских ролях различия между сопрановыми и меццо-сопрановыми партиями не делала: бралась и за Кармен, и за Лизу из «Пиковой дамы».

Дома петь теперь, впрочем, стеснялась. Отец, услышав ее как-то раз, засмеялся и сказал, что поет она, «как сямский барашек», и ей бы «на кладбище плакальщицей быть, а не певицей»<sup>13</sup>. Чем можно объяснить столь суровый (и столь несправедливый!) отзыв? Беспощадной требовательностью музыканта-профессионала, не сумевшего тем не менее

распознать по первым росткам таланта его истинный масштаб? Или нежеланием, чтобы его дочь вступила на нелегкий путь оперной солистки и столкнулась с закулисными интригами, от которых (так считали в семье) пострадал его собственный брат Николай? Или, может быть, желанием, чтобы в то архитрудное и смутное время (шел грозный и голодный 1918 год) дочь получила специальность, которая могла бы обеспечить ей кусок хлеба? Таким верным — «до могилы» — куском хлеба он, кстати говоря, считал профессию бухгалтера и, когда Софья в шестнадцать лет окончила школу, приискал ей бухгалтерские курсы, куда ей надлежало поступить.

Сейчас можно только гадать, чем объяснялась позиция отца, но факт остается фактом: не получив от него поддержки в своем стремлении стать певицей, Соня поняла, что о продолжении музыкального образования ей надо заботиться самой. Она отправилась, по ее словам, «искать дорогу на сцену»<sup>14</sup> и начала с того, что пошла в музыкальную школу имени Н.А. Римского-Корсакова. Принимали туда лишь с семнадцатилетнего возраста, ей же было всего пятнадцать.

«Я за два года до окончания школы, — пишет Преображенская, — пошла (скрыв от родни) в домкомбед\*... и попросила дать мне справку, что мне семнадцать лет». Справку ей дали и в музыкальную школу приняли. Попала она в класс к Павлу Захаровичу Андрееву, замечательному

---

\*«Тепереишний жакт», — разъясняет Софья Петровна в скобках; разъясним и мы: тепереишний РЭУ (ремонтно-эксплуатационный участок).

русскому певцу, бывшему впоследствии партнером Софьи Петровны на сцене Кировского театра. Андреев сразу оценил превосходные данные ученицы, но, полагая, что ей уже семнадцать, находился в недоумении, что же у нее за голос (как он сам говорил, «от детей отстала, к взрослым не пристала»): по тембру, густому, насыщенному, — типичный альт, то есть меццо-сопрано, по диапазону — сопрано. Недоумение педагога разрешила мать Сони. Узнав о затее дочери, Ольга Ефимовна при встрече сказала Андрееву: «Гоните мою дочь, Преображенскую Соню, ей ведь всего четырнадцать лет...» Занятия, едва начавшись, прекратились сами собой. «...От такого позора, — вспоминала Софья Петровна, — я, конечно, сама не стала ходить в эту школу»<sup>15</sup>.

Итак, занятий с П.З.Андреевым у Преображенской почитай что и не было, но встреча с маститым певцом оказалась для нее важной тем, что он утвердил ее в правильности избранного пути.

Первые уроки пения Соня получила в общеобразовательной школе, где с нею занималась Мария Михайловна Матвеева. Я помню этого замечательного педагога и человека. Я знала Марию Михайловну, когда та была уже в преклонном возрасте. Помню ее красивый профиль, гордый поворот головы и властную, импонирующую манеру общения с учениками. Как никто, она умела понять особенности голоса и помочь действенным советом.

Путь самой Матвеевой к вокальному мастерству был непрост. Ее педагог Е. М. Серно-Соловьевич принадлежала к школе знаменитого Камилло Эверарди, но в своей собственной практике была педагогом-эмпириком, преподававшим, по словам Марии Михайловны, «без особого метода»<sup>16</sup>. Пытливой ученице пришлось самостоятельно разбираться в вопросах анатомии и физиологии голосового аппарата, постигать основы вокальной методики. Так,

благодаря изучению специальной литературы и педагогической работе, которой Мария Михайловна занялась, еще когда сама училась, постепенно формировалось ее собственное незаурядное педагогическое мастерство. К этому добавился и опыт оперной певицы: она успешно выступала на дореволюционной петербургской сцене до тридцатитрехлетнего

17

возраста, когда в силу болезненной полноты ей пришлось расстаться с театральной карьерой. С этого времени все свои знания и все силы души Мария Михайловна отдавала работе главным образом с художественной самодеятельностью, где под ее руководством сформировалось немало прекрасных певцов, ставших профессионалами (назову хотя бы солистов Мариинского театра Л.Филатову и С.Лейферкуса, солиста Большого театра Е. Нестеренко).

В 31-й школе М.Матвеева проработала три года, и здесь-то и произошло ее знакомство с Соней Преображенской, о чем сама она рассказывает так: «...занимаясь однажды в школе, вдруг слышу, как кто-то поет, будто тридцатилетняя женщина. Подхожу — какая-то здоровая девчонка, некрасивая. "Сколько тебе лет?" — спрашиваю. — "Четырнадцать". — "Когда будет шестнадцать — приходи. Если хочешь петь, я тебя научу и подготовлю в консерваторию". Так потом и вышло. Она пела у меня в школе Миловзора в Пасторали, которую я поставила с хором и балетом из малышей, в костюмах. Инсценировала я русскую свадьбу, причем жениха исполняла также Соня Преображенская. Это было скомпоновано из русских песен и хора "Сватушка" из "Русалки" Даргомыжского». У Сони Преображенской уже тогда был «чудесный, большой, сочный голос, как у взрослой женщины, очень ровный, свободный, то, что принято называть "поставленный от природы"»<sup>7</sup>. Занятия продолжались недолго —\*. Лето 1919 года Соня провела в Минской губернии, ее определили нянькой к малышу в зажиточную семью. В голодном и холодном Петрограде, в разгар гражданской войны, жилось бесконечно трудно. Соня была очень худа, она сильно вытянулась и повзрослела. Когда ходила в столовую питаться по детской карточке

---

\* Отношения со своей выдающейся ученицей Мария Михайловна поддерживала в течение всей жизни. Сохранилась следующая запись в ее дневнике: «...на моем пятидесятилетии председатель президиума пригласил С.П.Преображенскую, как мою ученицу, в президиум. Она села со мной и говорит: "Какой стыд! У ученицы вся голова седая, а у учительницы ни одного седого волоса"»<sup>1</sup>. Замечу, что Софье Петровне шел в ту пору всего тридцать второй год...

18

приходилось брать с собой метрическое свидетельство: никто не верил, что ей всего четырнадцать или пятнадцать.

Поездка в сельскую местность позволяла подкормиться. Софья Петровна рассказывает: «Там я очень поправилась, но и поработать пришлось изрядно при наличии трех коров, двух лошадей, целого стада свиней; колоссальные поля картофеля, турнепса, проса. Все это приходилось убирать мне до поздней осени, и я даже опоздала в школу к началу занятий. Зато поела и попела я там вволю и в поле, и на

гумне. Сыта, здорова...»<sup>9</sup>.

Но вот окончена школа, и в 1921 году Соне опять приходится уезжать из дому на заработки. В совхозе Скреблово Лужского уезда Петроградской губернии работала бухгалтером сестра Анна (вспомним, что отец собирался пустить по ее стопам и младшую дочь!). Соню определили туда же конторщицей. Проработала она там полгода. Имела и общественную нагрузку, которую выполняла с удовольствием: преподавала на курсах по ликвидации неграмотности среди совхозных рабочих.

Может быть, так и прошла бы ее жизнь за grosсбухами и колонками цифр, со счетами в руках, если бы не старшая сестра, Мария. Она понимала: Соне надо учиться — серьезно, по-настоящему учиться пению, — и вытащила ее обратно в Петроград. Сестры решили, что Соня будет готовиться к поступлению в консерваторию.

19

## 3

### В ПРЕДДВЕРИИ КОНСЕРВАТОРИИ

*И вот началось мое блаженство. Как я упивалась уроками!*

Мария в это время училась в консерватории по классу фортепиано у И.А. Венгеровой. Ей всегда нравилось «делать музыку» совместно, и она охотно аккомпанировала студентам-певцам и инструменталистам. Среди тех, с кем она работала, была молодая одаренная певица Фаина Исаковна Непорент-Виленская\*. Сразу же по окончании консерватории Непорент была принята в Мариинский театр (принимал ее сам Шаляпин), но замужество и рождение ребенка помешали ее сценической карьере. Мария дружила с нею, аккомпанировала ей на выпускном экзамене и рассказала о своей младшей сестре. Платить за уроки было нечем, поэтому договорились так: Мария будет работать концертмейстером на занятиях молодого педагога (роялем та в достаточной степени не владела), и за это Непорент станет давать уроки Соне. «И вот началось мое блаженство. Как я упивалась этими уроками!» — напишет впоследствии Софья Петровна<sup>21</sup>.

---

\*У Е.Г.Ольховского (указ. соч., с. 11) неправильно названы инициалы певицы. Эта ошибка повторяется в статье С.Левика<sup>20</sup>.

20

Фаина Исаковна была хороша собой, имела красивый, выразительный голос — меццо-сопрано контральтового оттенка, с богатым нижним регистром\*. Она была и очень душевным человеком. Софья Петровна вспоминает: «Бывало, денег нет, и приходилось ходить пешком с Пряжки на Петроградскую сторону. Да еще голодная придешь заниматься, где уж тут — дыхание не держится. Фаина Исаковна видит: лица на мне нет, даст мне кусочек хлеба и воблу. Я это съем и как ни в чем не бывало начинаю петь, откуда голос брался»<sup>22</sup>.

Непорент подготовила Преображенскую к поступлению в консерваторию, но этого было недостаточно. Следовало заручиться предварительным согласием одного из педагогов, который, в случае положительного решения приемной комиссии, согласился бы взять новенькую в свой класс.

Мечтая о консерватории, Преображенская видела себя ученицей заслуженного профессора Наталии Алены Ирещкой — известной певицы (сопрано), приобретшей высокую репутацию в качестве педагога. Ирещкая принимала в свой класс только певиц с выдающимся голосом, высокой музыкальной одаренностью и сценичной внешностью. Сама она прошла превосходную вокальную школу в классе Г.Ниссен-Саломан, учившейся пению у знаменитого французского певца М.Гарсиа, а фортепианной игре — у самого Шопена. Она придавала огромное значение умению выразить в звуке мысль и чувство, и даже пение обязательных вокализов превращалось в ее классе в художественный процесс. Среди ее учениц — такие известные мастера вокала, как Н.Забела-Врубель, М.Славина, Л.Липковская, З.Лодий, К.Дорлиак, Е.Катульская, Е.Петренко.

Преображенской была хорошо известна добрая слава Ирещкой-педагога, ей доводилось, надо полагать, слушать

*\*Так случается в жизни: несколько лет спустя в Эрмитажном театре проходил конкурс имени Мусоргского; Софья Петровна, тогда уже известная певица, была на нем председателем комиссии, обязанной установить лучших исполнителей произведений композитора. Непорент прекрасно спела отрывки из партии Марфы («Хованщина»), вокальный цикл «Песни и пляски смерти», романс «По-над Доном» и за исполнение этих вещей получила из рук своей бывшей ученицы диплом...*

21

выдающихся учениц профессора; наконец, к школе Ирещкой принадлежала и Непорент, столь много давшая Софье как певице. К сожалению, в 1922 году Наталья Александровна скончалась. По совету Непорент Преображенская решила обратиться к дочери Ирещкой, также преподававшей в консерватории, — Наталье Константиновне Акцери (она носила фамилию своей матери в измененном виде — в чтении справа налево).

О том, чем кончился визит к Акцери, не без юмора рассказывает в автобиографии сама Софья Петровна:

«Прихожу, звоню. Открывает мне дверь молодой человек в военной форме — видимо, муж какой-нибудь из пицалок (слышится пение-писк из-за двери). Вхожу в прихожую: пахнет духами. Окинула взглядом вешалку: висят нарядные меховые шубки. А надо сказать, что на мне было пальто, состоящее из ватника, и сверху легкое летнее пальто в виде жакета из платьевой материи, и на ногах огромных размеров валенки, да еще промокшие (на улице оттепель), а надеть больше нечего. А тут натертые полы, хожу и следы оставляю. В общем, слышу — поют, вернее, пищит кто-то. Выходит небольшого роста дама, седая, волосы зачесаны наверх, и просит меня раздеться и пройти в соседнюю комнату. Спасибо, не в ту, откуда слышалось пение. В этой комнате, проходной, холодной, стоял один рояль. Она села за рояль и заставила меня пропеть гамму на самых для меня малозвучащих нотах в среднем регистре, и очень жаль, что не дошла до тех нот, которые у меня от природы хорошо и крепко звучали. Закрыла рояль, встала и говорит: "Не вижу у вас никаких голосовых данных, да и в музыкальных сомневаюсь". Вышла я от нее и думаю: ну что ж, не вышло, пойду еще к кому-нибудь»<sup>23</sup>.

Втроем с Фаиной Исаковной и сестрой Марией устроили совет. Непорент рекомендовала обратиться к Надежде Николаевне Зайцевой-Богомоловой, чтобы (по словам самой Непорент в передаче Софьи Петровны) «не перестраиваться и не ломать» того, что Соня Преображенская «успела приобрести». Очевидно, слова эти надо понимать так, что в этом случае Преображенская осталась бы

Непорент: ведь Надежда Николаевна была ученицей Акцери, а та в свою очередь окончила консерваторию по классу своей матери Н.А. Ирецкой.

Завершив незадолго до революции учебу в консерватории, Надежда Николаевна с 1919 года стала преподавать там сольное пение и историю вокальной педагогики. Званий у нее не было (только в 1926 году стала доцентом), но она была серьезным, эрудированным педагогом, знающим и любящим свое дело.

Прием, который она оказала начинающей певице, был совсем иным, чем у Акцери. Впрочем, послушаем рассказ самой Софьи Петровны.

«Отправляюсь на Васильевский остров, к Н.Н.Зайцевой... Прихожу, раздеваюсь. Вхожу в комнату, довольно обширную. Сидят девушки, одна поет. Надежда Николаевна спрашивает, что мне надо. Объясняю, что хочу поступить в консерваторию; если примет комиссия, то чтобы взяла меня к себе в класс. Она меня спрашивает, что я пою. Я отвечаю, что всё, вплоть до мужских арий. Она заулыбалась. "Спойте Полину" — спела. "Спойте Хабанеру" — спела. Потом еще пела ей, сама себе аккомпанировала, и она согласилась меня взять, если я пройду экзаменационную комиссию»<sup>24</sup>.

Надо заметить, что в высших учебных заведениях страны в это время вступительные экзамены не проводились. Они были отменены специальным постановлением Совета народных комиссаров. Сделано это было по прямому указанию Ленина с целью скорейшей «пролетаризации» состава студенчества. Абитуриентов, не имевших достаточных знаний, направляли на подготовительные курсы внутри учебного заведения — рабфаки.

Для консерватории такое решение было губительным. Вуз оказался бы засоренным людьми, не имеющими к музыке никакого или лишь весьма слабое отношение. К счастью, распоряжением Наркомпроса приемные экзамены в консерваториях сохранялись. В 1922 году была создана постоянно действующая приемная комиссия. Помимо ведущих профессоров в нее по тогдашним правилам включались представители общественных организаций, армии и флота.

...Итак, в конце августа 1923 года великий день наступил. Для приемного экзамена по вокалу был отведен класс № 13 — обширное, светлое помещение второго этажа, с высокими потолками и большими окнами по северному фасаду консерватории, выходящему на улицу Декабристов. Рядом, через класс, экзаменовал пианистов Александр Константинович Глазунов, директор консерватории. В комиссию, по воспоминанию Софьи Петровны, входили «сам» Иван Васильевич Ершов, его жена Софья Владимировна Акимова (превосходная певица, ученица М.Славиной), Н.Н.Зайцева и артист Мариинского театра Калинин (по-видимому, Василий Михайлович Калинин, в 1921 — 1925 годах преподававший в консерватории сольное пение). Разумеется, сидели тут и двое военных — неизбежных «представителей армии и флота». Впрочем, слово — самой Преображенской.

«Идя на экзамен, я попала под страшный ливень, и в туфлях, полных воды, влетела в консерваторию, прямо в уборную. Давай скорее отжимать чулки, а мокрые никак не напялить на ноги, и в этот самый момент слышу, по коридору кричат: "Где Преображенская? Вызывает комиссия". Ужас! А мне никак не надеть чулки, кое-как до половины напяливаю и мчусь в 13-й класс. Вхожу, сидит комиссия. <...> Смотрю на Надежду Николаевну, а она как кумач красная. У меня была приготовлена ария Генделя, вокализ И.В.Пановки и романс Рахманинова "Весенние воды" (причем в сопрановой тональности),

после проверки слуха. За роялем сидела вечная и неизменная поклонница Ивана Васильевича Ершова Ольга Семеновна Усова. Она дала гамму на две октавы, которые я пропела все точно, затем спела Панофку № 12 и арию Генделя. Иван Васильевич говорит: "Все ясно, нечего ее мучать". Тогда С.В.Акимов говорит: "Отдохните, пожалуйста, и, если не трудно, спойте, пожалуйста, романс Рахманинова". Я говорю, что не устала, и спела. Н.Н.Зайцева сидит, улыбается, вся красная, мигает мне, что все хорошо. Я, конечно, ушам своим не верю, принята...»<sup>25</sup>

24

## 4

### ГОДЫ УЧЕНИЯ

*С консерваторией связаны самые дорогие для меня воспоминания о первых шагах моего творческого пути... Здесь я прошла строгую школу высокого профессионального мастерства, усвоила лучшие исполнительские традиции русской вокальной школы.*

В конце 1923 года в Петроградскую консерваторию пришла высокая, подвижная девушка, про которую сразу стали говорить, что она обладает феноменальным голосом, — вспоминал соученик Преображенской Борис Фрейдков. — <...> Ее яркий талант, общительный и непосредственный нрав сразу же расположили к себе окружающих»<sup>26</sup>.

Консерватория в пору, когда в ней появилась Преображенская, являла собою весьма своеобразную картину. Ею «...завладели новые хозяева. По коридорам холодного помещения сновали девушки в пальто, платочках, молодые люди в шинелях и морских бушлатах, армейских бутсах с обмотками, в шлемах-буденовках, которые не всегда снимались с головы при входе в помещение консерватории. Вчерашние комиссары, политработники, командиры, красноармейцы и краснофлотцы, горячая молодежь, нередко пришедшая прямо с фронтов гражданской войны, внесли в застоявшуюся атмосферу "святилища чистого искусства" страстность классовых боев». Этот фрагмент из воспоминаний известного пианиста-педагога, профессора

25

С. И.Савшинского<sup>27</sup>, относится ко времени после окончания гражданской войны, то есть к 1920 — 1921 годам. Но и в 1923 году дух «классовых боев» проявлялся в стенах старейшего музыкального вуза страны в полной мере. Был создан профком, задачей которого было, в частности, «добиваться развития у студентов классового сознания», сформировался комсомольский коллектив, были избраны студенческие академические комиссии, активно вторгавшиеся во все стороны учебного процесса, вплоть до участия в работе экзаменационных комиссий и подбора педагогических кадров.

Процесс «пролетаризации», однако же, шел туго. В осенний прием 1922 года в консерваторию хлынул было поток командированных партийными, комсомольскими и профсоюзными организациями, однако приемная комиссия «завернула» почти всех претендентов.



Только после нажима партийцев они были приняты. И все же из 1756 человек, учившихся в тот момент в консерватории (даже после зачисления командированных), студентов рабоче-крестьянского происхождения оказалось лишь 33<sup>28</sup>.

Тогда-то и пошли чистки студенческих рядов с целью пересмотра их классового состава. Преображенская едва не оказалась жертвой этой кампании. Время от времени ее «выявляли» как дочь псаломщика — и отчисляли из вуза.

О своих мучениях Софья Петровна рассказывала так: «Всевозможные комиссии по проверке состава студентов, сколько было волнений: то я учусь, то меня отчисляют. Анкета моя с пометкой, что мой отец псаломщик, вечно была мне препоной к спокойному занятию. Только меня отчислят — Надежда Николаевна (Зайцева. — *Н.К.*) идет в комиссию, меня восстанавливают. А мой папа в это время уже давно работает кочегаром, чтобы не потерять карточку и кастрюлю супу или шей, которую в то время папа себе зарабатывал. Потом началось мучение с оплатой за учение в консерватории. Меня отчисляют за невзнос платы за учение, опять я не хожу в консерваторию. Н.Н.Зайцева вносит за мое учение и пишет мне открытку: "Софья, приходите заниматься, с оплатой все улажено"»<sup>29</sup>.

К счастью, ведущим педагогам консерватории, вопреки отдельным, как тогда говорили, перегибам, вопреки

26

новым установкам, то и дело спускавшимся сверху либо идущим от «пролетаризованной» части студентов, удавалось поддерживать учебный процесс на должном уровне. На вокальном отделении (деление на факультеты было введено позднее, в конце 1925 года) как раз в 1921 — 1923 годах произошла смена поколений. Только-только сошли со сцены опытейшие профессора старшего поколения: СИ.Габель, обладатель (по выражению его ученика И. В. Ершова) «блещущего сталью басового голоса» и к тому не великолепный пианист, питомец вокальной школы К.Эверарди, в свою очередь учившегося у М.Гарсиа; итальянская певица К. Ферни-Джиральдони, в прошлом выдающаяся оперная певица и скрипачка; Е.Ф. Цванцигер (школы Г. Ниссен-Саломан), преподававшая в консерватории почти полвека; наконец, уже упоминавшаяся Н.А. Ирещкая. В эти годы прекратилась и педагогическая деятельность учеников названных профессоров — педагогов среднего поколения: А. Г.Жеребцовой-Андреевой, Н.К.Акцери, Н.Н.Кедрова, Т.Ф.Лешетицкой. Главной действующей силой на отделении оказались вокалисты, которые принадлежали к поколению, родившемуся в 70 — 80-е годы прошлого века. Пришли они в консерваторию либо сразу после революции, либо в переломном для вокального отделения 1923 году. По большей части это были воспитанники Петербургской консерватории, естественные продолжатели ее вокальных традиций. Из певцов назову здесь П.З.Андреева, Н.А.Большакова, Г.А.Боссе, К.С.Исаченко, И.С.Томарса, из певиц — С.В.Акимову, М.И.Бриан, Е.А. Бронскую, Е.Л.Де-Вос-Соболеву, С.М.Мирович, Д.М.Мусину. Среди этой группы педагогов была и Н.Н.Зайцева-Богомолова.

Уроки Преображенской с Зайцевой шли своим чередом. Биограф Софьи Петровны В.Траинин описывает эти занятия так:

«Надежда Николаевна Зайцева-Богомолова... проявила вдумчивость и чуткость в подходе к ученице. Еще на вступительном экзамене и до этого, при первой встрече с Преображенской, она поверила в ее редкий, рано сформировавшийся голос с природной настройкой, отметила

мелодии, устойчивую и точную интонацию. Все это дало основание педагогу вести занятия с ученицей по индивидуальному плану, минуя подготовительные ступени, работать над закреплением и развитием естественно приобретенных ученицей навыков пения.

Постепенно голос приобретал ровность на всем протяжении его огромного диапазона, во всех регистрах. Особое внимание уделяла Зайцева-Богомолова регулировке певческого дыхания как физиологической основы процесса ведения звука, его филировке и развитию других технических навыков вокального мастерства. Она стремилась выработать в ученице сознательное владение природным богатством, чтобы свободно подчинять его исполнительским задачам»<sup>30</sup>.

По-иному оценил роль Н.Н.Зайцевой в формировании будущей звезды Мариинской сцены С. Ю.Левик. По его мнению, Зайцева была недостаточно опытным педагогом, захваченным, как и некоторые другие консерваторские вокалисты, «злым духом безопорного пения и неминуемым его спутником — пренебрежением к требованиям высокой техники»<sup>31</sup>.

Очевидно, речь идет о действительном увлечении в это время некоторых педагогов головным резонатором (так называемый *Kopf*ton). Обеспечивая точность интонации, эта манера пения обедняет звучание, делает его однообразным и приводит даже к некоторому сужению диапазона. Трудно сказать, насколько прав С. Левик, в какой мере Н. Н. Зайцева как педагог отдавала дань такому увлечению. Во всяком случае, на качестве голоса Преображенской эти установки, если они были, не сказались: диапазон, тембровое богатство, изначально ему присущие, за годы учебы не только не были обеднены, но и раскрылись во всем их великолепии.

С.Левик отмечает также такой «природный недостаток» молодой певицы, как «короткое дыхание», которое, по его утверждению, «консерватория за четыре года устранить не сумела». Он тут же замечает, правда, что «упомянутый недостаток не мешал петь, *legato*, не влиял, как это ни парадоксально, на чистоту интонирования»<sup>32</sup>.

Говоря о роли Н. Н. Зайцевой как наставника Преображенской, надо учесть: что-то в уроках консерваторского

педагога молодую певицу, видимо, не совсем удовлетворяло, коль скоро до самого поступления в театр она не прекращала своих занятий с Ф. И. Непорент. Дело было, по-видимому, не только в том, что в обществе этой отзывчивой, щедрой душой женщины Преображенская попала, по ее словам, «колоссальную отдушину после всех мытарств», выпавших в ту пору на ее долю в консерватории. Главное, Фаина Исаковна была для нее авторитетом в профессиональных вопросах. Недаром Софья Петровна впоследствии писала о Непорент: «Она подготовила меня к поступлению в консерваторию; к ней же в годы учения я обращалась за советом и помощью. Я очень верила ее вкусу, чутью»<sup>33</sup>.

Есть и еще одно свидетельство самой певицы. На отдельном машинописном листке,

сохранившемся в семейном архиве и представляющем собою фрагмент какого-то ее выступления, Софья Петровна отзывается о Непорент как о педагоге, которая «сделала много» для постановки ее голоса. Строчкою ниже читаем: «В консерватории я занималась в классе преподавателя Н.Н.Зайцевой». И только, и — никаких комментариев... Программа консерваторского обучения была весьма насыщенной. Помимо вокала надо было осваивать музыкально-теоретические предметы, ходить на уроки по обязательному фортепиано. Преображенская и раньше в достаточной степени владела инструментом, а за годы консерваторской учебы еще более усовершенствовалась в этом отношении, далеко превзойдя обычный для вокалистов уровень\*. Занятия были Софье в охотку, она брала от консерватории все, что могла, стремясь восполнить пробелы в своем музыкальном образовании и стать настоящим профессионалом. Экзаменационная комиссия неизменно отмечала, что студентка Преображенская «опережает курсовые требования»

---

\* Много лет спустя Преображенская вела в консерватории свой собственный класс. Ее концертмейстер Е. Шендерович вспоминал: «Однажды... слышу, кто-то прекрасно играет на рояле и поет; когда увидел Софью Петровну одну, очень удивился. Перед ней стоял клавир "Орлеанской девы", и она прекрасно себе аккомпанировала и пела не только свою партию, но и все остальные»<sup>34</sup>.

На всю жизнь запомнился ей ее первый переводной экзамен, где, как обычно, председательствовал Глазунов. «Неотрывно, как-то снизу вверх, смотрел он мне прямо в лицо, слегка кивая в такт головой. Я пела его романсы "Делия" и "Муза". Хотя за столом сидело много педагогов, я видела только Глазунова и, несмотря на неопытность, все же почувствовала контакт между песней и слушателем»<sup>35</sup>. «Человек спокойный, уравновешенный, он никогда ничем не возмущался... Он всегда приходил к нам в артистическую и поздравлял тихим, ровным голосом. Но что он мне говорил, я от волнения не могла запомнить. И только потом моя подруга по школе, работавшая в канцелярии, показала мне его отзыв, сохранившийся в архивах консерватории и запомнившийся мне на всю жизнь: "Большой голос красивого мягкого тембра и тонкое, художественное исполнение" — всего этого было достаточно, чтобы я была на вершине блаженства»<sup>36</sup>.  
Надо сказать, что студентка Преображенская была нелегкой ученицей: выражаясь современным языком, она представляла для консерваторских педагогов проблему. Дело тут было в том, что французы называют «embarrass de richesse» (затруднение от богатства). Ее голос, впечатлявший своим диапазоном, выразительно звучащий как на низах, так и на верхних нотах, с его запоминающимся и столь индивидуальным тембром, не сразу удалось классифицировать, он приводил в замешательство специалистов вокального факультета. Так, по словам рассказавшей мне об этом И.П.Левандо, С.В.Акимова считала, что у Преображенской — вовсе не меццо, а драматическое сопрано. Софья Петровна вспоминала: «Спела я (на зачете. — Н.К.) программу меццо-сопрановую. Зашел спор между профессорами комиссии, какой у меня голос. Одни говорят — сопрано, другие — меццо-сопрано. Решили попробовать меня как сопрано. На следующий зачет я пела Наташу-русалку, сцену из подводного царства ("С тех пор, как бросилась я в воду..."). Спеть-

то я спела, да с натяжкой. Иван Васильевич накричал, что нельзя делать надо мной эксперименты. Надо дать мне петь, как мне удобно. Спасибо ему, и с тех пор стала я меццо-сопрано»<sup>37</sup>.

30

Иван Васильевич, о котором упоминает в приведенном отрывке Преображенская, — это, конечно же, И.В.Ершов, чье присутствие об эту пору в консерватории было счастливой картой, выпавшей певице в ее творческой судьбе.

Ершов был умелым организатором и признанным лидером художественных исканий на вокальном отделении, прославленный тенор, солист Мариинского театра, великолепный актер, он, не оставляя сцены, с головой окунулся в педагогическую работу. Ершов отдавал педагогике свой огромный опыт и неуемную энергию. Он не стал заниматься преподаванием собственно вокала (этот род деятельности ставил бы его в слишком тесные для него рамки), а взял на себя руководство оперным классом, где нашел применение его громадный опыт оперного певца и где смог проявиться в полном блеске его талант постановщика-режиссера. Ближайшим помощником Ершова по оперному классу была Софья Дмитриевна Масловская — режиссер, певица, драматическая актриса.

Однако подлинным детищем Ивана Васильевича стала (уже в советское время) Оперная студия консерватории, где он развернулся во всей мощи своих многочисленных талантов. Участие в жизни студии и тесное общение с Ершовым сыграли важнейшую роль в становлении Софьи Петровны как оперной певицы высочайшего класса.

## 5

### УРОКИ ЕРШОВА

*Ершов мне: «А ведь вам не в хоре место»...*

Иван Васильевич давно мечтал о создании в консерватории учебного театра, где в условиях, максимально приближенных к большой сцене, студенты могли бы получать полноценную практику, а сама Оперная студия органично включилась бы в театральную жизнь города. Он пришел в оперный класс консерватории в 1915 году. Старшей группой здесь руководил в ту пору режиссер Мариинского театра Н.Н.Боголюбов, Ершову поручили младшую. Музыкальное руководство осуществляли Н.Н.Черепнин и М.Г.Климов. Ставились здесь акты из опер, шли и оперы целиком. Так, в предреволюционное десятилетие полностью были поставлены «Евгений Онегин», «Черевички», «Майская ночь», «Царская невеста», «Кашей бессмертный» и детская опера Кюи «Снежный богатырь»; из зарубежной классики — «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Виндзорские проказницы». Постановки именовались «оперными упражнениями»<sup>38</sup>.

В архиве Софьи Петровны хранятся два пожелтевших от времени листка, аккуратно скрепленных, прошитых по краю ниткой,-

программки двух спектаклей «Царской невесты». По-видимому, двенадцатилетняя Соня посетила оба представления, сохранив программки на память.

Работа оперного класса, при всей ее успешности, не могла все же заменить стационарного учебного театра, который постоянно функционировал бы в консерватории, давая практику студентам разных специальностей. Такой театр был создан уже в советское время.

Идею организации Оперной студии поддержал А.В.Луначарский, бывший тогда наркомом просвещения. Еще в 1918 году, излагая перед группой профессоров во главе с Глазуновым перспективы развития консерватории как вуза университетского типа, Луначарский говорил о необходимости организации Оперной студии, которая явилась бы и базой учебно-производственной практики студентов, и центром просветительской работы консерватории. Приступить к осуществлению этого проекта удалось лишь в 1922 году, когда консерватории был наконец возвращен ее Большой зал. Профессор А. В.Оссовский вспоминал: «За годы разрухи декорации, бутафория, костюмы, сценическое оборудование, даже передний занавес, больше — даже медные дверные ручки — все было вывезено, растаскано по другим театрам, разбазарено.

Зал был пуст и гол. Пользоваться им было невозможно. <...> Топить было нечем.

Водопроводные и фановые трубы от замерзания разорвались и весной залили трюмы и другие помещения. Через выбитые стекла лил дождь, сыпался и таял снег. Крыша текла. Деревянные части в зале гнили или коробились.

<...> Требовалось отремонтировать заново огромный разоренный зал, оборудовать разрушенную сцену, заготовить декорации, бутафорию, раздобыть костюмы, оплатить штат работников. <...> Студенты своими силами повытаскали из глубин сырых и темных трюмов Большого зала полуистлевшие остатки старых декораций, давно брошенных здесь итальянской оперой дореволюционных времен. Эти тряпки были высушены на площадке перед консерваторией. Гнилье отрезали, здоровые части освободили от красок, вымыли, сшили в полотнища.

И вот, из этих жалких обрезков получился прежде всего передний занавес.

<...> Остального тряпья на декорации не хватало. Холста раздобыть пока было негде и не на что, и на первых порах удовлетворялись устройством нейтральных темно-синих ширм, громко названных сукнами: объявляли спектакли "в сукнах". А чтобы помочь воображению слушателей, по обеим сторонам сцены, у портала, вешали плакаты: огромная роза на одной стороне, стилизованное изображение дерева на другой — знаменовали сад Маргариты в "Фаусте". <...>

Все искупал тот энтузиазм, тот подъем, который охватывал всех работников студии — студентов, профессоров-руководителей, учебную часть, низовых сотрудников»<sup>39</sup>.

Студентка Преображенская была захвачена общим энтузиазмом. «Когда был объявлен студенческий "аврал" и начались работы по оборудованию сцены Оперной студии, Софья Преображенская работала не покладая рук, сама вызывалась на ночные дежурства, помогала

вытаскивать из подвала театральный хлам...»<sup>40</sup>

Организаторами и первыми руководителями студии, помимо И.В.Ершова, были директор консерватории А. К. Глазунов, его ближайший помощник проректор А.В.Оссовский, М.Г.Климов, Д.М.Мусина, С.Д.Масловская (в оперном классе Масловской, талантливого режиссера-постановщика и педагога, Преображенская занималась поначалу). Под руководством таких первоклассных мастеров музыкальные и сценические репетиции оказывались великолепной школой профессионализма или, по меткому выражению одного из их участников, "университетами" для студентов разных специальностей. До глубокой ночи затягивались вечерние репетиции, велись заинтересованные обсуждения, завязывались споры, возникали дискуссии. Для участия в постановках студии мобилизовали всех консерваторцев-певцов и студентов других специальностей. В хоре пели пианисты, скрипачи и, конечно же, все без исключения вокалисты. Не обошли и первокурсников. Среди других студентов к музыкально-сценическому искусству приобщалась и Софья Преображенская.

34

Однокашник Преображенской дирижер Г.Юдин вспоминал о ершовской постановке «Русалки» (1924): «...главным украшением сцены в подводном царстве были прекрасные распущенные густые волосы одной из участниц хора. Они покрывали ее почти всю до пят. И.В.Ершов помешал ее в самом центре живописной группы русалок. Это была Софья Петровна Преображенская, будущая гордость советской оперной сцены. О том, что у нее голос редкой красоты, в ту пору было уже известно...»<sup>41</sup>

Сама Софья Петровна рассказывает об этом так: «Помню спектакли "Русалки", где мне пришлось также подвизаться. Помню репетиции в Большом зале консерватории, на сцене огромный дуб. Поют русалки, я, конечно, в валенках, все тех же злополучных, которые все следы оставляют по консерватории. И вдруг Иван Васильевич Ершов, который ставил "Русалку", говорит мне: "Идите-ка сюда", подводит меня к дубу, ставит на пень около дуба, раскидывает руки в художественной позе и говорит: "Вот так и пойте". И вот я в валенках, на шестьдесят сантиметров над всеми, распластанная на дубе, большую часть хора пропевала в этой позе. Что и говорить, самочувствие было не из приятных. Приходили потом товарищи из зала, говорили: "Сонька, твой голос выделяется". Вот, думаю, оказия, как это плохо, что делать? Говорю Ивану Васильевичу, а он мне говорит: "Замечательно. Надо петь Любашу, а не в хоре"»<sup>42</sup>.

Однако же, чтобы спеть одну из центральных ролей в «Царской невесте» Римского-Корсакова, надо было дожидаться своей очереди.

Опера была возобновлена в 1926 году в постановке Ершова, с новыми декорациями. В премьерной Софья Петровна участия не принимала, в спектакль ее еще не вводили, партию Любаши исполняли старшекурсницы. И.Н.Храмцов, тогдашний партнер Преображенской и постоянный свидетель ее работы над ролью (она много пела с ним и впоследствии), называет в своих воспоминаниях их имена: Бацофен, Цирюльникова, Маньковская. Все — певицы «с хорошими голосами, богатыми сценическими данными», все — «отличные Любаши». Наконец подошла очередь Преображенской.

...Шла очередная репетиция «Царской». Работали над сценой второго акта — одной из труднейших для исполнительницы партии Любаши. Ершов слушал, останавливал, делал замечания, иногда раздражался. «Ну а теперь пусть нам споет новенькая». Софья запела, Ершов опустился в кресло, замер, выслушал всю сцену до конца и, обращаясь к присутствующим, сказал: «Вот как надо петь!»<sup>43</sup>

И началась напряженная, требующая полной самоотдачи работа над ролью. Преображенская вспоминала: «Иван Васильевич своими занятиями со мною, тогда еще очень скованной, стесняющейся, заставил раскрыться и не стесняться, доводил меня до слез, но слез радостных и счастливых, что у меня как будто что-то получается. Бывали очень трудные моменты, когда бедный Иван Васильевич опускал руки и говорил мне, что ничего не выйдет. Теперь я вспоминаю, как мне было трудно. Шутка сказать, такую сцену, как второй акт Любаши, приготовить сценически за две недели, да еще с начинающей, не успевшей в жизни пережить сколько-нибудь похожего»<sup>44</sup>.

Ей повезло, что в самом начале своего артистического пути ей довелось работать над женским образом, выписанным столь сильно и страстно, над образом, представляющим такой благодарный в вокальном и сценическом отношении материал. Ей повезло также в том, что в этой работе рядом с нею находился, ее поддерживал, направлял замечательный мастер русской сцены Иван Васильевич Ершов.

Его собственный артистический опыт был огромным. Вспомним такие блистательно сыгранные им роли, как Гришка Кутерьма в «Сказании о невидимом граде Китеже», царь Берендей в «Снегурочке», Садко в одноименной опере-былине, Финн в «Руслане и Людмиле», Голицын в «Хованщине», заглавные партии в вагнеровских операх (Зигфрид, Тангейзер, Лоэнгрин, Тристан). Прекрасный актер, он умел на занятиях и репетициях так показать, так вылепить фрагмент какой-нибудь роли, что это производило на всех неизгладимое впечатление. Вспоминая работу Ивана Васильевича с И.Храмцовым над ролью Грязного, Софья Петровна говорила, что «всегда плакала и на репетициях и на спектаклях». Момент, когда Грязной прощается с Марфой,

Иван Васильевич так показывал, «что без слез нельзя было смотреть»<sup>45</sup>.

Ершов учил, по словам Преображенской, «яркой музыкально-речевой выразительности, полной слитности "слова-звука"»<sup>46</sup>. Он говорил, что оперный актер (коль скоро опера — это музыкальная драма) — «не просто певец, а поющий драматический актер»<sup>47</sup>. Учил идти к созданию музыкально-сценического образа прежде всего через музыку, находя в ее гармонии, модуляциях, интонационной и ритмической структуре выражение тончайших оттенков мыслей и переживаний человека. Психологический подтекст роли, над которым он с такой тщательностью работал, доискиваясь правды выражения, строился на основе постоянного вслушивания в музыкальную ткань во всей полноте ее звучания (изучение оперы по фортепианному переложению — клавиру — Ершов не одобрял). Процесс работы над образом становился процессом познания, требовал постоянной работы мысли.

Неслучайно Ершов широко использовал в своей работе с учащимися студии «наводящий»

метод («метод наведения»). А.П.Иванов рассказывает об этом так: «Ученику последовательно задавались вопросы, на которые он должен был дать ответы. Если ответ сразу не получался, то задавались "наводящие" вопросы, которые и приводили к разрешению основной задачи сценического поведения»<sup>48</sup>.

В Преображенской Ершов нашел совершенный отклик на свои художнические требования, мощный встречный импульс. Вспоминая о репетиционной работе над «Царской», И.Н.Храмцов рассказывал: «Мы почувствовали, что перед нами два огромных, равноценных таланта, и их творческое общение было для всех каким-то высочайшим откровением недостижимых высот сценического искусства»<sup>49</sup>.

Софья Петровна явилась на первую свою репетицию со своими вопросами, продиктованными стремлением понять психологическую структуру образа во всей ее сложности и полноте. Эта ее черта сразу же была замечена присутствовавшими на репетициях. Вспоминает И.Н.Храмцов, репетировавший роль Грязного: «Участвуя повседневно в занятиях И. В. Ершова...

37

я и другие партнеры уже изучили и знали все требования И.В., которые он предъявлял к ним (исполнительницам этой роли. — *Н.К.*) в работе по созданию полноценного музыкально-вокального и сценического образа Любаша. Все они беспрекословно и успешно выполняли указания руководителя, никогда не вступали ни в какие дискуссии и даже не задавали никаких вопросов... Но вот появилась в классе С.П.Преображенская. <...> Как описать ту творческую атмосферу, ту приподнятость, ту эмоциональную и активную обстановку, которая сразу воцарилась в классе с приходом Софьи Петровны? Все изменилось, засверкало, ожило. Все репетиции становились праздником. <...>

В отличие от прежних Любаш, которые беспрекословно принимали уже установленные в спектакле мизансцены и толкования, С.П. не была удовлетворена их механическим повторением. В процессе работы она хотела понять, осознать и вскрыть всю логику самых тончайших душевных переживаний, нюансов, переходов от одного душевного состояния в другое и т. д. И если что-то хоть в какой-то степени было не выяснено, Софья Петровна сейчас же ставила вопрос Ивану Васильевичу и просила объяснения и совместного анализа. Вот эта пытливость ее ума, сердца, желание все знать досконально, все проанализировать, создать правдивую, непрерывную, логическую линию жизни сценического образа, — все это резко отличало Софью Преображенскую ещё в студенческую пору от всех других, даже и способных, студентов и актеров и ставило ее на высокий творческий пьедестал.

Хочется для примера вспомнить один вопрос, который задала Софья Петровна Ивану Васильевичу Ершову и который на протяжении многих лет не задавала ему ни одна из очередных Любаш. Да и в моей артистической и режиссерско-педагогической практике (двадцатилетней работе руководителя оперного класса и режиссера студии, тоже по "Царской невесте") я не слышал, чтобы актриса или студентка — по собственной инициативе и по собственной пытливости — задала его хоть раз. Этот вопрос касался содержания ариозо Любаша из второго акта: "Господь тебя осудит, осудит за меня..." Произведенный И.В.Ершовым совместно с исполнительницей анализ этого ариозо всех

38



удовлетворил. Хоть и не все сразу, но поняли, поверили и осознали, для чего Любаша поет свое ариозо, каково его содержание. Она хочет знать: любит ли Марфа Грязного или не любит? <...> Вот и все, на этом анализ и разговоры кончались, все бывали удовлетворены, и Любаши приступали к сценическому действию. Так было до прихода С.П.Преображенской. А вот ее, Преображенскую, такой анализ не удовлетворил. Она хочет знать дальше: а для чего Любаше так важно, кровно важно знать, любит ли Марфа Грязного или не любит? Что может менять в ее судьбе, в ее дальнейших поступках тот или иной ответ на этот вопрос? И т. д. и т. п.

Все присутствовавшие были поражены пытливостью С.П., глубиной мысли, серьезностью затронутого вопроса, который действительно необходимо было всем знать. <...> Иван Васильевич Ершов, который очень любил тончайшие психологические анализы, заплодировал Софье Петровне за эту пытливость. Этот вопрос окрылил его, дал материал для дальнейшей интересной беседы и дальнейшего углубленного анализа роли Любаши, и С.П.Преображенская провела замечательную сценическую репетицию, доставив всем огромную радость...

Такую же пытливость ума и таланта проявила С.П.Преображенская и в спорном иногда решении финала второго акта оперы. Ее не удовлетворяло поведение некоторых исполнительниц (в спектаклях других театров), когда их Любаша на словах "Тащи меня в свою конуру, немец", отстраняла Бомелия, подчеркивая, что ей противно его прикосновение, и сама шла впереди него в его дом. И.В.Ершов тоже протестовал против такого толкования (основа — музыкальный и драматургический материал и сквозное действие Любаши), и ему было приятно, что в лице такой талантливой артистки, как С.П.Преображенская, он встретил достойного единомышленника.

Очень интересны были разбор, пояснения и заключительные ответы на эти заданные С.П.Преображенской вопросы...»<sup>50</sup>

Заслугой Ершова в его работе с Преображенской было еще и то, что он, так сказать, помог раскрыться бутону, преодолеть часто встречающуюся у молодых певиц эмоциональную

зажатость, высвободить артистический темперамент. «...Крайняя робость и стеснительность мешали ей тогда чрезвычайно», — вспоминал Г. Юдин, свидетель первых шагов Софьи Петровны в сценическом искусстве<sup>51</sup>. Выше уже приводился отрывок из автобиографии Преображенской, где говорится, что Иван Васильевич заставил начинающую актрису «раскрыться и не стесняться». О том же Преображенская рассказывала В.Трайнину: «Ершов раскрыл во мне все тайники души, я всегда стеснялась своих откровенных излияний, он же все вытащил наружу, а потом умело ввел в рамки сцены»<sup>52</sup>.

Сохранилась запись урока Ершова с Преображенской, воспроизведенная в газетной публикации. Вот эта запись:

«Репетируется второй акт "Царской невесты". Любаша подходит к дому Собакиных. Смотрит в окно. Увидела свою соперницу Марфу.

**Вот, вот она, Любашина злодейка,  
Черноволосая, с собольей бровью.**

Два урока подряд Ершов обрывает ученицу, едва лишь произносит она "Вот, вот...". Профессор заставляет внимательно вслушиваться в музыку: ведь композитор сам под-сказывает и жесты, и мимику. Профессор заставляет чуть ли не в тридцатый раз повторять одну и ту же фразу, добиваясь полнейшего проникновения в образ, полнейшего музыкального и сценического воплощения, подсказывая, наводя, ругая и поощряя. Нет без труда искусства. Работать, работать, думать, слушать музыку... И снова:

**Вот, вот она...**

Вдруг Иван Васильевич срывается с места. Резкий, стремительный жест — ершовский. И поток самых лестных похвал:

— Красавица! Богиня! Молодец! Ну разве это так трудно? Превосходно!.. Еще раз! Репетиция-урок продолжается...»<sup>53</sup>

Продолжим рассказ воспоминаниями самой Софьи Петровны.

40

«Мне было тогда двадцать два года. Это была моя первая роль. И Любаша казалась мне непостижимой. А Иван Васильевич сразу понял мою растерянность и успокоил меня. Начали мы со второго акта. Тут он и научил меня слушать паузы, которые так изумительны у Римского-Корсакова в той сцене, где Любаша крадется к дому Собакиных. Но угодить Ершову было безумно трудно: Иван Васильевич мог сразу же после похвалы "красавица" заявить раздраженно: "Ничего не выйдет", а прошло между его репликами всего-то минут пять. За две недели я так похудела от волнения и напряжения, что меня никто не узнавал... Да, по правде говоря, и я себя не узнавала...»<sup>54</sup>

Вспоминая об этом трудном и счастливом времени, Софья Петровна писала: «Несомненно, именно Ершову я обязана тем, что научилась проникать в сущность сценического образа, искать и находить его драматическое воплощение»<sup>55</sup>.

Наступил день дебюта Преображенской в Оперной студии. Сам Глазунов отечески напутствовал ее перед выходом на сцену, мягко посоветовал не волноваться, согревая в своих ладонях ее холодные и, как она говорила, «дрожащие от ужаса пальцы»<sup>56</sup>. Успех был огромным. Когда спектакль окончился, Ершов произнес пророческую фразу: «Это был день рождения новой оперной певицы»<sup>57</sup>.

Об этом памятном дебюте вспоминал более десяти лет спустя рецензент газеты «Советское искусство»: «На общем фоне очень хорошо сыгранного спектакля чрезвычайно отчетливо выделился трагический образ Любаши. Замечательно сильный голос, благородная сценическая внешность, проникновенность сценической игры привлекли всеобщее внимание зрительного зала к неизвестной до того времени студентке Ленинградской консерватории Софье Петровне Преображенской»<sup>58</sup>.

За Любашей последовали другие роли. Так, Софья Петровна прошла с Ершовым партию Графини из «Пиковой дамы». Однако успех Преображенской именно в роли Любаши — дорогой ей роли — на всю последующую жизнь определил судьбу певицы. В 1928 году

студентке консерватории был предложен дебют в Мариинском театре и одновременно — в московском Большом. Софья Петровна предпочла столь дорогие ей стены и получила дебют в театре

41

носившем тогда название Государственного академического театра оперы и балета\* и включавшем Малый оперный театр как филиал. (Имя С. М. Кирова было присвоено театру в 1935 году, после убийства главы ленинградской партийной организации.)

---

*\*В первые годы советского периода название театра, получившего в 1919 году наименование академического, а в 1920 году — государственного, сокращалось так: Госопера, Акопера, ГОТОБ (государственный театр оперы и балета) или ГАТОБ (государственный академический театр оперы и балета). Последние две аббревиатуры какое-то время сосуществовали.*

42

## 6 НА ПОРОГЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ЖИЗНИ

*Что за жизнь без этой прелести!..!*

Переходя в ГАТОБ, Преображенская на первых порах не оставила Оперной студии, сыгравшей в ее формировании такую огромную роль. Еще в студенческие годы она входила в число постоянных сотрудников учебного театра, составлявших его профессиональную основу. Именовали их, в отличие от то и дело менявшихся студентов, студийцами (или, как выражался Асафьев, «студистами»). Преображенская и оставалась какое-то время «студисткой». Это позволило ей принять участие в интересной зарубежной поездке: летом 1928 года студия отправилась в Зальцбург, где проходили юбилейные моцартовские торжества.

Преображенская впервые выезжала за границу, и впервые советский музыкальный театр участвовал в международном фестивале. Трудно переоценить значение этой поездки для всех ее участников. Они окунулись в атмосферу родины великого Моцарта — прелестного, насыщенного музыкой городка с его чистенькими старинными домами и почтенным

трехсотлетним собором; общались с актерами драматического театра знаменитого Макса Рейнхардта,

43

среди которых блистал прославленный Моисси. Кому-то, вероятно, удалось посетить спектакли венской Королевской оперы, гастролировавшей тогда же в Зальцбурге, или музыкальные вечера с участием европейских знаменитостей.

Преображенская не принимала участия ни в «милой вещице» (по выражению Асафьева) — одноактной опере юного Моцарта «Бастьен и Бастьенна», ни в других постановках, которые Оперная студия также вывезла в Европу, — опере современного австрийского композитора Б. Паумгартнера по пьесе Сервантеса «Саламанкская пещера» и «Каменном госте» Даргомыжского. Однако ленинградцы привезли с собой и большую концертную программу — в ней-то и выступила Преображенская.

Концертная программа, прозвучавшая в Зальцбурге два раза, содержала исключительно музыку русских композиторов. В первом отделении это была опера Римского-Корсакова «Кашей бессмертный» (в концертном исполнении), во втором — русские классические арии и романсы. «Выступления проходили в очаровательном зале "Моцартеум" — настоящая бонбоньерка, весь в медальонах, с портретами композиторов»<sup>59</sup>. Оркестром «Моцартеума», состоявшим из австрийских музыкантов, дирижировал прекрасный русский дирижер С.В.Ельцин. Роль Кашеевны (имя которой передается в немецком языке устрашающим количеством букв — Kachscheujewna) исполнила «фройляйн» Преображенская. Кроме того, во втором отделении этих вечеров она пела гадание Марфы из «Хованщины» и две песни Мусоргского.

В своих «Письмах из Зальцбурга» Б.Асафьев, руководивший гастрольными труппами, писал: «Внимание публики и критики сосредоточилось... главным образом на пении Преображенской... Ее голос и ее исполнение приковали к себе всех»<sup>60</sup>. Э. И.Каплан, бывший режиссером обеих гастрольных опер, а также сорежиссером «Кашея», вспоминает: «Иностранные антрепренеры ходили за ней толпой, предлагая соблазнительные договоры на гастроли. Они обращались по этому поводу и в наше посольство, и к руководителям поездки. Однако Преображенская... категорически отказывалась от всех предложений. Она торопилась начать работу, она скучала по своим маленьким детям»<sup>61</sup>.

44

Описывая реакцию Преображенской на обращения зарубежных антрепренеров, режиссер, мягко выражаясь, слукавил, и упрекать его в этом, памятуя обстановку тех лет, не приходится. В действительности предложения заключить контракты на гастрольные поездки по ряду стран чрезвычайно заинтересовали молодую певицу: эти гастроли позволили бы Софье Преображенской показать свое искусство заграничной аудитории, а также принесли бы ей массу художественных и жизненных впечатлений. Она заверяла руководителей советской делегации, что не собирается оставаться за границей: неужели они думают, что она способна бросить двоих маленьких детей? Никакие доводы, однако, не помогли, и Преображенской было категорически запрещено подписывать какие бы то ни было контракты.

Один из таких документов догнал ее, когда она уже вернулась домой. Парижское концертное агентство предлагало интересное трехмесячное (с 15 апреля по 15 июля 1930 года) турне по городам Франции, включая Париж, с гонораром в тысячу франков за каждый концерт или спектакль. На контракте, подписанном директором агентства, так и не появилось подписи артистки, и бумага эта осталась как память в ее личном архиве...

...Я еще ничего не сказала о личной жизни Софьи Преображенской. Впрочем, пусть об этом расскажет она сама. Рассказывает она сдержанно, с долей юмора.

«В то время (речь, видимо, о 1923 или 1924 годе, когда Софья еще изображала одну из русалок в хоре. — *Н.К.*) ко мне стал приглядываться один студент из института гражданских инженеров, некий Гуреев Николай Павлович. Все мои выступления стал он посещать, зачеты в Малом зале, стал ходить к нам домой и ел с удовольствием те пустые кислые щи, которые папа получал с общей кухни, что готовили для больных (больница Вторая психиатрическая на Мойке, в Ленинграде). Стал ходить довольно часто».

Я прерву на минуту Софью Петровну, чтобы сказать, что Николай Гуреев, студент Института гражданских строительных инженеров, оканчивавший по строительной и архитектурной специальностям, был строен, хорош собой. У предков его были крупные владения на Хопре. Его отец

45

служил управляющим у князя Волконского. Забегая вперед, скажу, что Николай Гуреев оказался классическим однолюбом. Его чувство к Соне Преображенской было постоянным, сильным, одним-единственным на всю жизнь...

Софья Петровна продолжает: «Не знаю почему, но меня он очень смущал. Бывало, придет в Малый зал на зачет, сядет в конце зала, а рядом с ним колоссальные рулоны с проектами (он заканчивал институт и готовился к защите диплома), а я, как увижу, так и духом падаю. Зачем он ходил, не понимала, а летом 1924 года выяснилось, что он хотел бы жениться. Мне раздумывать было некогда, и я согласилась, но с условием, если у меня будут ребятишки, иначе развод. И вот через год... у меня родился сын Вовка. Вот была радость, а еще через один год девять месяцев родилась дочь Надежда. Мой муж был тихий и спокойный человек. Очень волновался, что дети не дадут мне спокойно заниматься, а я чувствовала, как рождение детей мне очень помогало в смысле развития голоса. Да и вообще, что за жизнь без этой прелести!!! Так что досталось нам обоим. Но ничего, все прошло, ребятишки растут, а я вовсю готовлю с Иваном Васильевичем Ершовым Любашу в "Царской невесте". Любаша совпала с моей второй беременностью, пришлось немного отстать с репетициями, но все же успела спеть до родов»<sup>62</sup>.

«Ребятишки», полагаю, и помешали ей закончить в положенный срок консерваторию. А тут еще поступление в театр... Дебют в Оперной студии в роли Любаши явился как бы ее дипломной работой, но какие-то предметы остались несданными, и Софья Преображенская вышла из консерваторских стен без официального документа. Она получила этот документ несколько лет спустя, во время празднования 75-летия консерватории в 1937 году, когда ей, прославленной певице, и ее не менее известным коллегам — певцам В.М.Луканину и И.И.Плешакову — вручили составленные по всей форме свидетельства об окончании вуза за подписями А. И. Маширова, бывшего в те годы директором консерватории, а также заместителя директора по художественной части, главы ленинградской пианистической

## 7 ДЕБЮТ

*Уж больно хотелось петь...*

Театр был тут, напротив консерватории, через дорогу перебежать. Став студенткой, Софья Петровна продолжала часто бывать там. По определению самой Преображенской, 1923 — 1928 годы (время ее учебы в консерватории) были «периодом вокального расцвета театра оперы и балета». И она называет выдающихся певцов театра, бывших воспитателями консерваторской молодежи: И.В.Ершова, П.З.Андреева, Г.А.Боссе, Н.А.Большакова, Е.А.Бронскую, М.И.Бриан<sup>63</sup>. Добавлю к этому перечню маститого В.И.Касторского, певцов среднего поколения: Р. Г. Горскую, В. К. Павловскую, В.Р. Сливинского, С. И. Мигая, молодых Марка Рейзена, Ольгу Мшанскую. На гастроли из московского Большого приезжали Л.А.Обухова и В.В. Барсова. Театр был еще одной, наряду с консерваторией, школой — и школой превосходной — вокально-сценического мастерства. Соня Преображенская не пропускала ни одной премьеры, по многу раз ходила на одни и те же оперы. Ходила, разумеется, по контрамаркам, за которыми случалось обращаться к самому Д. И. Похитонову — замечательному

47

дирижеру, работавшему еще с Шаляпиным и бывшему хранителем многих театральных традиций. «Он, бедный, иногда даже ругался: "Как вы мне надоели!" — а все же шел к администратору и выносил мне контрамарку», — вспоминает Софья Петровна<sup>64</sup>.

Прийти в этот театр, но уже не в зрительный зал, а на сцену — это было заветной мечтой студентки Преображенской. Мечта сбылась с волшебной быстротой: в театральные кулисы Преображенская шагнула прямо со студенческой скамьи.

По установившемуся обычаю всякому новичку, приглашаемому дирекцией в театр, полагалось пройти пробу, которая позволяла вынести окончательное решение: давать претенденту дебют или не давать. Для такой пробы Преображенской предложили партию Амнерис в опере Верди «Аида», точнее, первую картину четвертого акта — пробный камень для меццо-сопрано. Это ключевая сцена для образа гордой дочери египетского царя, последнее объяснение Амнерис с Радамесом, отдавшим свое сердце не ей, дочери фараона, а простой рабыне Аиде. Противоречивые чувства — любовная страсть и столь же пылкая ненависть — владеют надменной красавицей. Сцена, полная драматизма и динамических контрастов, действительно очень трудна для исполнительницы, требуя и первоклассных

вокальных данных, и актерского мастерства.

С ролью Амнерис Преображенской в Оперной студии сталкиваться не приходилось: предполагающая пышную постановку «Аида» там не шла.

«Эта роль потребовала от меня огромного труда, — вспоминала Преображенская много лет спустя, — предельного напряжения всех физических и моральных сил. Я не могла сначала поверить, что справлюсь с такой задачей.

Голосом я овладела быстро: он подчинился и слился с оркестром. Но ведь надо было не только петь, но и играть, создать сценический образ. Долго не могла я совладать с волнением и сохранить величественный покой, присущий дочери фараона! Мне тогда очень помог дирижер Даниил Ильич Похитонов. Он занимался со мной отдельно, показывал, как из множества подробностей

48

сценического поведения актера складывается образ, заставлял меня поверить в свои силы»<sup>65</sup>. Собственно говоря, состоялись всего две встречи дебютантки с дирижером, но они принесли ей большую радость и огромную пользу. Талантливая ученица сумела на лету схватить и усвоить все замечания маститого музыканта. И вот настал решающий день. Передаю слово Софье Петровне:

«...Прихожу в театр на пробу, а мне говорят: потрудитесь одеться, загримироваться и тогда пожалуйста на сцену. Гримирует меня гример Федор Антонович и говорит: "Ну куда вы лезете, только что перед вами пели две певицы (Маньковская и Бацофен), и их не взяли. Вы же моложе их и вряд ли вас возьмут". Не знаю, чем руководствовался этот предсказатель, но вот с таким напутствием я вышла на сцену. <...> В то время оперой дирижировал В.А.Дранишников, но, когда я вышла на сцену, смотрю: Дранишников перелезает через барьер в зал к комиссии, а в оркестр через тот же барьер перелезает Похитонов. Мне, конечно, стало сразу веселее. <...> Спасибо товарищам артистам хора и артистам оркестра: они мне устроили по окончании пробы оvation и таким образом поддержали мой дух и вселили в меня надежду, что еще как будто не все потеряно и я как будто еще на что-то гожусь. Уж больно хотелось петь...»<sup>66</sup>

Дебют был назначен на 20 января 1928 года.

Несмотря на отличную школу, полученную в Оперной студии, сценического опыта молодой певице явно не хватало. «Аида» не была новой постановкой, и для исполнителей, вводимых в давно готовый спектакль, специальных репетиций не делали, особо с ними не работали. Дебютантка сдала дирижеру партию под рояль.

Софья Петровна вспоминает: «Мне, например, очень мешали руки. ...В "Аиде", где требуется египетская стилизация, мои руки все время сжимали кулаки, которыми я размахивала. Мне делали замечания, а как избавиться от этого, я не знала; потом уже я поняла, что нужна была каждодневная репетиция, и я бы избавилась от мешающих

49

мне рук. Но никому не было до меня дела, и я варилась в своей беспомощности. И вот я, набравшись смелости, перед самым дебютом обратилась с просьбой к Софье Дмитриевне Масловской помочь мне: через неделю дебют, а я ничего не знаю и не умею. Спасибо Софье

Дмитриевне. Достаточно было показать мне несколько штрихов, как я уже схватила, что мне надо было, но, увы! не учла одного обстоятельства: на репетициях с Софьей Дмитриевной я много попела и все полным голосом, перегрузила свой голосовой аппарат, и к оркестровой репетиции в театре я пришла совсем без голоса. Помню, это было 18 января 1928 года, в среду, а дебют через день, 20 января. Я быстро перед оркестровой репетицией сбегала к врачу, и врач мне сказал: "Если хотите петь послезавтра, то сегодня петь никак нельзя". Пришла я в театр расстроенная к директору: оркестр весь в сборе, настраивает инструменты, а мне нельзя петь. Директор говорит — надо позвать главного дирижера Дранишникова. Владимир Александрович спрашивает меня: "Ну что, рискнем без оркестровой репетиции?" А я по своей молодости говорю: "Давайте рискнем". (Теперь бы я не смогла сделать такую глупость.)

Чего же стоил мне этот дебют! Страшно вспомнить! Мои тогда почитатели-студенты (впоследствии профессора, инженеры) часто вспоминали... как у меня тряслись руки, когда я, сидя на троне во время второго акта, держала руки на коленях вытянутыми. Все было на нервах, как бы вступить вовремя, я не спускала глаз с дирижера. К счастью, все сошло благополучно, а последний, четвертый акт я пела еще на пробе, так что хоть на нем я немного успокоилась, хоть и петь там было много и трудного. Но по молодости чего не выдержишь!»<sup>67</sup>

Не менее дебютантки волновались ее родители. По воспоминаниям Софьи Петровны, они «так переживали, что

---

*\*Любопытное совпадение: в известном фильме Глеба Панфилова «Начало» Инна Чурикова играет роль простой девушки, которую неожиданно приглашают сниматься в роли Жанны д'Арк. В одном из эпизодов, где показана съемка очередной сцены этого «фильма в фильме», Чурикова-дебютантка заявляет режиссеру, что не может сыграть требуемое, так как ей «мешают руки»...*

50

не выдержали всего спектакля "Аиды", после двух актов ушли домой»<sup>68</sup>.

Всю свою жизнь Софья Петровна бережно хранила фотокопию документа, удостоверявшего, что она достойна быть принятой в театр. Прочитаем этот документ и мы:

Протокол

дебюта артистки С.П.Преображенской в оп. «Аида» 20 января 1928 г.

Присутствовали: И. В.Экскузович, В. А. Берггрюн, А. П.Воробьев, А. М. Житомирский, В. Р. Раппапорт, Е. В. Вольф-Израэль, В.А.Дранишников, Д. И. Похитонов, В.С.Маратов, член месткома А. Н. Ненецкий.

Артистка Преображенская показала наличие прекрасного голоса, умение владеть им, музыкальность.

При наличии хорошей сценической внешности с драматической стороны отвечает требованиям Академической сцены.

Вполне достойна быть принятой на амплу драматического меццо-сопрано.

(Подписи)

Хранила она и рецензию на свой дебют, принадлежащую перу А.Алданова и опубликованную в журнале «Рабочий и театр».



«В ее [Преображенской] голосе, — писал критик, — помимо обширности диапазона, хорошего владения своими ресурсами и сочного, молодого звука, есть несомненное обаяние, то неуловимое "что-то", что является, в сущности, главным аргументом в пользу таланта исполнителя. При общей сравнительной выровненности звука и корректном дыхании, мы имеем перед собой многообещающую певицу. Некоторая сценическая неловкость объясняется и крайней молодостью, и отсутствием достаточного сценического опыта.

51

Итак, Ак. оперу, кажется, можно поздравить с удачным "приобретением"<sup>69</sup>.

Прошел дебютный январь, а уже 12 февраля молодая певица приняла участие в «парадном» спектакле с участием знаменитостей столичной оперы — народной артистки Е.Степановой и заслуженного артиста С. Мигая. Давали «Царскую невесту». «Успех молодой артистки был почти равен успеху гастролеров», — вспоминал впоследствии об этом спектакле рецензент ленинградской газеты<sup>70</sup>. А в конце того же года другой критик писал: «...театр приобрел артистку, будущее которой можно предвидеть по ее первым выступлениям на сцене. Мы здесь говорим о Преображенской — темпераментной, с большим художественным нервом артистке, выступавшей в роли Амнерис на последнем спектакле "Аиды"<sup>71</sup>.

52

## 8 НАЧАЛО СЦЕНИЧЕСКОЙ КАРЬЕРЫ

*Вторым домом стал для меня театр оперы и балета.*

В первые же месяцы работы в театре, остававшиеся до конца сезона (дебют, напомним, был в январе), Софье Петровне пришлось подготовить и спеть четыре оперные партии, из них две — ведущие. Помимо Амнерис в «Аиде», это были Марфа в «Хованщине» Мусоргского, Полина в «Пиковой даме» Чайковского, паж Урбан в «Гугенотах» Мейербера. По словам самой Софьи Петровны, давалось ей все «легко и сразу».

Трудности начались при работе над ролью Октавиана в опере Рихарда Штрауса «Кавалер розы» — партии сложной для певицы как в музыкальном отношении (с языком современной оперы ей сталкиваться еще не приходилось), так и в отношении сценическом (необходимость двойного переодевания по ходу действия). И все же с помощью сестры Марии молодая солистка в две недели одолела эту партию. (Премьера оперы состоялась уже в следующем сезоне, в ноябре 1928 года.)

Таким образом, за очень короткий срок Преображенская подготовила пять партий, из них три ведущие и две роли

53

травести, всегда требующие от исполнительницы дополнительной работы.

Число ролей, которые в столь сжатые сроки пришлось освоить начинающей артистке, может удивить современного читателя. Однако тогда это было обычной практикой. В архиве О.Ф. Мшанской, старшей коллеги Софьи Петровны по театру, сохранился листок с напечатанным на нем репертуаром ленинградских академических театров к сезону 1921/22 года. В листок этот вписан перечень партий, которые следовало знать молодой певице Ольге Мшанской. В этом перечне — семнадцать названий по ГАТОБу и еще три — по Малому оперному театру! Иными словами, двадцать ролей из русских и зарубежных опер!<sup>73</sup>

Музыкальный критик Ю. Вайнкоп, подводя в газетной рецензии итоги театрального сезона, писал: «Принятая в прошлом году в состав труппы Госоперы молодая певица Преображенская (меццо-сопрано) определилась за этот сезон как интереснейшая вокалистка и оперная актриса»<sup>74</sup>. И действительно, Софья Петровна сразу заняла ведущее положение в группе драматических меццо-сопрано. К ней тянулись вокалисты-коллеги, ее любили артисты хора и оркестра, высоко ценили режиссеры и дирижеры. Отныне ей поручались главные партии во многих операх. Как вспоминал Е.Г.Ольховский, ее участие в спектакле неизменно отражалось на кассовых сборах, что говорило о ее широкой известности у любителей оперного искусства<sup>75</sup>. Тонус ее вокального мастерства поднимал общий тонус спектакля. «Каждый спектакль с ее участием — это праздник, это творческое горение, которое не позволяло никому

---

*\*В марте 1929 года журнал «Жизнь искусства» информировал своих читателей о том, что «в Малом оперном театре приступили к репетициям оперы Д.Шостаковича "Нос"»<sup>72</sup>. Преображенская должна была, согласно этой информации, петь одну из главных партий — Квартального надзирателя (наряду с Н. Калининой). Этот любопытнейший факт, насколько мне известно, не нашел отражения ни в работах о Преображенской Е.Ольховского и В.Трайнина, ни в литературе, посвящённой этой опере Шостаковича. По-видимому, постановщики отказались позже от идеи поручить партию Квартального, написанную для тенора-альтино, то есть очень высокого мужского голоса, исполнительнице-певице. На премьере оперы, состоявшейся 18 января 1930 года, эту партию исполнял А.Кабанов.*

из партнеров быть инертным, равнодушным и петь без полной отдачи всей своей души и сердца». Так говорила О. Кашеварова, выступавшая вместе с Софьей Петровной в ряде постановок театра<sup>76</sup>.

С самого начала Преображенская показала качества истинно оперной артистки. Ее голос свободно покрывал звучание оркестра, она была создана для большой сцены. Именно здесь, на обширном пространстве сценической площадки, в бездонных кулисах Мариинки, она раскрывалась в полную силу, зажигалась и заражала своим вдохновением окружающих. Сохранилось драгоценное свидетельство певицы Н. Вельтер, также работавшей в театре. «...Будучи после дебюта в Кармен и Амнерис зачисленной в состав вокалистов театра, я имела возможность наблюдать процесс работы над образом этой удивительной певицы и понять, в чем сила ее вдохновенного воплощения каждой партии.

На каждую партию назначалось три — четыре исполнительницы. Спевки и

подготовительные сценические репетиции проходили в прекрасном зале Ламбина; висящие на стенах портреты Направника, Сука, Збруевой, Лодий, Ершова в образе Зигфрида, бюст Шаляпина его собственной работы — все это создавало атмосферу какой-то особой торжественности наших репетиций.

Репетировали все, подчиняясь предложениям режиссера и дирижера. Софья Петровна, внимательно наблюдая, сидела молча, репетируя очень редко и нервно, то и дело прерывая саму себя.

Но когда начинались репетиции на большой сцене, Софья Петровна, обладая мощной интуицией, вдруг неожиданно для всех раскрывалась, выявляя внутреннюю сущность характера образа. Самобытная сила ее натуры, казалось, способствовала выявлению какого-то бессознательного, интуитивного, таящегося в глубине ее души вдохновения»<sup>77</sup>.

Преображенская осталась верна театру, давшему ей путевку на большую сцену, но сохранять эту верность ей было совсем не просто. Большой театр забирал лучшие силы. По прямому приказу Сталина туда был переведен замечательный исполнитель басовых партий М.Рейзен.

55

В начале 30-х годов вместе с ним перешли на столичную сцену В. Сливинский и более молодые певцы — Г.Большаков, А.Иванов, Е. Межерауп, Д. Мчедлидзе, В.Давыдова, создавшая незабываемый образ раскольницы Марфы в «Хованщине».

Преображенской также не раз предлагали перейти в столичную оперу. В 1931 году «Красная газета» сообщала: «В настоящее время переговоры с московским Большим театром о переходе на постоянную работу в Москву ведут артисты...» — и далее шел перечень имен, среди которых было имя Преображенской<sup>78</sup>.

Одно из подобных предложений она получила и зимой 1944 года. Узнав об этом, обеспокоенный Д. Похитонов писал ей из Перми, где находилась в эвакуации основная часть труппы театра: «Твое сообщение... о том, что ты перейдешь в Москву, повергло меня в страшное отчаяние... Софьюшка, подумай над этим шагом. Конечно, ты там будешь поставлена лучше, чем в Ленинграде; нахватаешь и званий, и орденов, и лауреатство. Но что же будет с Театром Кирова, если ты уйдешь? Ведь ты, без комплиментов, наше украшение, наш соловей! Неужели тебе не жалко покинуть театр? Ты в нем начала свою карьеру и расцвела так пышно! Ведь "Хованщина" с твоим участием иначе и звучит и выглядит. Да только ли "Хованщина"! Нет, Софья милая, ты не сделаешь этого, не верю и не допускаю»<sup>79</sup>. Преображенская действительно «не сделала этого», она осталась верна своему театру и пела в нем до самого конца своей артистической карьеры.

56

## 9

### ФЕНОМЕН ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ

*Откуда только брался голос!*

Какими же качествами обладала Преображенская как оперная певица, что вызывало восторженные отзывы и профессиональных музыкантов, и многочисленных поклонников ее таланта?

Попробуем разобраться в феномене Преображенской. Рассказывает глава ленинградской дирижерской школы И. А. Мусин.

...Большой зал Ленинградской филармонии. На афише — «Песнь о земле» Малера. Дирижер — знаменитый маэстро из Германии Фриц Штидри. Именитый гастролер в сопровождении жены и молодого ассистента Ильи Мусина выходит на балкон Голубой гостиной. Из другой гостиной — Красной — доносятся звуки голоса певицы, распеваящейся перед выступлением. Фрау Штидри: «Кто это так прекрасно поет?» Маэстро ей в ответ: «Лучший голос в Европе...»

А вот еще некоторые характеристики:

«Исключительная музыкальность» (*О. Клемперер*).

«Феноменальный голос» (*Б. Фрейдков*).

«Примадонна номер один» (*С. Левик*).

57

«Нечто необыкновенное по тембру голоса»; «непревзойденное меццо-сопрано, певица мирового класса» (*И. Мусин*).

«Могучий и вместе теплый голос шаляпинского по красоте тембра» (*Ю. Калганов*).

«Звук ее голоса льется широкой волной, мощно и неиссякаемо. Каждая музыкальная фраза звучит просто, естественно, без нажима» (*Б. Мазинг*).

«...Что-то невероятное, изумительный голос, изумительно наполненный эмоциональностью, артистизмом» (*О. Кашевара*).

«...Такого драматического меццо-сопрано я уже за всю свою жизнь не услышу» (*Г. Вишневецкая*).

«Голос необыкновенной красоты», «волшебное пение, которое ни с кем и ни с чем сравнить нельзя» (*Б. Хайкин*).

«Такие голоса природа отпускает раз в сто лет» (*И. Ершов*).

«Исключительное явление в искусстве» (*А. Коутс*).

Оценки относятся к зрелому периоду исполнительской деятельности Преображенской, но весьма высокими они были уже в самом начале ее артистического пути.

«У Сони — голосище», — говорила еще ее педагог Ф. Непорент. «Большой голос красивого мягкого тембра», — заносил в экзаменационный журнал А. Глазунов. «Изумительный голос», — восторгался на пробе в театр Д. Похитонов.

Это был голос, поставленный, казалось, самой природой, звучавший в любых условиях, не пропадая и не теряя своей мощи и красоты. Он звучал и в голодную пору гражданской войны и разрухи, он будет звучать и в страшную годину ленинградской блокады, которую певице доведется пережить.

Послушаем мнения тех, кто имел счастье быть современником Софьи Петровны и слышать ее «волшебное пение».

Б. Хайкин, тесно сотрудничавший с Преображенской как дирижер и ставший большим ее другом, вспоминает, что в 1932 году перед спектаклем «Хованщины» Альберт

---

*\*Существует прямое сходство между характеристикой голоса Преображенской и голоса ее дяди по отцу, Николая Преображенского. Современница последнего, замечательная русская певица Н.Салина, писала: «Голос его поражал силой звука и пленял окраской тембра»<sup>80</sup>.*

58

Коутс сказал ему: «Борис, если ты впервые будешь слушать эту певицу, то приготовься: это для тебя будет открытием!» Хайкин продолжает уже от себя:

«Пение Преображенской волновало своей непосредственностью, потрясло благодаря необыкновенному душевному богатству этой артистки, которая совсем и не старалась быть артисткой.

Начинала петь Преображенская, и в зале все замирало. Не говоря о тембре голоса, к красоте которого просто нельзя было привыкнуть — он каждый раз потрясал и каждый раз становился тем открытием, о котором говорил Коутс, — какая-то особая безыскусственность пения привлекала и завораживала»<sup>81</sup>.

Певец С.Левик, автор содержательных книг о делах и днях русского — советского театра, отметив большой диапазон и силу голоса Преображенской, пишет о красоте и богатстве тембра, о мягкой задумчивости и гибкости звучания, о волнующем вибрато, вызывавшем ответное волнение у зала<sup>82</sup>.

Как «замечательное вокальное явление» характеризует голос Преображенской дирижер Д. И. Похитонов. «Необыкновенная, какая-то особенная, в душу проникающая красота голоса, сила, эластичность, широкая, свободная кантилена, безукоризненная интонация и ритм поразили меня. Все разнообразие эмоций... находило верное и яркое отображение в изумительном голосе певицы...»<sup>83</sup>

Со знанием дела описывает голос Софьи Петровны профессор Ленинградской консерватории Е.Г.Ольховский. Он отмечает разнообразие интонационных оттенков, мощностю и одновременно бархатистую мягкость, сочность звука, без какой бы то ни было резкости; мягкую, спокойную, непринужденную вокальную манеру, отсутствие форсировки, идеальную певучесть<sup>84</sup>.

Известный певец Б.Фрейдков называет голос Преображенской «необыкновенным по красоте тембра, силе и эмоциональной глубине»<sup>85</sup>. Музыкальный критик С.Кукуричкин пишет, что «уже в самом чудесном тембре голоса Преображенской как бы заключена целая поэма»<sup>86</sup>.

Другой критик, В. Богданов-Березовский, говоря об «исключительном голосе» певицы, подчеркивает: «Назвать ее

59

меццо-сопрано означало бы обозначить только часть ее голосового диапазона»<sup>87</sup>.

Я привожу, наконец, не боясь повторений, описание голоса Преображенской, данное В.Трайниным.

«Голос Преображенской по установившейся классификации разновидностей женских

голосов можно отнести к типу природного драматического меццо-сопрано. В низких регистрах звучание приближалось к контральто, в высоких — к сопрано, но отнюдь не по тембру, ярко характерному именно для меццо-сопрано. На всем протяжении обширного диапазона, простиравшегося до двух с половиной октав, ее голос звучал удивительно ровно, певуче и звонко. Гибкий и подвижный, он таил в себе и могучую силу, и чарующую нежность, теплоту. Процесс образования звука происходил удивительно легко, естественно. В певческой манере Преображенской главенствовала мелодия, органично связанная с присущим артистке тонким ощущением народной песенности. Это был широкий распев, исполненный то страсти, то гнева, то окрашенный волнующим любовным чувством. Распевностью были насыщены и ее речитативы. <...> ...Это было звучание открытое, свободное от малейшего намека на форсирование, рожденное, по выражению Глинки, "вольно" и потому приобретающее особую красоту.

Редкостный дар природы, драгоценный самоцвет, отшлифованный и доведенный до блеска, голос Преображенской сверкал и переливался множеством красок. Тембровая палитра, предельно насыщенная и богатая оттенками, казалась неисчерпаемой. <...>

В голосе Преображенской, кроме мощи и свободы, пленяла исключительная пластичность звука, создававшая впечатление непрерывного потока, не стесненного переходами от низких к высоким звукам»<sup>88</sup>.

Опираясь на приведенные характеристики и другие известные мне высказывания, попробую «вытянуть» из этих описаний самые существенные, сущностные черты того уникального инструмента, который представлял собою голос Преображенской.

Итак: драматическое меццо-сопрано с «выходами» в контральтовый и сопрановый регистры. Его характеристики:

60

- большой диапазон (две с половиной октавы);
- ровность (голос, льющийся непрерывным потоком, без «швов» на стыках регистров);
- огромная сила, мощь (гром оркестра не страшен) при отсутствии резкости; никакого нажима или форсировки, мягкость, сочность, полнокровность звучания;
- широта кантилены и — подвижность, эластичность звукового потока;
- простота, безыскусность, естественность певческой манеры;
- безукоризненная чистота и точность интонации;
- гибкость, естественная выразительность ритма;
- волнующее вибрато;
- тембр редкой красоты.

Остановлюсь на последнем качестве более подробно. Все так или иначе пытавшиеся писать или говорить о голосе Преображенской стремились передать свое ощущение его редкостной красоты, неповторимого своеобразия тембра. В этих попытках рождались порой причудливые, неординарные определения. «Горячим» назвал ее голос Е.Г.Ольховский. По свидетельству племянницы Софьи Петровны Татьяны Васильевой, передавшей сохранившийся в семейной памяти рассказ, А. Коутс говорил со своим милым иностранным акцентом, что голос у Преображенской — «с маслом». Ее партнер по многим оперным спектаклям В.Ульянов, выступая на вечере памяти певицы, также искал подходящие слова, которые могли бы передать, что чувствовали слушавшие ее пение. Его взволнованная речь

запечатлена в стенограмме вечера: «Это — орган, это — не одна скрипка, а целый ансамбль, лавина, со всеми тембрами красоты, какое-то жерло звука идет, ни с чем не сравнимое, ни в прошлом, ни в настоящем ни у кого я этого больше не слышал»<sup>89</sup>.

В высказываниях современников Преображенской подчеркивается не только тембровое своеобразие ее голоса, но и разнообразие, особое богатство тембров и интонаций. Источник этого разнообразия — в богатстве психологических оттенков, психологического подтекста исполняемой роли, в богатстве выражаемого пением содержания, что, в свою очередь, определяется умением

61

вжиться в роль, войти в образ, то есть искусством перевоплощения. Преображенская владела этим искусством в полной мере. Она была талантливейшей ученицей и истинной наследницей И.В.Ершова, ее незабвенного «учителя сцены».

Размышляя о специфике оперного пения, известный дирижер А. М. Пазовский в своей книге «Дирижер и певец» убедительно вскрывает механизм искусства перевоплощения у певца. Оно, это искусство, заключается, разумеется, и в выразительной мимике, и в пластике жестов и движений, но прежде всего оно совершается через интонирование музыки, через «выразительное, осмысленное, действенное пение». Задача оперного певца, по выражению Пазовского, — «петь образ», передавать голосом-интонацией его характерность. Дирижер цитирует слова В. Белинского: «В опере драматическое положение действующего лица важно не само по себе, но по той музыке, которою отзовется или отгрянет оно из глубины духа действующего лица»<sup>90</sup>

Преображенская как никто умела проникать в «глубину духа» изображаемого ею персонажа, вплоть до полного с ним слияния. Видимо, отсюда шло впечатление совершенной естественности, легкости, простоты ее певческой манеры. Думаю, именно в этом смысле следует понимать процитированные выше слова Б.Хайкина, что Софья Петровна «совсем и не старалась быть артисткой». Она действительно не изображала страсти, а жила ими, не притворялась тем или иным персонажем, а превращалась в него. Ученица Софьи Петровны И. Тудоровская передает ее рассказ о том, как однажды, играя в «Чародейке» Княгиню, она едва не упала по-настоящему в обморок в том месте спектакля, когда в последнем акте ее героиня видит труп своего сына.

Благодаря столь полному слиянию с воплощаемым персонажем, певица на протяжении спектакля ни на минуту не «выпадала» из образа, жила в нем. «Это чудо, как образ лепили не только ярко исполненные арии, но и отдельные слова, фразы, сила которых была просто гипнотической», — вспоминала одна из поклонниц актрисы<sup>91</sup>.

Высокой степенью перевоплощения объясняется, думаю, и отмечавшаяся критиками сдержанность сценической

62

манеры Преображенской, скупость движений (не было нужды «играть» персонаж) и высокий эмоциональный тонус ее выступлений. Б. Хайкин вспоминает: «Она не могла петь иначе, как с большим душевным волнением. <...> Глаза ее блестели, большой эмоциональный напор вызывал слезы. <...> ...Я часто видел, как слеза катилась по ее щеке в момент, когда певица, казалось бы, должна быть отвлечена своими техническими задачами»<sup>92</sup>.

Отмечая «неповторимое своеобразие» тембра голоса Преображенской, С.Кукуричкин пишет: «...мы явственно слышим отзвуки эмоций, мыслей, волевых порывов — словом, волнение души артиста. Оттого-то, — добавляет он. — звук голоса Преображенской никогда не оставляет слушателя равнодушным»<sup>93</sup>. Критику вторит С.Левик: «...все передается слушателю богатой палитрой тембров. Не в сценических действиях сила Преображенской. Она живет жизнью создаваемого образа, скорбит его скорбью, страшится его страхом, и ее голос превращается в голос ее персонажа, естественно и просто выражая все изгибы чувств и мыслей»<sup>94</sup>.

В работе над сценическим мастерством Преображенской помогало постоянное и тесное общение с драматическими артистами. К их опыту она то и дело обращалась, у них подсматривала то, что потом использовала в собственной игре. Дружеские отношения связывали ее с режиссерами Н.Акимовым и Г.Товстоноговым, с актерами И.Певцовым, К.Алексеевым, Ю.Юрьевым, Я.Малютиным, М.Царевым, В.Полицеймако. А.Яблочкиной, В.Мичуриной-Самойловой, О. Казико. Софья Петровна посещала спектакли с их участием, они являлись к ней в театр, встречались с нею на совместных «сборных» концертах, и их советы и дружеская критика помогали ей, по ее словам, «преодолевать оперную "вампуку" в сценическом поведении»<sup>95</sup>.

Артистка обладала отличной памятью, прекрасно читала с листа. Великолепна была ее дикция. Слово звучало ясно, отчетливо, «игра» согласных и гласных помогала выявить психологический подтекст роли, словесная речь органично срасталась со звукоинтонацией. В темпах быстрых и медленных, на форте и на пиано ни один слог не пропадал, все бережно доносилось до слушателя.

63

Софья Петровна всегда была в голосе, не знала, что такое болезни горла, связок. Своим врачам-фониатрам — сначала П.Л.Мануйлову, затем Р. И.Райкину (брату знаменитого эстрадного артиста) — особых хлопот не доставляла.

Впечатляющим был внешний облик певицы. «Преображенская была просто красавицей», — замечает ее современник Д.Лебедев<sup>96</sup>. Со всей ее статью она была прямо создана для оперной сцены. Высокого роста, она казалась еще выше благодаря статной фигуре. Двигалась неторопливо, даже величаво, но легко, в движениях была скорее скупа. Черты лица — правильные, крупно вылепленные. На такие лица ладно и легко ложится грим. Высокий лоб, серьезный, внимательный взгляд больших зеленовато-серых глаз из-под густых, темных, своих — не рисованных — бровей. Правильной формы нос, хорошо очерченный рот, волевой подбородок. По мнению Е.Г.Ольховского, это были черты «резковатые», «лишенные чисто славянской мягкости»<sup>97</sup>. Замечу, что славянский тип предполагает достаточное разнообразие этнических вариантов. Мужественное, волевое, с «несколько аскетическими», по выражению Н.Вельтер, чертами, лицо Софьи Петровны видится мне вполне славянским.

За всю свою долгую сценическую жизнь Преображенская спела более сорока партий. Большая часть их приходится на долю русского оперного репертуара. Это не случайно. В русской классике немало благодарных, полноценных ролей как раз для певиц с низкими голосами — драматических меццо-сопрано и контральто (на первый план выдвигаются, кстати говоря, и низкие мужские голоса — бас и баритон). Объясняется это обычно тяготением русской оперы к психологической насыщенности образов, к драматическим ситуациям,



позволяющим выявить образ во всей его жизненной правде<sup>98</sup>.

Из сыгранных Преображенской ролей двадцать три приходится на долю русской классики и по девять — на долю оперы советской и зарубежной. Обладая широчайшими голосовыми и актерскими возможностями, успешно выступая в ролях и лирических и характерных, Софья Петровна тем не менее тяготела к партиям трагедийного, остродраматического плана, к образам, позволяющим

64

раскрывать самые сокровенные стороны души человеческой в моменты самых глубоких ее прозрений. Это отвечало как ее внутренней художественной потребности, так и внешним данным. Она любила, вспоминает Н.Вельтер, «характеры, сильные духом»<sup>99</sup>. Софья Петровна сама признавалась в своем «тяготении к напряженным, волевым партиям, насыщенным глубоким драматизмом», в том, что именно такие роли ей «больше всего по душе»<sup>100</sup>.

Всякий оперный певец, если только он не гастролит свободно по всему миру (возможность, которая лишь теперь открылась для российских артистов), не волен в выборе ролей. Он вынужден вписываться в творческие планы своего театра.

Софье Петровне повезло: репертуар театра, где она играла всю свою сценическую жизнь, был достаточно разнообразен и обширен, и ее блистательное дарование могло раскрыться в нем во всей своей полноте. И все же были интереснейшие роли, которые она могла бы сыграть и которые остались — увы! — несыгранными, ибо в театре не шли соответствующие оперы. Из русской классики так было, например, с «Рогнедой» Серова, где артистка могла бы стать прекрасной исполнительницей заглавной партии. Но в первую очередь это касается западно-европейского репертуара. Прямо на Преображенскую, как мне представляется, скроена роль Далилы в опере Сен-Санса «Самсон и Далила». Арии из этой оперы Преображенская пела в концертах (в звукозаписи сохранилась ария из второго действия). Она могла бы спеть Орфея из «Орфея и Эвридики» Глюка, исполнить партии Фидес из мейерберовского «Пророка», принцессы Эболи из «Дона Карлоса» Верди. Известно, что Софья Петровна сама мечтала о двух последних ролях. Говоря о своем тяготении к оперной героине, она писала: «...я хотела бы выступить в опере Мейербера "Пророк", где имеется сильная драматическая партия Фидес, и в опере Верди "Дон Карлос", где также нашлась бы для меня большая и интересная работа»<sup>101</sup>. Однако произведения эти в Кировском театре не были поставлены.

В некоторых случаях певица сама отказывалась от роли, отдавая себе отчет в том, что та не очень подходит к ее

65

облику. По-видимому, по этой причине она не спела таких, хотя и контральтовых, но традиционно типичных для меццо-сопранового репертуара, партий, как Ратмир в «Руслане и Людмиле» или Ваня в «Иване Сусанине» («Жизни за царя»).

Была, впрочем, еще одна роль в опере, которая не сходила с ленинградской сцены, но которую Преображенской так и не довелось сыграть: речь идет о Кармен.

В оперном театре существуют свои складывающиеся годами штампы или (скажем мягче) традиции в трактовке того или иного образа. Кармен традиционно — подвижная, гибкая, как

язык пламени, темпераментная цыганка, такой изображают ее актрисы. Преображенской очень хотелось в свой черед сыграть роль, с таким блеском выписанную композитором по канве новеллы Мериме. С отдельными номерами из оперы Визе она выступала еще в школьные годы, на школьной сцене. Позднее, по свидетельству В. Трайнина, артистка показывала фрагменты партии Кармен в концертном исполнении<sup>103</sup>. Эти сведения подтверждаются сохранившейся программкой гала-концерта в Кремле, состоявшегося в мае 1940 года. В первом его отделении выступали ленинградские артисты, во втором — московские. Преображенская исполняла, как сказано в программке, «песню цыганки из оперы "Кармен"».

Правда, когда певица сравнивала свои возможности со сложившимся штампом, ей все казалось, что роль эта — не по ней, не по ее внешним данным. И все же Софья Петровна собиралась петь эту партию. Рассказывая на страницах театральной многотиражки о своей работе над ролью Азучены в опере «Трубадур» (это было еще в 1933 году), она упомянула о том, что надеется «получить зарядку на дальнейшую трудную работу в нынешнем сезоне по роли Кармен»<sup>104</sup>. В ее репертуарном поручении на сезон 1932/33 года эта роль значится в графе «В порядке проработки». Желание создать образ вольнолюбивой цыганки не оставляло ее.

---

\* В. Трайнин, правда, замечает, что «Преображенская была бы прекрасным Ратмиром... или Ваней. Уж ей-то нечего было опасаться "контральтового" предназначения партии Ратмира, а в условиях большой сцены крупный рост артистки отнюдь не влиял бы на правдивость внешнего рисунка образа Вани»<sup>102</sup>.

Несколько лет спустя, рассказывая о своих творческих планах, Преображенская сообщала: «...буду петь Кармен. Эту партию готовлю в первый раз и работаю над ней с большим увлечением»<sup>105</sup>. Грянувшая война разрушила все планы...

Многие поклонники таланта Преображенской верили, что певица могла бы создать свой, пусть далекий от привычного, образ испанской цыганки. Таково было, к примеру, убеждение Е. Ольховского: по его словам, Преображенская сумела бы создать «замечательную, своеобразную, не конфетную, настоящую Кармен»<sup>106</sup>.

Интересное свидетельство содержат воспоминания Н. Вельтер. В августе памятного 1942 года в Большом зале филармонии был показан монтаж оперы Бизе с чтением фрагментов новеллы Мериме. Вельтер была режиссером и единственной исполнительницей роли Кармен. «Я уговаривала Софью Петровну, — вспоминает Вельтер, — включиться в работу над этой непревзойденной партией, но она, смеясь, отвечала: "Ну какая же я Кармен? Нет, нет, нет" — и, идя по залу филармонии, где проходили наши репетиции, вдруг запевала "Любовь, любовь..." [голосом] такой красоты тембра, что у меня невольно замирало сердце. И я убеждена, что если бы она решилась на исполнение партии Кармен, то сделала бы пусть крупный, пусть властный, пусть даже несколько тяжеловесный, но зато непревзойденный по глубине звучания, а возможно и характера, образ испанской цыганки»<sup>107</sup>.

А впрочем, что жалеть о том, что могло бы быть, да не свершилось, когда в творческом наследии Софьи Петровны Преображенской, по счастью, столько прекрасных ролей!

Пришла пора прервать повествование о жизненном пути артистки и дать портреты ролей, сыгранных ею в предвоенный период, до 1941 года. Итак, давайте перенесемся в зрительный

зал театра и посмотрим-послушаем Преображенскую в ее многочисленных перевоплощениях.

67

## 10

### РОЛИ В ОПЕРАХ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

*Мне было 22 года, когда я спела Любашу...*

В исполнительском творчестве С.П.Преображенской оперное наследие Римского-Корсакова представлено весьма полно. Она выступила почти во всех операх композитора, где только имелись сколько-нибудь значительные меццо-сопрановые партии.

В начале своей сценической карьеры пела Кащеевну. Отдельные номера из этой партии, спетой на Зальцбургских гастроях, исполняла потом в концертах.

Затем пришел черед милой украиночки Ганны из «Майской ночи» и юного пастушка Леля из «Снегурочки».

Ганну пела в Малом оперном театре: до 1931 года труппа солистов была общей для обоих театральных коллективов. Сохранившаяся фотография дает представление о том, как выглядела Преображенская в этой роли. Высокий чистый лоб под традиционным украинским веночком, мечтательный взгляд широко раскрытых очей, покойно сложенные под высокой грудью руки...

В газетной рецензии говорилось: «В возобновленной "Майской ночи" прошел ряд молодых участников, сразу заявивших себя сильными и сознательно интерпретирующими

68

художниками. Говорим о прекрасном Левко — Тихом и Преображенской — Ганне»<sup>108</sup>. Ей равно удались и лирические сцены, и полная национального юмора сценка с Головой, где девушка прогоняет восплававшего к ней чувствами старика.

Там же, в Малом, еще на заре своей оперной карьеры пела Леля. Этому персонажу Римского-Корсакова с самого начала повезло. В первой же постановке оперы (Мариинский театр, 1882) сам автор выделил из всех исполнителей одну лишь артистку А. Бичурину в этой роли.

Отличным Лелем — полным жизни и радости бытия — была Е. И. Збруева в Большом театре. Преображенской эта партия, по мнению Е. Ольховского, не совсем удалась, певица была здесь «менее ярка, чем в других ролях»<sup>109</sup>. «При отличной внешней стороне образа Преображенская — Лель все же не сумела воплотить обаятельного, беспечного и жизнерадостного пастуха, ей не хватило непосредственности и простоты, тогда как в вокальном отношении артистке недоставало нужной легкости и прозрачности звучания»<sup>110</sup>. Тот же Ольховский утверждал, что певице «не нравилась партия Леля»<sup>111</sup>.

Трудно оспаривать мнение отличного певца, видевшего и слышавшего Преображенскую и тесно общавшегося с нею. Понимая, что в деятельности артиста не могут быть одни лишь удачи, думаю все же, что и суждение Е.Ольховского, и чувства самой артистки могли быть

связаны с тем, что в многочисленных постановках «Снегурочки» откристаллизовался образ Леля — наивного пастушка, юного отрока, не ведающего, что он творит, и поющего беспечно, как птица. Против этой устоявшейся трактовки возражать не приходилось, но Преображенской сам образ мог видаться иным. Не сумев в полной мере воспроизвести оперный штамп, но и не умея найти свое решение образа, певица могла испытывать чувство неудовлетворенности. Не будем забывать, впрочем, что Софья Петровна избрала фрагмент из этой партии (а именно Третью песню Леля) для своего первого появления в 1928 году на ответственной площадке — филармонической эстраде. Достаточно рано в репертуаре Софьи Петровны появилась еще одна роль из опер Римского-Корсакова — сватья

69

баба Бабариха в «Сказке о царе Салтане». Эту острохарактерную, почти гротесковую партию она начала петь еще в 1934 году. Опера шла под управлением Д. И. Похитонова в режиссуре И. Г. Дворишина. Партнерами Софьи Петровны были тогда П. И. Журавленко (Салтан) и Г.М.Нэлепп (царевич Гвидон). В 1937 году, к столетнему юбилею Пушкина, опера была возобновлена в красочных — в стиле народного лубка — декорациях И. Я. Билибина (дирижер А. М. Пазовский, режиссер В. А. Лосский).

В своей книге «Дирижер и певец» А. Пазовский высказывает мысль, что бытовые, комические образы, столь характерные для русской оперы, надо не проговаривать в какой-то особой манере, как то нередко можно слышать, а петь, петь полноценно, хорошо поставленным голосом, используя всю гамму вокальных средств выразительности<sup>112</sup>. Эта установка замечательного дирижера позволяла Преображенской в полной мере использовать свою богатейшую голосовую палитру. И в вокальном, и в актерском отношении она ярко лепила потешный образ завистливой и вздорной бабы.

Из ролей в операх Римского-Корсакова, рано вошедших в репертуар певицы, следует упомянуть также роль Любавы Буслаевны — молодой жены новгородского гусяра и предприимчивого купца-мореплавателя Садко. В 1933 году в большом концерте памяти композитора, организованном силами театра, прозвучали отрывки из оперы-былины. Преображенская пела Любаву.

Постановка оперы в 1934 году вызвала противоречивые отклики прессы. Одним из тех, кто в целом положительно оценил спектакль, был С. Кукуричкин. С большой похвалой отзывается рецензент о работе актерского коллектива театра и, в частности, пишет: «Выразителен и глубок вокально-сценический рисунок роли верной Любавы у Преображенской»<sup>3</sup>. Эта трактовка, надо полагать, соответствовала характеристике образа Любавы, данной в свое время В. Стасовым: «Римский-Корсаков представил такую жену Садко, какая нарисована в подлинной былине: нежную, глубоко преданную мужу, страстно его любящую и изнывающую от его равнодушия и своей опостыл ости»<sup>4</sup>.

70

А вот более поздний отзыв С. Кукуричкина. Отметив, что и вокально, и актерски образ

Любавы прекрасен, критик добавляет: «...но несколько натуралистичен, обыденен; однако в этом нет большой беды. В конце концов, у самого Римского-Корсакова этот образ задуман в плане будничном, бытовом в противоположность сказочному миру царевны Волховы»<sup>115</sup>. Я подхожу теперь к одной из любимейших ролей Преображенской, той партии, в которой и состоялся, по существу, ее настоящий дебют, открывший ее имя музыкально-театральной общественности. Это — партия Любаши из «Царской невесты», в которой она впервые выступила в Оперной студии в 1927 году и которая сразу же показала, какое огромное дарование пришло на русскую сцену.

Мне хочется вспомнить одну из выдающихся предшественниц Софьи Петровны в этой роли. В 1900 году в Частной опере Мамонтова Любашу пела В. Н. Петрова-Званцева, пела, затмевая даже Марфу — Н. И. Забелу-Врубель. У нее было «красивое меццо-сопрано удивительной силы. <...> Тембр ее голоса внезапно обретал краски особого, "горячего" оттенка»<sup>116</sup>. Сходство характеристик — явное: этот последний эпитет применяли, как уже говорилось, и к голосу Преображенской. Называли Петрову-Званцеву (как позже Преображенскую) и «Шляпинным в юбке».

В театральных летописях осталось имя еще одной замечательной исполнительницы партии Любаши — Н.А.Обуховой, выступившей в этой роли в Большом театре в 1916 году. Теперь пришел черед Преображенской.

Выше рассказывалось, как работал Ершов с Соней Преображенской над вторым — труднейшим, ключевым для роли Любаши — актом оперы, с какой подробностью прослеживались и обсуждались малейшие оттенки в психологическом подтексте образа и с какой готовностью ученица шла навстречу учителю, целеустремленно и пытливо постигая суть своего персонажа.

Замечательно то, что, аналитически препарирова роль вплоть до самых глубинных ее слоев, Преображенская вместе с тем, по справедливому замечанию С.А.Кукуричкина

71

«постигла сложный образ скорее сердцем»<sup>7</sup>. Наверное, поэтому психологический рисунок роли с такой силой запечатлелся в ее сознании. «Мне было двадцать два года, — записывает в автобиографии певица, — когда я спела Любашу, и вся гамма переживаний Любаши до того пережита и вжита, что вот спустя тридцать семь лет мне кажется, я и сейчас могла бы все до мелочей пережить сначала»<sup>8</sup>.

Работа над этим образом продолжалась и в Кировском театре, и в Малом оперном, где «Царская невеста» была поставлена в 1931 году. Образ углублялся, обрастал новыми подробностями, но основное было найдено уже тогда.

Преображенская трактует роль Любаши в драматическом ключе, это согласуется с ее актерской природой, особенностями голоса, внешним обликом. Но главное, это согласуется с той концепцией образа, которая была найдена и разработана совместно с Ершовым.

Возлюбленная Грязного — натура цельная и сильная духом, она не выдерживает измены любимого и готова бороться за него, как умеет, до конца. Сострадание к героине — вот то чувство, которое возбуждали в слушателе лучшие исполнительницы роли Любаши. Это чувство с особенной силой рождала игра Преображенской.

Во внешнем виде Преображенской — Любаши не было ничего от «чудо-девки», вывезенной Грязным из родимой Каширы («Поет как птичка, брови — колесом, глаза как искры и коса до

пяток» — так характеризуется она в опере устами Малюты Скуратова). В ней не было ничего и от мелодраматически страдающей злодейки («мстительно злой», по определению Асафьева). С фотографии, запечатлевшей облик Преображенской в этой роли, смотрят исполненные боли и недоумения широко раскрытые глаза, горестно сжат рот. Лицо иконописного типа: такие суровые удлиненные лица бывают у женщин с русского Севера.

---

\* В.Трайнин на основе не раз виденного и слышанного на сцене подробно показывает динамику развития образа от начала до конца оперы. Чтобы не повторяться, я отсылаю читателя к его книге (с. 36 - 39).

72

При всем мастерстве актерской игры Преображенской, наработанном в сценической школе Ершова и нашедшем благодатную почву для проявления в опере Римского-Корсакова с ее стремительно развивающимся действием и напряженным конфликтом, главным в этой первой крупной работе артистки оставалось все же пение. Так реализовался, кстати говоря, завет композитора: «...в пении заключается и драматизм, и сценичность, и все, что требуется от оперы»<sup>9</sup>.

Послушаем в звукозаписи ту самую сцену второго акта, с которой началась работа певицы над партией Любаши.

...«Развела! Так вот гнездо голубки?» — раздается незабываемый голос Преображенской. Это «развела» певица наполняет таким глубоким внутренним смыслом, что мне вспоминается рассказ Храмцова о том, как И.Ершов растолковывал своим студийцам значение этого слова. Производя его «от "ведать", "вещий", "ведунья", Ершов показывал, какая глубина проникновения в смысл данной сцены требуется от актера, если он поймет отличие этого слова от близких, но все же иных по значению слов "отыскала" или "нашла"»<sup>120</sup>. Эту «глубину проникновения» убедительно являет Преображенская.

Начинается сцена, и певица проводит нас через все оттенки душевного состояния своей героини: тревога неизвестности, дурные предчувствия, минутное успокоение, когда Любаша принимает за свою соперницу другую, и — отчаянный вскрик: «Вот, вот она — Любашина злодейка... Ох! хороша!» Отчаяние переплавляется в лихорадочное желание действовать тут же, ни минуты не размышляя. Страстным нетерпением проникнут разговор Любаши с Бомелием. Вспышка возмущения («Что, немец? Ты умом рехнулся?»), новые страстные мольбы, и — решимость пойти на преступление, и — мучительное сознание своего нравственного падения...

Я ставлю другую пластинку и слушаю следующую за тем арию Любаши в записи на диске в 78 оборотов, относящейся к более ранним годам. По своим техническим параметрам она уступает более поздней долгоиграющей пластинке, но я предпочитаю этот ранний вариант,

73

исполненный, на мой взгляд, особенно трепетным и проникновенным чувством.

Итак, решение заплатить дорогую цену за зелье принято. Раздумчиво, горестно, без раздражения и злобы Преображенская — Любаша мысленно обращается к возлюбленному: «Вот до чего я дожила... Григорий...» И начинается струение-распев голоса огромной внутренней наполненности и бесподобной красоты. Певица задерживается на частице «ли» в важнейшем для героини вопросе: «Да любит ли его она, да любит ли, как я люблю?» И далее, угасшим голосом, по видимости спокойно, но с тем покоем, который пострашнее иной бури, подобно заклинанию, твердит: «Не любит, нет, не любит...»  
...Пройдет еще много лет, появятся и уйдут новые поколения певиц, а созданный Преображенской образ русской девушки с трагической судьбой навсегда останется в анналах музыкального театра.

74

## 11 В МИРЕ МУЗЫКИ ЧАЙКОВСКОГО

*Все женские портреты в русской  
классической опере — не только роли,  
сыгранные мной, но и ступени моего  
духовного роста.*

Ни один русский певец не может пройти мимо шедевров оперного наследия Чайковского — «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы».

В молодости Преображенская пела в «Онегине» Ольгу, но эта роль не надолго задержалась в ее репертуаре. Сценические данные певицы мало подходили к образу, набросанному легким пером поэта: «Глаза как небо голубые, / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан...» И далее: «Подобно ветреной надежде / Резва, беспечна, весела...»

Случалось ей быть и Лариной. Эту роль в перечне партий оперного репертуара Преображенской ее биограф В.Трайнин не упоминает, а между тем, как явствует из официально заверенного дирекцией списка партий, которые следовало знать певице в сезон 1932/33 года, она должна была подготовить роль Лариной как «страхующую», то есть быть готовой в случае необходимости спеть ее. Роль эта осталась в репертуаре Преображенской. В 1951 году Софья Петровна пела Ларину на торжественном вечере, посвященном юбилею Н.А. Большакова:

75

В Большом зале филармонии были показаны первые четыре картины оперы. Юбиляр исполнил партию Трике, Татьяну пела О.А.Кашеварова, Ольгу — Л. Я. Грудина, Няню — И. М. Витлин, роль Онегина исполняли студенты консерватории Я.Х. Вутирас и И. В. Мелентьев, Ленского пел И.М.Бугаев.

Партия Няни в той же опере достается певицам, как правило, уже в зрелые годы. Преображенской довелось исполнить ее впервые в 24-летнем возрасте. В упомянутом списке партий сезона 1932/33 года эта роль значится среди основных. Десять лет спустя Преображенская пела Няню в заблокированном немцами Ленинграде, когда оставшиеся в городе артисты сколотили труппу, поставив в числе других оперных сочинений «Евгения Онегина». Д.Похитонов писал Софье Петровне из Перми, куда был эвакуирован Кировский театр: «...думаю, что Ленинград, а также Петроград и Петербург не слышали такой Няни! Иван Иванович Плешаков говорил мне, что ты звучала великолепно...»<sup>121</sup>

На третий день после праздника Победы, 12 мая 1945 года, Преображенская пела Няню в премьерной постановке «Онегина», и эта роль до конца ее творческой жизни оставалась в ее оперном репертуаре.

Роль Няни обычно называют лирико-характерной. К той же рубрике можно отнести и партию Лариной, но партия Няни много богаче в музыкальном, да и в сценическом отношении, чем роль добродушной помещицы, хотя образ Филипьевны раскрывается вокально в одной-единственной сцене — второй картине первого акта. В няне из пушкинского романа литературоведы находят черты Арины Родионовны — женщины из народа, вспоившей поэта материнским молоком родных русских сказок. В музыке Чайковского этот образ нашел адекватное воплощение. Неторопливо течет рассказ умудренного жизнью человека, человека, исполненного душевной теплоты и внутреннего достоинства, которое ощущается за внешней покорностью судьбе.

Преображенская любила эту роль. «Мне дорога, до глубины души понятна эта простая русская женщина», — говорила она<sup>122</sup>. Мелодический речитатив Няниного рассказа

76

выпевался ею с возвышенной простотою, в тонах сдержанно-повествовательных, степенно и спокойно.

С фотографии Преображенской в этой роли глядит на нас задумчивое лицо с полуопущенными глазами. Замерли в руках спицы. Теплый платок уютно охватывает плечи. Няня — сама доброта, само участие, и вместе с тем — олицетворение народной житейской мудрости. Глядя на этот милый образ, ощущаешь полное погружение певицы в душевный мир ее героини, и не кажется преувеличением мнение В. Богданова-Березовского, писавшего, что Преображенская была «непревзойденной исполнительницей» не только драматических ролей, но и «небольших характерных партий, возвышаемых ее исполнением до значимости чуть ли не центральных (Няня в "Евгении Онегине")»<sup>123</sup>.

А вот еще одна фотография Преображенской — Няни. Снимок сделан, видимо, после спектакля. Софья Петровна, еще в костюме и гриме, сидит на диване рядом с И.

Шлепяновым и смотрит на него, позируя фотографу явно «в образе», с доброй, чуть лукавой старушечьей усмешкой, как смотрела бы на «господина режиссера» подлинная нянюшка. На обороте снимка — надпись: «Софье Петровне Шаляпиной — восхищенный режиссер. И.Шлепянов. 23 декабря 1949 г.»

В другом оперном шедевре Чайковского — «Пиковая дама» Преображенской довелось исполнить две роли. Одной была Полина, сыгранная ею впервые в дебютном 1928 году. Подруга главной героини оперы, мятущейся душой Лизы, Полина являет собою типичный образ подруги-наперсницы. Дуэт с Лизой и «романс любимый Лизы» выдержаны в



меланхолических тонах. А дальше — по контрасту — в партии Полины следует плясовая песня — хоровой номер, где Полина запекает. Наконец, благодарный материал для исполнительницы представляет участие ее персонажа в стилизованной под XVIII век интермедии. В пудренном парике и нарядном мужском костюме Полина изображает влюбленного томного Миловзора\*.

---

*\*Напомню, что впервые певица исполнила эту роль еще на школьной сцене, под руководством М.М.Матвеевой.*

77

После успешно сыгранной в дебютный год роли юного Октавиана («Кавалер розы» Рихарда Штрауса) Преображенская имела уже опыт трагедии, и сцена, исполняемая в переодетом виде (театр в театре), была для нее несложна. Наиболее сильным моментом партии Полины в ее исполнении был романс «Подруги милые». На завораживающий фон мерно падающих аккордов, имитирующих звук старинного клавинофорда, накладывался волнующий голос певицы, неторопливо развертывающий в контральтовом диапазоне бесконечную мелодию романса, исполненную тоски и злых предчувствий. С непередаваемой выразительностью звучал финальный возглас: «Могила, могила...» Бесхитростный романс вырастал до символа, отбрасывающего зловещую тень на все действие оперы.

С «Пиковой дамой» связано одно из вершинных достижений Преображенской в оперном искусстве — партия Графини, сопутствовавшая артистке всю ее жизнь. Уже на склоне лет Софья Петровна писала: «Я всегда с удовольствием исполняю партию Графини в "Пиковой даме". Бывает, молодые певицы неохотно соглашаются на эту партию: уж очень им не хочется накладывать грим, который превратит их в страшных старух. А я не только сейчас, в зрелые годы, но и прежде, совсем молодой, охотно пела эту полную тонкого драматизма партию»<sup>124</sup>.

Эта роль была пройдена певицей еще в пору ее учебы, под руководством Ершова, и с самого начала исполнительнице удалось добиться впечатляющего художественного результата. В театре Преображенская вошла в готовый, уже шедший спектакль. На обложке репертуарно-программного справочника «Ленинградские театры» за 26 — 30 ноября 1930 года дан ее портрет в роли Графини (рядом с фотографиями других певцов) под заголовком «Молодые силы Госоперы». Партнерами ее в опере Чайковского были опытные артисты: Германа пел Н.Н.Куклин, Гремина — П.З.Андреев, Елецкого — В. Р. Сливинский. Партия Графини по количеству музыкального материала невелика: персонаж этот появляется в первой картине первого действия, где участвует в квинтете («Мне страшно»), безгласной тенью проходит в первой картине

78

второго действия, возникает призраком в первой картине последнего действия, произнося всего несколько музыкальных фраз. «Ее» сцена — это вторая картина второго акта, когда к ней является Герман, требуя раскрыть тайну трех карт. Здесь после небольшого речитатива

Графиня поет знаменитую песенку на французском языке, мелодия которой, как известно, заимствована Чайковским из оперы Гретри.

Несмотря на сравнительно короткую протяженность музыкального материала роли, значение ее в общей драматургии оперы чрезвычайно велико. Это один из ключевых персонажей, вносящий в атмосферу спектакля особую, щемящую ноту, выступающий как орудие судьбы и вместе с тем как ее жертва.

В 1935 году в ГАТОБе состоялась премьера «Пиковой», заново поставленной Н.В.Смоличем (дирижер В.А.Дранишников, художник В.В.Дмитриев). Надо полагать, эта постановка была скрытой полемикой с острой мейерхольдовской трактовкой оперы в Малеготе (Малом театре оперы и балета). Подобно Мейерхольду, Смолич перенес время действия оперы с конца XVIII века, как это было задумано композитором, на 30-е годы XIX века, в николаевскую эпоху — в соответствии с повестью Пушкина. Однако сходство обеих постановок на этом кончается. Смолич полностью сохранил и музыку Чайковского, и литературный текст, принадлежащий брату композитора Модесту Чайковскому, очистив его при этом от позднейших искажений. Спектакль, по мнению критиков, получился добротным, «постановочным», пышным, но лишенным (в отличие от спорного мейерхольдовского) общей идейно-художественной концепции. Положение спасали протагонисты оперы — Н. Печковский и С. Преображенская. Именно они, по словам В. М. Богданова-Березовского, «создавали» спектакль, именно они определили его успех.

«Преображенская создала совершенно новый образ Графини, — отмечал музыкальный критик в рецензии, написанной по горячим следам премьеры. — Талантливая певица расширяет рамки своей партии. Песенка Гретри, исполняемая ею у камина в ночной тишине огромной спальни, — великолепный образец тактичной и выразительной

79

игры в пении. Интонации властности, самовлюбленности, брюзжания и самодурства, жесты страшного старческого кокетства, жесты животного страха найдены с исключительной чуткостью, переданы правдиво и мастерски»<sup>125</sup>.

Богданов-Березовский проницательно подмечает «игру в пении». Эти слова надо понимать, очевидно, так, что артистка создавала образ прежде всего через выразительное вокальное интонирование. (Замечу, что иные исполнительницы этой партии идут по другому пути — по линии изображения чудной старухи с ее живописной дряхлостью и гротескными жестами.)

Лепку образа Графини в первую очередь и главным образом вокальными средствами подмечает — с несколько иными акцентами — и другой рецензент. По его мнению, образ «...хорош и убедителен у Преображенской лишь своей вокальной стороной, что сказывается в гениальной "арийетте" второго акта, где нет игры, а есть одно лишь пение». «Но режиссерская трактовка образа, — продолжает критик, — снова уводит ее в сторону натурализма»<sup>126</sup>.

Воспоминания Н.Вельтер позволяют прояснить смысл последнего замечания. Судя по ее рассказу, Софья Петровна, имея свое видение рисунка роли, бывала вынуждена подчас ломать себя, а случалось, против режиссерской трактовки решительно восставала. Вельтер свидетельствует:

«В решении момента смерти Графини Софья Петровна отвергает мизансцену, предложенную Н.Смоличем. После фразы Германа: "Старая ведьма, так я же заставлю тебя отвечать!" — Графиня должна была стремительным бегом бросаться к платяному шкафу с надеждой

скрыться от Германа. Графиня — Преображенская умирала стоя. Увидя пистолет Германа, Графиня, вытянувшись во весь рост,

---

*\* Вот как, в соответствии с замыслом режиссера, строилась — по описанию критики — мизансцена в этой картине: «Белые чепцы приживалок, темно-серые их платья на темно-коричневом фоне алькова. Тусклый блеск свечей — сумрачно-тревожный, "рембрандтовский" колорит. Смерть Графини: она спасается от Германа в нишу, где помещены манекены с ее платьями. Взбешенный Герман срывает куклы с места, одна из них резко качается, контрастируя с неподвижным телом Графини»<sup>127</sup>.*

80

стояла неподвижно с широко открытыми глазами и отвиснувшей челюстью, представляя в какой-то момент страшное зрелище, и дальше впечатление ужаса усиливалось. Графиня, вдруг надломившись и буквально рухнув на свое кресло, продолжала сохранять ту же неподвижность мышц лица, широко открытые глаза и отвисшую челюсть»<sup>128</sup>.

Выступление Преображенской — Графини в спектакле, показанном москвичам в рамках декады ленинградского искусства (было это в 1940 году), вызвало восторженные отзывы прессы. Г. Хубов писал в «Правде»: «Огромное впечатление оставила С. П. Преображенская, создавшая страшный образ старухи-графини. Только артистка большого дарования может так просто и сильно сыграть сцену в спальне, как сыграла ее Преображенская. В ее игре и пении не было ни малейшего нажима, ни трафаретной стилизации: все строго, скупое и глубоко выразительно...»<sup>129</sup>

Рецензент другой газеты отмечал: «По-настоящему захватывает искусство С. П. Преображенской, исполняющей внешне мало благодарную, и уж во всяком случае не эффектную в обычном понимании этого слова, партию Графини. Безграничному по силе и диапазону голосу Преображенской, собственно говоря, негде развернуться в этой партии. Но исключительная красота и благородство тембра, гибкого и выразительного, придают неотразимую силу и убедительность создаваемому артисткой образу. Большой монолог Графини в четвертой картине в исполнении Преображенской — верх психологической значительности, художественного совершенства. В сцене казармы, используя трагически мрачные краски своего многогранного голоса, Преображенская достигает необычайного, фантастического эффекта: это совершенное воплощение идеи композитора»<sup>130</sup>.

А вот отклик на возобновление «Пиковой» в послевоенном 1946 году на сцене Кировского театра: «Среди исполнителей в спектакле совершенно особое место занимает нар. арт. РСФСР С.П.Преображенская, не только пленяющая своим чудесным голосом, но и создающая мастерски

---

*\* Скорее всего, описанный Н. Вельтер «бунт» певицы имел место уже после премьеры.*

81

законченный, реалистический образ старой графини. Ее участие не только украшает спектакль, но и сообщает определенный колорит всей постановке в целом»<sup>131</sup>.

Я хочу теперь предложить вниманию читателя обширную выписку из книги В.Трайнина, многократно слышавшего певицу в этой партии и имевшего продолжительные беседы с нею. Владимир Яковлевич подробно прослеживает развитие образа от начала до конца спектакля. «Графиня — Преображенская безмолвна, появляясь в первой картине первого действия. И все же ощущается, что это — первый "нервный узел" оперы (Б.Асафьев). Внимание зрителя-слушателя уже приковано к этому "немому" персонажу, до того ее мимика, взгляд, пластический образ слит с музыкальным. Зритель (особенно впервые слушающий оперу) не анализирует, ему неясно, быть может, причина охватившего его некоего "предчувствия беды", но сила воздействия заключена именно в "музыкальности" возникшей, по любимому выражению И. В. Ершова, "действенной паузы молчания" ("вокальное молчание"). Зритель-слушатель ощутил завязку трагедии потому, что, начиная с безмолвной встречи Графини и Германа, музыкальная тема судьбы прочно внедряется в сознание и неотвязно ассоциируется с образом Графини.

От встречи к встрече (Графиня и Герман) нагнетается интенсивность впечатления, оставляемого образом Графини: в квинтете "Мне страшно", в тревожной интонации вопроса, обращенного к Томскому, — "Скажите мне, кто этот офицер?", в нарастающей тревоге, когда, словно чувствуя присутствие Германа, Графиня сердито брюзжит: "Лиза, отвори... что это за фантазии такие?.."

Но вот прозвучало "похоронное скерцо" (как назвал Б.Асафьев хор приживалок и горничных), и на медлительно-величавом ритме менуэта под звуки фагота и засурдиненных скрипок Преображенская — Графиня начинает монолог, "жуткие, подлинные мемуары XVIII века, впервые обнародованные в музыке" (Асафьев). Воображение воскрешает дни ее блистательной молодости, французский королевский двор, знатных особ, увивающихся вокруг обольстительной Венеры Московской.

82

Преображенская интонирует мелодический речитатив монолога ("А бывало, кто танцевал?.., кто пел?") тембровыми красками, создающими впечатление отрешенности. И, как отдаленные отзвуки воспоминаний, возникает наивная ариетта из оперы композитора XVIII века Гретри "Ричард Львиное сердце".

Поразительно это перевоплощение. Могучий, яркий голос зазвучал "засурдиненно", словно прикрытый ажурной вуалью образ угасшей, едва теплящейся жизни... Мгновенная вспышка раздражения стирает видения далекого прошлого, старуха засыпает... Затем песенка возникает снова, но как бы погруженная в беспокойный сон, пение прерывается паузами, постепенно растворяясь в тишине\*.

Заключение сцены предваряется бурным вторжением темы рока, трех карт. Вздывается волна смятения... Преображенская — Графиня увидела Германа, и начинается... "диалог", хотя говорит только один Герман. Но в промежуточных репликах оркестра "звучащие паузы" Графини — Преображенской настолько выразительны, что зритель ощущает здесь этот своеобразный и жуткий диалог. <...> Преображенская — Графиня поднимается во весь рост, пронзительным взглядом заставляет Германа замолчать. Раздается бульканье кларнетов, вздрагивание флейт, два аккорда тромбонов и труб — голова откидывается набок, руки

безжизненно повисают...

Полна ужаса сцена появления Графини-призрака (сцена в казарме): внезапно стихает оркестр (до того звучавший с необычайной силой и зловещим колоритом), и Преображенская произносит "монолог призрака", создавая на одном только звуке (*фа*) совершенно изумительный интонационный эффект бредовых галлюцинаций Германа»<sup>133</sup>.

---

*\*Выступая на вечере памяти Софьи Петровны в Театральном музее, В.Трайнин вспоминал об этой сцене в следующих выражениях: «Софья Петровна изображала Графиню не беспомощным полутрупом, я лично никогда так не воспринимал ее Графини. Это пел старый человек о своих воспоминаниях, что-то собирательное было в этом образе, так человек поет о трагедии жизни, идущей к закату. Преображенская не применяла дешевых приемов, я, например, всегда представлял себе ее Венерой Московской»<sup>132</sup>.*

83

Прекрасное дополнение к рассказанному В.Трайниным составит описание игры Преображенской — Графини, данное С.А.Цветаевым, также неоднократно слышавшим ее в этой роли.

«Преображенская не поддается, как большинство исполнительниц этой роли, дешевому соблазну представить Графиню некой inferнальной старухой, претендующей изображать собой смерть. <...> Преображенская в своем исполнении роли уделяет внимание не столько внешнему ее изображению, сколько миру душевных переживаний. Перед зрителями вырастает образ Графини — полуразрушенный обломок эпохи изысканной, придворно-аристократической культуры, обезображенный временем и все же сохранивший печать гордого высокомерия, следы тонкого вкуса. Мы слышим у Графини — Преображенской не злобное брюзжание, а нескрываемую иронию к безвкусию окружающей ее жизни, суровое презрение к лицемерию и ханжеству окружающих, мрачное сознание одиночества и ненужности своего существования, глубокую усталость от жизни.

Теплота и красота голоса артистки придают ее облику даже некоторый, правда быстро угасающий, лиризм, вызывают на мгновение ощущение странной жалости к этому никому не нужному, даже смертью забытому, полумертвому существу».

Сцену в спальне Преображенская «проводит без малейшей утрировки, наоборот, с какой-то сурово-печальной простотой. <...> ...Своей, в большей части, оцепенелостью, недвижимостью [она] оттеняет страстную, аффективно-возбужденную игру Германа...»<sup>134</sup>

В начале 50-х годов киностудия «Ленфильм» предприняла экранизацию оперы «Евгений Онегин». Лента имела большой успех, и было решено поставить фильм по «Пиковой даме». Постановку поручили тому же творческому коллективу под руководством Романа Тихомирова. На исполнение основных партий оперы пробовались многие вокалисты. В роли Графини соперников у Преображенской, надо полагать, не было... К сожалению, экранизация была сделана по принципу дубляжа: голос певца накладывался на игру драматического актера («напарницей» Преображенской

84

была артистка Е. Полевицкая). Если бы кинокадры запечатлели не только голос великой певицы, но и ее игру! Увы — как уже говорилось, в ее исполнении на киноленту попала только сцена в спальне Графини.

Я кладу одну подле другой две фотографии Преображенской в этой роли. Снимки, если смотреть на них поочередно, — как два кинокадра. На них словно запечатлено движение артистки, ее пластический жест. Вот Графиня сидит, тяжело погрузившись в кресло. Ее руки судорожно и цепко охватывают подлокотники, голова наклонена, взгляд исподлобья пристален и тяжел, рот полуоткрыт в усилии понять речь возбужденного Германа, которого так и видишь стоящим перед нею. Но вот под дулом наведенного на нее безумцем пистолета она тяжело подымается с кресел и, странно перекосившись, согнув руки, словно два перебитых крыла, все так же полуоткрывши рот, с той же тяжелой, пристальной внимательностью глядит на Германа, как бы силясь что-то ему сказать...

Я ловлю себя на том, что никак не могу расстаться с образом, созданным великим композитором и воплощенным выдающейся артисткой. В который уже раз ставлю на проигрыватель изрядно заигранную пластинку с монологом Преображенской — Графини и в который раз восхищаюсь несравненным интонационным богатством пения, отражающим многомерность образа ее героини.

В начале монолога («Ох, постыл мне этот свет!») — открытый, раздраженный тон и с бесподобным презрением произнесенное «не умеют» («и веселиться толком не умеют»). Но вот Графиня погружается в воспоминания («А бывало, кто танцевал?., кто пел?»), и голос певицы мгновенно меняет окраску, становится текучим, томным, теплым. Сквозь волшебную мелодию французского романса проступает обольстительный образ Венеры Московской. И сразу — резкий переход: гневный окрик, обращенный к приживалкам («Чего вы тут стоите? Вон ступайте!»). Отсюда начинается новый интонационный пласт, который заставляет вспомнить, что Графиня, со всем ее версальским прошлым, — русская барыня, не боящаяся резкого словца, бесцеремонно третирующая ниже стоящих. (Вспомним реплику Графини в тексте пушкинской повести: «Что

85

с тобою сделалось, мать моя! Столбняк на тебя нашел, что ли?») С изумительным мастерством передает Преображенская разные интонационные сферы, характеризующие ее героиню.

Еще две роли в операх Чайковского — роли двух матерей, таких разных по своей натуре и судьбе и таких схожих по силе характера.

«Чародейка»... Этой опере Чайковского поначалу не повезло. Премьера 1 ноября 1887 года в петербургском Мариинском театре была встречена прохладно. Через два года новое творение великого композитора один раз прозвучало в Большом театре в Москве, но было снято как не имевшее успеха у публики. Оперу исполняли то тут, то там провинциальные труппы, но лишь после того, как «Чародейка» была поставлена в Частной опере Мамонтова (1900), она была по достоинству оценена и сделалась репертуарной. Княгиню Евпраксию Романовну прекрасно сыграла и спела тогда талантливая В. Н. Петрова-Званцева.

В ряду с другими Княгинями, память о которых хранится в театральных летописях, встал

образ, созданный Преображенской.

Премьера новой постановки Кировского театра состоялась 22 марта 1941 года, когда счет мирному времени шел уже не столько на месяцы, сколько на недели и дни... Режиссером был Л. Баратов, дирижировал А. Пазовский. Премьеру пела А. Маньковская. Преображенской довелось выступить в этой роли уже в 1944 году, когда спектакль был возобновлен.

В противоположность иным режиссерским решениям постановщики на сей раз трактовали «Чародейку» (действие которой происходит на живописном фоне Нижнего Новгорода конца XV века) не как бытовую пьесу, но как лирико-психологическую трагедию. Все три слагаемых спектакля — лирическая стихия, психологизм и трагедийность — были и по душе Преображенской, и по мерке ее артистического дарования.

Созданный Чайковским образ «бешеной аристократки» (по его собственному выражению), к счастью, много богаче авторского определения, и это богатство сумела полностью

86

раскрыть в своей интерпретации Преображенская. В партии Княгини полифонически переплетаются несколько линий. Это и чувство жгучей ревности к разлучнице, и уязвленная гордость властной представительницы знатно-то рола, толкающие ее на злодеяние, и нежная и вместе Требовательная любовь к сыну. Трудность воплощения роли [заключалась не только в технологических моментах (партия эта в вокальном плане — одна из труднейших у Чайковского). По замыслу постановщиков следовало постоянно доискиваться до скрытых пружин любого жеста — тех пружин, которые придают вокально-сценическому действию выпуклость и многомерность. А. Пазовский поясняет это на примере дуэта Княгини с сыном Юрием. Он замечает, что их дуэт обычно трактовался как лирическая «разрядка» в череде драматических сцен второго действия оперы. Однако это не просто мечты о мире и благополучии семьи. Дуэту предшествует острый диалог с дьяком Мамыровым, посвящающим Княгиню в историю разгульных походов ее мужа. Дуэту предшествует и яростное ариозо, в котором выплескивается ненависть Княгини к красавице Настасье — Чародейке, Куме. Но вот входит княжич, и его надо успокоить, оградить от тревог, усыпить подозрение, что в семье что-то неладно, да и самой хоть немного отдохнуть душой<sup>35</sup>.

Предложенную постановщиками задачу Преображенская решала блестяще. Психологический подтекст рождал еще более тонкую и разнообразную игру интонаций и тембров в звучании ее голоса. По свидетельству видевших ее в этой роли, с не меньшим блеском проводила Софья Петровна полную драматизма сцену объяснения с князем и финальную сцену отравления Чародейки, играя по-актерски точно и остро.

Еще одна роль матери была сыграна ею в «Мазепе». По-видимому, партию эту она начала петь в 1935 году, исполняла ее и в постановке 1950 года (дирижер Б. Хайкин, режиссер И. Шлепянов), в расцвете своей творческой зрелости.

«С.П. Преображенская в роли Любви снова доказала, что обладает весьма большими возможностями, — писал П.Энтелис. — Слушая ее голос, видя, как жизненно правдиво

87

диво выражается не только в лице, в движении рук, в всей фигуре мельчайшее изменение душевного мира несчастной жены Кочубея, матери Марии, забываешь о( условности оперного искусства»<sup>136</sup>.

Роль Любви вокально трудна, хотя и сравнительно невелика. В исполнении Преображенской она приобретала: новые измерения, становилась более масштабной. Ассистентка режиссера И. Руч, сравнивая между собой в процессе репетиционной работы трех исполнительниц этой роли, отмечала, что у А. Маньковской Любовь отличалась аристократизмом, О. Мшанская лепила «более теплый, нежный образ», в интерпретации же Преображенской возникал «мощный народный образ», с акцентом на его социальную сущность<sup>137</sup>.

Концентрация душевных сил певицы, интенсивность переживания при перевоплощении в образ «гордой и высокоумной» женщины (как реальный, исторический Мазепа назвал в письме Кочубею его жену) были так велики, что это заражало партнеров и передавалось залу. Один из участников спектакля, В.Ульянов, вспоминает: идет сцена в доме Кочубея (вторая картина первого акта), не вызывающая обычно особых эмоций. Но вот прозвучала фраза Преображенской — Любви: «Очнись от горя, Кочубей» — прозвучала подобно вдохновенному призыву. Увлеченные этим призывом актеры сразу ощутили подъем. Почувствовала это и публика: реплика Преображенской была покрыта громом аплодисментов...<sup>138</sup>

Отчетливо запомнилась вторая картина оперы и С.Левику. «Преображенской достаточно произнести одну лишь фразу (во второй картине): "Где ты, мое дитячко?" — чтобы слушатель глубоко ощутил скорбь и тоску женщины-матери. И уже через две фразы к этому чувству примешивается оттенок гнева, возмущения, горькой обиды. При этом меняется не только тембр голоса, но и мимика певицы: глаза ее горят, брови сурово насуплены; чувствуется, что сцена принадлежит ей, что все насыщено ее чувствами. И когда Любовь твердыми шагами направляется к Кочубею, зрители как бы подсказывают ей: "Очнись от горя, Кочубей!" К такому исходу ведет все сценическое поведение этой волевой оперной героини. <...> Коротки и

88

немногочисленны реплики Любви, относительно длинна следующая за ними сцена, но уже не забыть, что ее центр и смысл — Любовь. И в то время как слова Кочубея "Ты вспомнишь пир и чести чашу" полны печали, в устах Любви они наполнены не только гневом, но и удовлетворенностью: ей удалось пробудить в муже жажду мести! Целеустремленность Любви — Преображенской становится лейтмотивом этой сцены»<sup>139</sup>.

Говоря о вокальной стороне исполнения, С.Левик отмечал тембровое разнообразие звучания. Но если даже голос певицы «одевался» в разные тембры — жесткие, колючие, гневные, сохранялись его неизменные свойства — «чудесная кантилена, обаятельная певучесть, никакой форсировки»<sup>140</sup>.

Приведу, наконец, впечатления еще одного сопереживавшего певице слушателя — С.А.Цветаева: «...два страстных выражения души Любви видит и слышит покоренный игрой артистки зритель. В песне матери с хором, оплакивающей дочь, мощный голос



артистки движется потоком волн, набегающих друг на друга и вздымающих кипящую пену горя, обиды и нестерпимой боли. Это не лирика заунывного плача. Это душераздирающий стон волчицы, потерявшей свое детище. В сопоставлении с этим воплем пианиссимо хорового отклика девушек звучит как робкий шепот испуганных сердец, подавленных силой человеческого горя. Опять вырисовывается образ античной силы. <...>

В сцене заговора Любовь — Преображенская яростной злобой, жаждой мести отравляет сознание всех собравшихся. Здесь ее могучий голос полыхает зарницами в грозном напряжении финального ансамбля. В сцене свидания с Марией артистка при всей легкой возможности повести характер в сторону бессилия, потери воли, на что толкает само положение, находит силу сохранить в себе черты той же властной женщины, в данном случае властной матери. Просьбой, осуждением, укором, требованием она подчиняет волю дочери»<sup>141</sup>.

На фотографии Преображенской в этой роли, сделанной в 1950 году, поражает напряженность взгляда, буквально обжигающего зрителя, что говорит об огромной интенсивности внутренней жизни актрисы в образе.

89

## 12

### ВОПЛОЩАЯ ОПЕРНЫЕ ОБРАЗЫ МУСОРГСКОГО

*Меня всегда влекли к себе  
оперные партии, насыщенные  
глубоким драматизмом.*

У каждого артиста есть роли, являющиеся его вершинными достижениями, образующие золотой фонд в исполнительском репертуаре. Вершинные достижения Преображенской в русской оперной классике связаны с именами трех композиторов: это Чайковский (Графиня в «Пиковой даме»), Римский-Корсаков (Любаша в «Царской невесте») и Мусоргский (Марфа в «Хованщине»).

Как и две другие «коронные» роли, партия Марфы была освоена Преображенской в самом начале ее сценического пути и сопутствовала ей на протяжении всей артистической карьеры. Роль эта настолько срослась с образом певицы, что друзья шутя величали Софью Петровну Марфой Петровной...

Ее Марфой восхищалась, ей аплодировала и Москва: в 1951 году Преображенская с огромным успехом выступила в этой партии на сцене Большого театра. В кратчайший срок она сумела тогда переучить отдельные места оперы, шедшей в столице в иной сценической и музыкальной редакции<sup>142</sup>. Московская сцена знала превосходных исполнительниц роли Марфы, не уступавших, пожалуй, Преображенской.

90

Что же касается сцены петербургской, можно смело сказать: созданный артисткой образ неукротимой раскольницы не превзойден здесь до сих пор никем.

Фигура «мощной и страстной» женщины (по выражению Мусоргского), умеющей с чисто русской безоглядностью любить и столь же истово верить, — эта могучая фигура была как будто специально скроена композитором по мерке певицы. Сильный, богатейшего тембра голос, ладная, статная фигура, органическое тяготение к остродраматическим коллизиям и умение «жить» в них — все отвечало требованиям этой масштабной роли.

Хочу подчеркнуть особые, чисто вокальные трудности партии. Н.Обухова, впервые выступившая в этой роли в один год с Преображенской (пела она, напомним, в московском Большом театре), признавая партию «труднейшей», говорила о ней: «Она так задумана Мусоргским, что порой не знаешь, для какого же голоса она написана. Считается, что это партия для меццо-сопрано, но в ней есть места и для контральто и для драматического сопрано. Мусоргский ставил очень сложные задачи перед вокалистами: он допускает очень большие контрасты и переходы для голоса от грудных низов до прозрачных верхов»<sup>143</sup>.

Трудности эти легко преодолевались Преображенской.

Выступление в роли Марфы было вторым, после Амнерис, дебютом молодой певицы на Мариинской сцене (январь 1928 года). В Оперной студии «Хованщина» не шла, но есть сведения, что Софья Петровна готовила эту роль еще там, под руководством Ершова<sup>144</sup>. Сама она, впрочем, называет только две партии, пройденные ею в студии с Ершовым — Любашу и Графиню. Как бы оно ни было, Ершов — тогда ли или уже позже — имел прямое касательство к работе над ролью.

Софье Петровне довелось быть партнершей Ивана Васильевича, выступить вместе с Ершовым — Голицыным. Она вспоминала: «Идет "Хованщина", пою Марфу, а Иван Васильевич — князя Голицына. Так мы с ним вошли в раж, что на последних моих словах в арии "Гаданье" ("сгинь") Иван Васильевич, разъяренный, запустил в меня

91

медный звонок и попал мне по правой руке и пробил до косточки средний палец»<sup>145</sup>.

Надо думать, Ершов щедро давал Софье Петровне советы, и она охотно пользовалась ими. Преображенскую ввели тогда, в 1928 году, в готовый спектакль, возобновление которого на сцене бывшего Мариинского театра состоялось двумя годами раньше. За основу была взята постановка Шаляпина. Опера шла в декорациях Коровина, режиссерами были В. Шкафер и В. Раппапорт, дирижировал Д. Похитонов. Марфу пела на премьере Н.И.Калинина, отмечавшая таким образом 25-летие своей творческой деятельности.

Партию Марфы Преображенская прошла с опытным мастером Д. Похитоновым, осилив и эту роль в очень короткие сроки.

Говоря об интерпретации образа Марфы, невозможно не процитировать высказывание Шаляпина — настолько емко и точно характеризует этот образ великий певец. Он пишет: Марфа — «одна из тех изумительных по сложной глубине натур, которые способна рожать, кажется, одна только Россия и для выражения которых нужен был гений Мусоргского. В душе Марфы неистовствуют земная любовь, страсть, горячий грех, жгучая ревность, религиозный фанатизм, экстаз и светлая умиленность веры — и каким-то жутким полукругом все эти противоположности сходятся над пламенем костра»<sup>146</sup>. Образ труден именно этим своим бытием между полюсами фанатичной аскетической веры и греховной

любви-страсти, что порождает эмоциональное поле огромного напряжения.

Преображенская создала в народной музыкальной драме Мусоргского многомерный образ русской женщины-страстотерпицы, познавшей неординарную и страшную судьбу. В основе сюжета оперы лежат подлинные события, основанные на исторических исследованиях и аутентичных документах. Мусоргский сознавал, какой неразработанный в искусстве пласт русской истории он поднимает, когда писал Стасову: «Какие новые, нетронутые в искусстве характеры воздвигаются. Например... поведем мы нашу раскольницу (боярыню княгиню Сицкую, бежавшую "сверху", т. е. из теремов от духоты ладана и пуховиков),

92

поведем мы ее, сердечную, quasi-стрельчиху-раскольницу — в посестрии Марфу, к кн[язю] Голицыну гадать про судьбу»<sup>147</sup>.

Сцена гадания для роли Марфы — едва ли не центральная в опере. Мы еще вернемся к ней, а пока мысленно поднимем тяжелый нарядный занавес и внимательно посмотрим на сцену. «Первое появление Марфы: суровый, почти монашеский облик; строгий, темный сарафан, низко надвинут на лоб платок. От Преображенской — Марфы веет древней Русью. Неторопливы, властны ее движения, исполненные внутренней сдержанной силы. Не замеченная Андреем, она наблюдает возмутительную сцену грубого преследования приглянувшейся ему девушки-"лютерки". Властный возглас: "Я здесь!" — останавливает распутного князя.

Гордый гнев, смятение затаенной страсти, невольно прорывающаяся нежность и возмущение вероломством Андрея — такова гамма разнородных чувств последующего ариозо Марфы "Так, так, княже, остался ты верен мне". Но и когда ариозо переходит в терцет (возмущенный Андрей, благодарная Эмма), в нем господствует пение Преображенской — Марфы; здесь рождается проникновенная тема тайных душевных мук и роковых предзнаменований ("в луче чудесном усопшие души"), окрашенная певицей новым тембровым оттенком»<sup>148</sup>.

Второе действие. С огромной внутренней силой, со стихийной мощью проводит Преображенская сцену гадания Марфы об ожидающей князя Голицына участи. «Всю мощь своего голоса, всю силу выразительности спетого ею слова она вкладывает в первые призывные фразы: "Силы потайные, силы великие..." <...> После властного призыва к "потусторонним силам" открыть грядущую судьбу, в музыке сцены гадания проходит полная безнадежной тоски мелодия, рисующая всю глубину несчастья, ожидающего Голицына. Однообразие этой мелодии требует от исполнительницы большой интонационно-речевой пластичности, дабы ярче оттенить все отдельные моменты надвигающегося несчастья. В интонациях Марфы — Преображенской звучит искренняя печаль и сострадание к князю. В сцену гадания артистка-певица вкладывает столько убеждающей

93

силы, что заставляет слушателя вместе с Голицыным поверить в ее предсказания»<sup>149</sup>.

Узловой момент третьего действия — песня Марфы «Исходила младёшенька». Эта жемчужина русской оперной классики представляет собою подлинный народный напев, звучащий в сопровождении богато варьированного оркестрового сопровождения. Пение

Преображенской поражает текучестью, плавностью переходов от звука к звуку, идеальной распевностью и вместе с тем близостью кговору, к речи. Манера ее интонирования кажется наиболее совершенным воплощением самой сути мелодии у Мусоргского — по его собственным словам, «мелодии, творимой... говором»<sup>150</sup>.

И наконец, кульминационной не только в партии Марфы, но и во всей опере является сцена последнего, пятого действия — в лесу, у раскольников с кита. Мусоргский понимал все значение этой сцены и видел ее громадную художественную ценность: «...кому ни показывал отпевание любовное, глаза пучат, до такой степени это небывалая штука; какие тут иезуиты! Это смертный приговор любящей и брошенной женщины. ...Раскольница язвит Андрея нелюбовью немки и жалеет его и ее, причитывая "аллилуя" и обходя его с зеленой свечою в обеих руках и в саване...»<sup>151</sup>; «На любовную тему заклинания раскольница нашептывает ему: "Смертный час твой пришел, милый мой; обойми меня в остатний раз; ты мне люб до гробовой доски; помереть мне с тобой — ровно сладко заснуть. Аллилуиа!.." Нравится всем без изъятия это любовное отпевание и даже мне самому нравится»<sup>152</sup>.

«Любовное отпевание» Преображенская проводила с такой вдохновенной силой, что сцена эта становилась действительно кульминацией спектакля.

Я могу только присоединиться к высказанному Е.Г.Ольховским сожалению, что не сошлись во времени Преображенская — Марфа и Шаляпин — Досифей<sup>153</sup>. Действительно, дуэт этих равномасштабных исполнителей в одной из лучших русских опер явился бы незабываемым художественным свершением.

94

Не только в «Хованщине» довелось Преображенской соприкоснуться с миром оперных образов Мусоргского. В «Борисе Годунове» она исполняла партию Марины Мнишек, в которой впервые выступила еще в 1929 году, а позже пела Хозяйку корчмы (как она поименована в тексте оперы), или Шинкарку (как ее называют в театральном обиходе). Играя роль надменной дочери сандомирского воеводы, актриса хорошо смотрелась в бархатном наряде со стоячим воротником и ниткой жемчуга, наискось брошенной на высокий лоб. Персонаж рисовался ею крупными штрихами. При этом, по-видимому, он отличался от общепринятых канонов. Неутолимое честолюбие и смирение перед духовным отцом, притворный гнев и притворная любовь — на этих переключениях-переходах строится обычно образ Марины. Между тем, по мнению С. Кукуричкина, «...Марина Мнишек у Преображенской слишком непосредственна и даже задушевна», образ «неорганичен по своей природе», есть «некий творческий разлад между чудесным звучанием вокальной партии и сценическим рисунком и замыслом актрисы»<sup>154</sup>. А может быть, именно таков и был замысел актрисы и «разлад» заключался в несоответствии психологического наполнения образа, предложенного Преображенской, традиционной его трактовке? Нам не удастся сейчас ответить на этот вопрос — тем более, что, к сожалению, звукозаписей певицы в партии Марины не сохранилось.

В образе Хозяйки корчмы Преображенская перевоплощалась в дородную разбитную бабу, поющую завлекательную, озорную песенку про селезня. С фотографии ее в этой роли на нас смотрит статная женщина с лукавинкой во взгляде (то, что называют «себе на уме»); в каждой руке она держит по глиняной крынке, домовито прижимая их к обширной груди.

«"По-суриковски" сочная Шинкарка» — так определил эту работу Преображенской В.Богданов-Березовский<sup>155</sup>. В этой характерной, даже комедийной роли она оставалась, впрочем, верна свойственной ей сдержанной пластике движений, не «комиковала», а в вокальном отношении нигде не переходила на говорок, интонируя, выпевая малейшие детали вокальной партии.

95

Критика высоко оценила эту работу актрисы. «Играют в спектакле, как правило, большей частью лучше, чем поют, — писал М.М.Сокольский. — Дело упирается здесь просто в качество артистических голосов. Блестящее исключение составляет, может быть, лишь одна С.Преображенская, создающая изумительную по жизненной правдивости фигуру разбитной Хозяйки корчмы. У нее вокальное и сценическое исполнение находятся в гармоничном единстве»<sup>156</sup>.

Столь же восторженным был отзыв и другого рецензента: «Сочными приемами создан образ Шинкарки С. П. Преображенской. Большая внутренняя сила, горячий темперамент русской женщины чувствуется в ней»<sup>157</sup>.

По-иному отнесся к этой работе Преображенской С.Левик. По его мнению, сцена в корчме исполнялась певицей «на посредственном уровне». «Да, все сделано хорошо, — пишет С.Левик, — ни к чему не придерешься, но не хуже делают и многие другие певицы — вполне удовлетворительно, но не примечательно»<sup>158</sup>. Полагаю, что такая оценка критика объясняется двумя причинами. Во-первых, его психологической установкой на ожидание от певицы в каждом случае исключительных творческих достижений, а во-вторых, уверенностью в том, что Преображенской, «артистке трагедийного характера», пристали лишь роли масштабные, остро драматичные. В этом С.Левик, думаю, ошибался. При всем предпочтении, которое Преображенская действительно отдавала драматическим ролям, она свободно себя чувствовала в ролях и другого плана.

В русском оперном репертуаре Софьи Петровны в предвоенные годы было еще несколько ролей. Она пела Княгиню в «Русалке» и Лауру в «Каменном госте» Даргомыжского. В рубинштейновском «Демоне» Преображенская

\* По словам Н. Вельтер, сценическая деятельность Преображенской началась именно с партии Лауры, которую она исполнила в опере Даргомыжского, «блестяще поставленной Ершовым в Оперной студии консерватории силами ее студентов»<sup>159</sup>. Это сведение, однако, не подтверждается Е.Ольховским и В.Трайниным, а сама Преображенская называла своей первой ролью Любашу из «Царской невесты». Надо думать, Н. Вельтер в данном случае рассказывала с чужих слов: сама она приехала в Ленинград лишь в 1929 году, когда Преображенская уже работала в ГАТОБе.

96

воплотила образ безмятежно-бесстрастного Ангела, в «Князе Игоре» Бородина была

Кончаковой. В этой последней партии, относящейся скорее к контральтовому репертуару, Софья Петровна создавала впечатляющий, хотя, может быть, и не совсем канонический, образ прекрасной дочери всемогущего хана, покорявший зрителей силой властной, победительной страсти. И вместе с тем ей удавалось сохранять известную сдержанность в выражении чувств своей героини, в соответствии с общим характером оперы, справедливо названной Асафьевым «эпическим сказом на народной основе»<sup>160</sup>.

97

## 13

### ПАРТИИ В ЗАРУБЕЖНЫХ ОПЕРАХ

*Сколько сыграно спектаклей, сколько спето партий!*

*И о каждой я думаю с нежностью.*

К впечатляющему списку ролей, сыгранных Софьей Петровной в русских операх, следует добавить ее роли из зарубежной оперной классики. Как мы помним, дебютировала она в Мариинском театре в партии Амнерис.

Амнерис после Любаши, древний Египет после старой Руси... Казалось бы, какой резкий переход! На самом деле переход не был таким резким. Изменился костюм, стала совсем иной пластика движений, но суть образа осталась той же. И здесь Преображенской предстояло пережить и донести до слушателя драму страстно любящей женщины, чувство которой ее избранник отвергает.

То, что дебют будет более чем успешным, в театре поняли сразу. Д. И. Похитонов вспоминал: «Начали репетировать сцену четвертого акта. <...> После нескольких фраз будущей Амнерис я понял, с каким замечательным вокальным явлением имею дело. Необыкновенная, какая-то особенная, в душу проникающая красота голоса, сила, эластичность, широкая, свободная кантилена, безукоризненная интонация и ритм поразили меня.

98

Все разнообразие эмоций — от гнева, ревности, жажды мщения до страстной мольбы и пресмыкания перед неумолимыми жрецами — все находило верное и яркое отображение в изумительном голосе певицы.

— Не будет ли каких-нибудь замечаний? — прозвучал робкий вопрос.

— Завтра же иду дирижировать с вами "Аиду", если так, как эту сцену, вы поете всю партию Амнерис»<sup>161</sup>.

Свидетель успеха молодой артистки С.Левик спустя годы в следующих словах передал свое впечатление от ее дебюта: «Все было великолепно в исполнении Преображенской. Голос, полный задушевности и внутренней силы, буквально парил над оркестром и легко, без малейшего нажима посылал какие-то флюиды в зал, как бы околдовывая слушателей.

Большой, горячий, но умело управляемый темперамент, собранность и в то же время глубина внутреннего переживания; величественная, словно изваянная царственная фигура, стилизованный, но не нарочитый жест — такова была Амнерис у молодой артистки. Если прибавить, что над всем обликом египетской царевны доминировал идеальный "певческий рисунок", ошеломляющий успех дебютантки будет вполне объясним»<sup>162</sup>.

Я хочу подчеркнуть в воспоминаниях С. Левика его слова о «величественной, словно изваянной царственной фигуре». То же самое запомнилось Е. Ольховскому («...она... была настоящая дочь фараона»<sup>163</sup>) и О. Кашеваровой, на протяжении ряда лет бывшей партнершей Софьи Петровны в спектаклях театра («Такой царственной Амнерис мне в своей жизни не приходилось слышать...»<sup>164</sup>).

Эта царственность, эта величавость давались далеко не всем исполнительницам названной роли. Тот же С. Левик, воссоздавая в своих «Записках» исполнительский облик Марии Гай, отмечает, что этой известной итальянской певице, бывшей несравненной Кармен и Далилой, в роли Амнерис не хватало «царственного величия и... величавого спокойствия в самом пении»<sup>165</sup>.

Хочу подчеркнуть, что царственность Преображенской — Амнерис не препятствовала тому, что вся эта роль исполнялась актрисой в горячем эмоциональном ключе. По воспоминаниям очевидцев, «в сцене со жрецами душа Амнерис

99

так металась и плакала, что ее боль невольно воспринималась острее, чем боль Аиды»<sup>166</sup>.

К воплощению другой роли из оперного наследия Верди Софья Петровна приступила, обогащенная не только длительным контактом с одной из лучших опер мастера, но и опытом пятилетней работы в театре.

Одной из задач возобновления «Трубадура» после пятилетнего перерыва (в 1933 году) было, по словам В. Дранишникова, стимулировать подъем технического мастерства вокалистов<sup>167</sup>. В этом тезисе, сформулированном главным дирижером постановки, некоторые критики увидели едва ли не главный смысл обращения труппы к замечательному произведению. Иван Иванович Соллертинский со свойственной ему горячностью бросается в полемику, выступив на защиту творения Верди. В блестяще написанной статье, появившейся на страницах журнала «Рабочий и театр», он развивает «новый взгляд на Верди как гениального музыкального драматурга». Называя «Трубадур», «бесспорно, шедевром Верди начала среднего периода его музыкального пути», Соллертинский подчеркивает, что все в этой опере «проникнуто громадным драматическим темпераментом, все вокальные линии "очеловечены"»<sup>168</sup>.

Общественность города получила представление о новой работе театра еще до премьеры. После торжественного заседания Ленинградского совета в честь XVI годовщины Октября (оно проходило в помещении театра 6 ноября 1933 года) состоялся большой — в двух отделениях — концерт. Вслед за оркестровыми номерами (бетховенской «Леонорой № 3» и фрагментами из оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» под управлением Ф. Штидри), после демонстрации документальных кинофильмов в конце первого отделения была исполнена третья картина второго акта «Трубадура». Партнером Преображенской — Азучены был Н. Печковский — Манрико. Премьера оперы состоялась 16 ноября. Роль Азучены вписывалась в череду образов остродраматического, трагического звучания,

бывших столь близкими художественной природе певицы. Софья Петровна отдавала себе в этом отчет. Рассказывая на страницах

100

театральной многотиражки о подготовке новой роли, она писала: «...в процессе разучивания я познакомилась с содержанием своей партии и, постепенно углубляясь в нее, нашла в ней громадный материал, над которым мне как певице-артистке придется работать. К сценической работе я, таким образом, приступила, имея полное представление о характере роли в целом. Она дает мне возможности развивать в себе артистку-трагика; работа в этом направлении очень интересна и требует громаднейшего внутреннего напряжения и переживания, что в конечном итоге дает мне полное удовлетворение»<sup>169</sup>.

Материал для работы над ролью певица черпала и в жизненных наблюдениях, которых сама искала, навстречу которым шла. Ее старший сын Владимир Николаевич Гуреев-Преображенский сохранил в памяти примечательный эпизод, о котором рассказал в своих рукописных воспоминаниях:

«В 1933 году мама снимала дачу в деревне Кобрينو, недалеко от станции Прибытково Варшавской железной дороги. Жили мы в доме на краю деревни, у запруды, через которую проходила проселочная дорога. Сразу за запрудой начинались поля, перелески и кустарники. В один из летних вечеров недалеко от нашего дома, позади запруды, остановился цыганский табор. Женщины пошли по деревне гадать, мужчины предлагали свои услуги в качестве лудильщиков котлов да кастрюль. Одна или две цыганки зашли в наш дом. Мать отдала им целый ворох белья: тут были простыни, наволочки, детские распашонки, чулки и прочее. Через некоторое время к нашему дому подошел пожилой высоченный цыган с окладистой бородой и серьгой в ухе. Кланяясь, он просил маму посетить их лагерь. Мама тотчас согласилась и взяла меня с собою.

И вот я лежу на подушках в цыганской кибитке, выглядывая наружу, где вокруг костров расположились цыгане с гитарами и мама. Прослушав несколько песен, я незаметно для себя уснул, и уже под утро был разбужен мамой. Мы ушли домой. О причинах интереса матери к цыганской жизни я с ней позднее не говорил, но впоследствии стал подозревать, что у нее была определенная цель: она хотела вникнуть в жизнь цыганского

101

табора, ощутить его дух, понаблюдать за цыганками, что могло ей пригодиться при подготовке партии Азучены».

Думаю, что предположение Владимира Николаевича правильно. Софья Петровна, пожалуй, действительно отправилась в табор за впечатлениями, которые могли обогатить творимый ею образ.

«Очеловеченность» вокальной линии Верди, о которой писал И. Соллертинский, — иными словами, оправданность каждого мелодического оборота душевными переживаниями и психическим состоянием героев — позволила Преображенской, всегда стремившейся к насыщению своей вокальной интонации психологически достоверными оттенками смысла, создать яркий, запоминающийся художественный образ. Ее работа была отмечена и высоко оценена критикой.



Вот один из откликов на спектакль, появившийся в городской газете: «Прежде всего — следует говорить о "законченном мастерстве" Преображенской (Азучены), буквально делающей свою партию центральной в спектакле, умудряющейся возвысить ее до степени не только прекрасно пропетой, но и воздействующе, драматически сыгранной роли. Образ обвиняемой в колдовстве, подвергаемой всем пыткам средневековья бесправной цыганки, образ страдающей матери, делающейся свидетельницей братоубийства, — запоминающийся и сильный в ряду созданных ею образов женщин-героинь»<sup>170</sup>.

А вот оценка И. Соллертинского. Указав на основной минус постановки (неточности и купюры, допущенные дирижером при прочтении партитуры), Соллертинский пишет: «Несравненно удачнее певцы. Особенно развернулась *Преображенская* — Азучена; такой трагической экспрессии, такой вокальной теплоты и интонационной убедительности мы давно не слыхали на сцене ГОТОБа»<sup>171</sup>.

Приведу также рассказ С. Левика, не только много раз слышавшего Софью Петровну в этой роли, но и бывшего свидетелем ее репетиционной работы с дирижером.

«...В театре готовят "Трубадура", и дирижер В. А. Дранишников приглашает меня как автора перевода текста оперы присутствовать на занятиях с Преображенской —

102

Азученой. Он явно хочет похвастать ею, потому что мы с ним неоднократно беседовали о знаменитых итальянках (в частности, о Марии Гай), исполнявших эту партию с огромным успехом. <...> Как отвлечься от воспоминаний о них, от сравнения?

Но вот начинается занятие с дирижером... Партии свои Преображенская учила легко и быстро, но в этот раз она еще спотыкается на тексте, однако с первых же фраз утверждает право на собственную нюансировку, буквально сразу втягивает нас в мир своих переживаний. Какие-то места по требованию дирижера повторяются, и мы с ним переглядываемся: нюансы как будто те же, но в каком-то одном или двух тактах тембровые блики другие — певица ищет более выразительный колорит и тут же талантливо создает его».

В следующих за тем строках Левик передает и свои впечатления от игры артистки, и — что очень ценно — реакцию зала.

«И вот спектакль. Хор поет свою интродукцию. Преображенская — Азучена сидит недвижно, но взоры слушателей инстинктивно устремлены на нее: согбенная фигура своим скорбным видом давно привлекла внимание зала. И все же совсем неожиданно бесконечно глубокий и в то же время чарующий голос начинает мрачно: "Треск, дым и пламя..." Жутко становится в притихшем от внимания и тревожного предчувствия зале. Не замечаешь ни оперной шаблонности сцены, ни театральной бутафории: все кажется живым и правдивым, потому что правдивы интонации певицы, искренни каждое ее слово и каждый жест. Перед зрителем с первых же тактов — не то одержимая, не то ясновидящая, и он вместе с ней будто сам созерцает пламя, на котором горела ее мать — старая колдунья. Когда Преображенская — Азучена, медленно выпрямляясь, поднимает полные безысходной тоски глаза и с искренним ужасом заканчивает арию словами: "Пламя смерти взлетает вверх!" — овация рождается не сразу: публике нужно, по-видимому, перевести дух, очнуться от сильного впечатления, чтобы почувствовать себя снова в театре.

Незабываем был в исполнении Преображенской и рассказ Азучены, весь насыщенный жаждой мести.

...Озлобление и гнев цыганки постепенно нарастают. Азучена сама плохо понимает, как это случилось, что вместо украденного графского сына она сожгла своего собственного ребенка. И уж никто из тех в зале, кто слышал этот рассказ, никогда не забудет ни задыхающегося шепота, ни наполненных страхом глаз, ни страшного по интонации (а не по надсадной громкости!) вопля Азучены — Преображенской: "Сожгла я сына, дитя свое родное!" А сцена Азучены в тюрьме? Как легко здесь впасть в дурной мелодраматизм! Каких только грубых нюансов не применяли здесь другие исполнительницы на словах: "Костер, костер — какое слово!" У Преображенской эти фразы — отражение естественного, однажды в глубине души уже пережитого страха. Ни к каким дешевым эффектам не прибегала здесь певица: пронизанное смятением, но совершенно свободное звучание ее голоса казалось даже несколько облегченным. Думается, что именно на глубоко душевное пение, а не на голосовое стенание рассчитывал и сам Верди, когда писал эту сцену»<sup>172</sup>.

Итак, отзывы специалистов, высказанные и по горячим следам спектакля, и спустя долгое время, были более чем положительными. Роль Азучены действительно была одним из крупных достижений в списке сыгранных Преображенской ролей. Тем больший интерес представляет документ, хранившийся в личном архиве певицы. Это — письмо «печковисток» (горячих поклонниц Печковского), адресованное Софье Петровне в связи с премьерными спектаклями «Трубадура».

Авторы письма, по их словам, руководствовались желанием направить молодую певицу в ее артистическом пути. Признавая большой успех, который Преображенская имела на премьере, они, во-первых, советовали ей «работать над словом», над дикцией, а во-вторых, сетовали на то, что в трактовке ею роли Азучены (как, впрочем, и в ее вагнеровских ролях) «совершенно нет» лирических моментов.

Насколько справедливой была критика завязтых театралок, высказанная ими в весьма решительной форме? Пытаясь ответить на этот вопрос, мы натолкнемся на

новые вопросы. Почему Софья Петровна хранила это коллективное письмо? В качестве курьеза или потому, что видела определенную обоснованность зрительских суждений? Мне уже приходилось отмечать великолепную дикцию певицы. Но может быть, это качество далось ей не сразу? Что же касается недостатка лирических моментов, Софья Петровна действительно тяготела, как уже говорилось неоднократно, к ролям не лирического, а трагедийного, остродраматического, героического плана, и в ее палитре оперной певицы преобладали именно такие краски.

К ролям этого плана принадлежит и партия Ульрики из «Бала-маскарада» Верди, которую она исполняла в последние годы своей театральной карьеры, и те вагнеровские роли, которые ей довелось сыграть в первые годы работы в театре.

«Кольцо нибелунга» было поставлено на сцене Мариинского театра в самом начале нынешнего столетия. В годы Первой мировой войны вагнеровские произведения (а в Мариинском театре шли помимо «Кольца» и другие оперы немецкого мастера) были исключены из репертуара по политическим соображениям. В 1918 году одна из опер тетралогии — «Валькирия» была возобновлена, в 1923 году вновь поставлен «Зигфрид». Идея о полном восстановлении «Кольца» на Мариинской сцене никогда не оставляла работников театра. В начале 30-х годов за ее осуществление принимается В. Дранишников. В 1931 году театр ставит «Гибель богов» как некую пробу сил коллектива, а в 1933-м — «Золото Рейна», планируя исполнить затем все оперы одну за другой. Намерение это так и не осуществилось, да и постановку «Золота Рейна» (режиссер С. Радлов, художник И. Рабинович) нельзя было отнести к безусловным удачам театра. При пышном, в духе феерии, изобразительном решении спектакля, с использованием «свето-симфонического горизонта» — движущейся световой декорации, — музыка оказалась оттесненной на задний план, звучанию оркестра недоставало напряженности и мощи, режиссура не сумела преодолеть свойственную самой опере статичность<sup>173</sup>.

На высоте оказались отдельные солисты, сумевшие справиться с хорошо известными трудностями вагнеровских

105

вокальных партий: необходимостью «пробивать» голосом плотную вязь вагнеровской оркестровки и вести характерную для композитора «бесконечную мелодию». Среди этих артистов была и Преображенская. По общему признанию, певица была просто создана для монументальных, статуарно вылепленных вагнеровских героинь. Она отлично подходила к ним и по внешнему облику, и по мощи своего голоса, и по умению, вопреки статичности ролей, передавать внутреннюю жизнь персонажа через пластику звучания голоса. Еще в 1928 году она спела в симфоническом концерте филармонического оркестра под управлением Н. Малько небольшую партию Брангены из второго акта «Тристана и Изольды». Теперь пришел черед опер «Кольца». Преображенская выступила в ролях валькирии Вальтрауты («Гибель богов») и супруги верховного бога Вотана Фрики («Золото Рейна»). В оценке этой работы Преображенской критики были единодушны. «Великолепна Фрика — Преображенская, вокальное мастерство и сценический облик которой являются образцовыми для вагнеровского героического репертуара», — писал С. Гинзбург<sup>174</sup>. Отметил Софью Петровну и обладавший безошибочным эстетическим чутьем И. Соллертинский, назвав ее, а также других исполнителей — Н. Белухину и Б. Фрейдкова — «новыми кадрами для вагнеровского репертуара»<sup>175</sup>. А вот еще две оценки. «Монументальный и строгий образ хранительницы родовых устоев и векового права создан артисткой Преображенской в роли Фрики, получавший в традиционном толковании сниженно-бытовые черты "сварливой супруги"»<sup>176</sup>. «В ансамбле с артисткой Преображенской (Фрика) — подлинной героиней и по манере держаться на сцене и по голосу — великаны Фазольт и Фафнер выглядят как случайные опереточные фигуры»<sup>177</sup>.

Приведу здесь также высказывание Д. Похитонова о другой вагнеровской роли Преображенской. «Не могу, — писал он, — не вспомнить монументального создания не-большой, но трудной по статичности роли валькирии Вальтрауты из "Гибели богов" Вагнера. Большой рассказ, заполняющий, в сущности, всю партию, требует от исполнительницы

выразительности. Не впадая в преувеличение, можно сказать, что Софья Петровна вполне заслуженно заняла место рядом с лучшей истолковательницей этой роли — талантливой Марией Александровной Славвиной»<sup>178</sup>.

Напомню, что Славина была участницей постановок «Кольца» начала века, впечатляющей Фрикой и Вальтраутой. Ко времени новой постановки «Гибели богов» ее не было в России (она уехала за границу в 20-е годы), и Софья Петровна не могла перенять ее богатый опыт. К счастью, подле Преображенской был другой участник дореволюционных спектаклей. К самым ярким явлениям в истории русского театра относятся образы вагнеровских героев, созданных на Мариинской сцене Иваном Васильевичем Ершовым — несравненным Логе, Зигмундом и особенно Зигфридом. Вот кто мог оказать молодой певице помощь и действительно оказывал ее. Преображенская вспоминает: «Пою я в театре Вальтрауту в опере Вагнера "Гибель богов". Идет генеральная репетиция. Иван Васильевич в зале. Мое выступление эпизодическое. И вот после конца акта входит ко мне в уборную Иван Васильевич, останавливается на пороге и, слегка склонив голову, приглядывается. Оглядев меня с ног до головы, берет в руки мое копье и щит, вооружается и показывает мне, какими жестами я должна пользоваться при своем полете. Спасибо ему несказанно. Я вдруг почувствовала после того, как повторила эти приемы, будто у меня крылья, и я стала парить. Как будто я выросла как-то вся — форменное перевоплощение. По-другому зазвучал голос, и все встало на свое место. Вот какая силища был Иван Васильевич! Спасибо ему. Как он мне тогда помог!»<sup>179</sup>

К сожалению, вагнеровские произведения не заняли достойного места в репертуаре бывшего Мариинского театра, и богатейшие возможности Софьи Петровны в этом плане не получили дальнейшего развития. Стоит только представить ее хотя бы Ортрудой в «Лоэнгрине»... Если бы не война, Софье Петровне, возможно, и удалось бы спеть эту партию. В 1941 году в театре собирались ставить «Лоэнгрина» и Преображенской предлагали роль Ортруды. По словам И.Тудоровской, она спрашивала у близких ей людей

со свойственной ей сочностью языка: «Ну что, соглашаться мне или нет? Рвать глотку или не стоит?»<sup>180</sup>

В классических операх западно-европейских композиторов Преображенская сыграла еще две роли, обе — из разряда трагедий. Одной была партия Зибеля («Фауст» Гуно), другой — пажа Урбана («Гугеноты» Мейербера). Я не располагаю никаким материалом, чтобы судить о том, какова была певица в роли нежного, женоподобного поклонника Маргариты. Что же касается пажа Урбана, свои воспоминания об этой партии, исполненной Соней Преображенской в первый год ее работы в театре, оставил С.Левик. После Амнерис и Марфы ее появление в этой роли было несколько неожиданным. «Что общего между трагедийными партиями, которые уже определили, казалось бы, амплу артистки, и "голубой" ролью пажа? Справится

ли певица, обладающая таким большим голосом, с требованиями легкости и подвижности, которые предъявляются к исполнительницам этой партии? "Паж явно лежит вне сферы дарования новой артистки", думали все. Но вот паж Урбан — Преображенская на сцене. Светлая окраска звука голоса, легкость и изящество пассажей — все чаровало аудиторию»<sup>182</sup>. Впрочем, с этой ролью Софьи Петровны вышел некий казус. Как и в пору учебы в консерватории, когда опытные профессора затруднялись определить, к какому разряду относится огромный по диапазону голос молодой певицы, в театре специальная комиссия решала, в какой тональности ей лучше петь пажа — в сопрановой или меццо-сопрановой. Передаю слово Софье Петровне: «Решили, пусть поет в сопрановой, благо до третьей октавы в каденции в конце арии звучит хорошо. Вот на генеральной прошло все благополучно, а на следующий день, на премьере, и не вышло. *До-то* я взяла, а на последнем ходе на *си-бемоль* и сорвалась. Вот была травма. Это все по неопытности, и, конечно, я была уже немного утомлена»<sup>183</sup>. Рассказанное Софьей Петровной объясняет отзыв В. Богданова-

---

\* *Партия Урбана, по существу, — колоратурная партия для меццо-сопрано. По словам М. Рейзена, ее поют «даже чаще всего обладательницы колоратурного сопрано»*<sup>181</sup>.

108

Березовского, писавшего по горячим следам премьеры: «...совершенно необоснованным показалось поручение молодой талантливой певице Преображенской не свойственной ей чисто сопрановой партии пажа — следствием чего были моменты "вокальных срывов", в которых, однако, никак нельзя винить исполнительницу — определенно и ярко выявившую себя как меццо-сопрано»<sup>184</sup>.

В этот же дебютный год Преображенская исполнила партию Октавиана в опере «Кавалер розы» Рихарда Штрауса.

«Давалось мне все легко и сразу, — вспоминала Софья Петровна, — а вот паж Октавиан... очень трудный музыкально, меня помучил»<sup>185</sup>. Учить партию надо было в очень сжатые сроки. На помощь пришла сестра. Мария Петровна в ту пору еще не работала в театре; концертмейстером, готовившим с певцами их партии, она стала позже, а пока дирекция заплатила ей за подготовку с сестрою партии пятьдесят рублей. Чтобы освоить заглавную роль оперы, дебютантке понадобилось всего две недели.

В эти годы театр активно расширял свой репертуар. Делалось это, во-первых, путем перелицовки-переделки на современный лад оперной классики (о чем речь пойдет ниже), а во-вторых, за счет освоения новой для творческого коллектива зарубежной оперы XX века. В 1924 году здесь была поставлена «Саломея» Р.Штрауса, в 1925-м — «Воцек» А.Берга, в 1928-м — «Кавалер роз» (дирижер В.Дранишников, режиссер С.Радлов).

В отличие от «Саломеи», этой остроэкспрессивной, психологически насыщенной «симфонии в драматической форме» (как называл ее сам композитор), «Кавалер розы» написан в жанре комической оперы. Ясная, светлая, искрящаяся юмором музыка неизменно вызывает в сознании слушателя тени двух великих венцев — Моцарта и Иоганна Штрауса.

Интонационные обороты, заимствованные из музыки второй половины XVIII века (действие оперы происходит в Вене именно того времени), органично сплавлены с завораживающей

ритмикой и дразнящей, ускользающей мелодикой венского вальса.

Либретто Г. Гофманстала изобилует комическими положениями и неожиданными поворотами сюжета. Центральный персонаж оперы — баловень судьбы, юный аристократ

109

Октавиан, мечущийся между хорошенькой Софи и зрелой любовницей-маршалышей, по воле авторов переодевается в платье горничной. Все это требовало большого опыта сценической игры, в первую очередь в ролях трагедии. У Преображенской, надевавшей уже мужское платье в роли пажа Урбана, такой, пусть небольшой, опыт уже был. Здесь, однако, задача оказалась гораздо более сложной. Роль Октавиана требует двойного переодевания: актрисе приходится изображать сначала юношу, а затем мужчину, наряжающегося в женское платье! Не могу согласиться с А. Гозенпудом, что «яркому драматическому таланту С. Преображенской было тесно в рамках» этой роли<sup>186</sup>. Задача воплощения образа Октавиана — своеобразной вариации на темы моцартовского Керубино, — требующая и вокального, и актерского мастерства, была очень для нее интересной. В какой мере певице удалось справиться с этой задачей, сказать трудно. Оценка, которую получили в прессе исполнители главных ролей, была связана с общим отношением критики к спектаклю, и отношение это было скорее негативным.

Б. Мазинг расценил новую работу театра как «срыв, отход в тыл, на высоты спокойного эстетства». Охарактеризовав оперу как «эстетную безделушку», «плод каприза талантливого художника», он упрекал театр в воскрешении «духа придворного зрелища» и призывал поскорее заглушить «убаюкивающие мотивы венских вальсов» «героическими песнями»<sup>187</sup>.

А. Алданов, отдав должное блистательному мастерству композитора, счел оперу недостаточно сценичной, а постановку оценил как эклектичную, решенную «в плане "вневременной" красоты, и к тому же... скучную»<sup>188</sup>.

А. Гвоздев, положительно оценив музыкальную часть спектакля, резко осудил работу художника (Е. Якуниной) и режиссера. Считая, что композитор «нашел в этом произведении остроумный и выразительный метод иронического показа "доброе старое время"», критик хотел бы видеть эту оперу решенной в плане «понятной, ясной, конкретно-бытовой комедии»<sup>189</sup>.

Близкую к этому позицию занял В. Богданов-Березовский, усмотрев в музыке Р. Штрауса богатейший материал

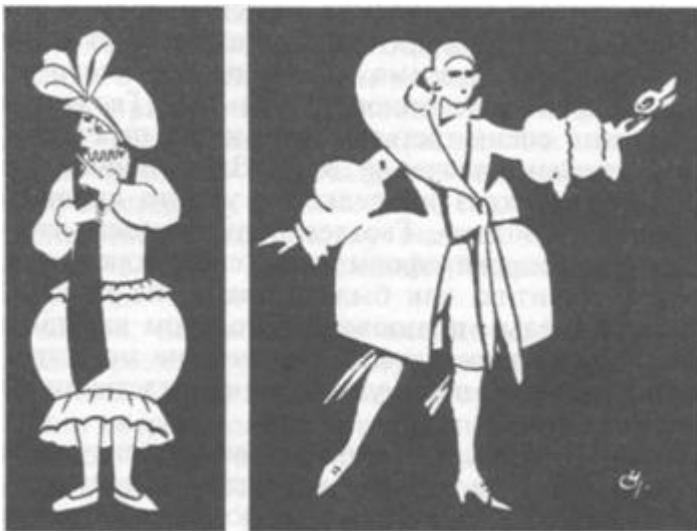
110

«для яркой бытовой сатиры», а поскольку постановка была решена в ином ключе, счел «абсолютно необоснованным распределение партий». Об исполнении роли Октавиана он отзывался так: «Преображенская производит двойственное впечатление: отличный Октавиан, она вместе с тем неправдивая, неубедительная Мариандель, вместо личной горничной маршалыши и незаконной дочери графа Рофрано превращающаяся в грубую деревенскую девку»<sup>190</sup>.

А. Алданов, выделяя Р. Изгур (жену маршала), П. Журавленко (барон Оке) и Преображенскую, отмечал тем не менее, что «сценически все они далеко не убедительны»<sup>191</sup>. Б. Мазинг, в соответствии с общим отрицательным отношением к постановке, выражал сожаление, что «молодой талант Преображенской, испытанное мастерство Журавленко растрачиваются здесь впустую». Вместе с тем критик признал: «То, что делают эти артисты, — превосходно. <...> Ими здесь проделана громадная работа, в особенности Преображенской, сумевшей создать не только юношеский облик Октавиана, но и заставить в переодетом в женское платье Октавиане видеть именно мужчину. Преображенская решает выполнение мужской роли с безошибочной точностью. Эта артистка, лишь недавно выдвинувшаяся, в ближайшее время займет первое место в среде оперных актеров современного театра»<sup>192</sup>. А. Гвоздев специально отметил сцену третьего акта, когда переодетый девушкой Октавиан «плачет и "воет"». Здесь исполнительница (Преображенская) на редкость удачно справилась с гротескным эпизодом». Гвоздев подчеркивает, что успех этой сценки (вопреки оформлению спектакля и режиссуре, которые критик, как было сказано, не принял) был «обусловлен умелым пользованием голосом как таковым», умением певицы переключать «лирические моменты в комедийный гротеск... преимущественно средствами вокального исполнения»<sup>193</sup>.  
Наконец, И. Соллертинский, указав на присущее самой опере «несовпадение стилей» либретто («галантный анекдот XVIII века») и музыки — полнокровной, напоенной ритмами венского вальса, — нашел, что ленинградские постановщики пошли по пути «рахитической стилизации»,

111

вместо того чтобы дать музыкальной комедии композитора «более современное и динамическое истолкование». Высоко оценив вокальную сторону исполнения и при этом назвав в первую очередь Преображенскую, он критически отнесся к сценическому воплощению некоторых оперных образов. Вот что писал Соллертинский об игре молодой певицы: «Преображенской (Октавиан) выпала задача трудности исключительной: артистка поет партию трагедии и затем по ходу действия вновь передевается женщиной, причем это последнее состояние должно быть показано как неестественное. Вполне понятная в такой ситуации утрировка движений мнимой камеристки, однако, в последнем счете приводила к бьющему в глаза несовпадению двух сценических обликов роли Октавиана: томный "сомовский" маркиз с поволокой в глазах, надев женский костюм, мгновенно превращался в резвого комикающего бузотера — трансформация не была достаточно подготовлена. Впрочем, вполне возможно, что на последующих спектаклях роль выровняется, на что у Преображенской есть все данные»<sup>194</sup>



В роли Октавиана («Кавалер Роз» Р. Штрауса)  
Рисунки Н. Уилма

112

К сожалению, судить о том, какова же была Преображенская в роли Октавиана, мы можем теперь лишь по противоречивым высказываниям критиков. С уверенностью можно сказать, впрочем, что молодая певица с успехом преодолела все трудности вокальной партии в современной опере, хотя и написанной в стилизованной манере. С вокальной стороны ее исполнение было, надо полагать, безупречным и оставалось, как это и должно быть в оперном спектакле, основным средством раскрытия образа. Есть все основания думать, что она блестяще справилась и со специфически актерской задачей двойного переодевания. Что же касается сценического рисунка роли, характеристики образа в целом, не будем забывать: они в значительной мере определяются постановщиком спектакля. Предвидя нападки критиков, С. Радлов в газетном интервью категорически заявил, что он не собирается давать оперу «в разрезе социальной сатиры». Это — «акварель или гравюра XVIII века, требующая осторожной, легчайшей обработки»<sup>95</sup>. Видимо, актеры реализовали эту установку талантливого режиссера. По словам одного из критиков, отнюдь не разделявшего такую установку, «исполнители прекрасно пели, но актерский образ их витал в "беспредметной театральности" и не выходил за пределы изящной внешней романтики (Изгур, Горская, Преображенская)»<sup>96</sup>.

Как бы оно ни было, партия Октавиана явилась блистательным завершением дебютного года певицы, делавшей тогда первые шаги на прославленной сцене.

113

## 14

### СОВЕТСКИЙ ОПЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР

*С интересом работала я над первыми  
ролями своих современниц.*



Наряду с русской и зарубежной классикой в творческом наследии С.П.Преображенской значится несколько ролей, сыгранных ею в операх советских композиторов. Уже в 20-е годы был провозглашен курс на создание советской оперы, насыщенной новым содержанием, отвечающей новой идеологии. В Ленинграде эта работа особенно интенсивно велась Малым оперным театром, который по праву называли «лабораторией советской оперы». Но и ГАТОБ ненамного отставал от своего младшего собрата.

На первых порах прорыв к новой, революционной тематике пытались совершить, переделывая на новый лад творения оперной классики. Писалось другое либретто, которое приспособлялось к хорошо известной музыке. Так, «Тоска» Пуччини трансформировалась в «Борьбу за коммуны», «Гугеноты» Мейербера — в «Декабристов», «Жизнь за царя» — в «Серп и молот» и т. д. Далеко не все из этих замыслов, по самой сути своей обреченных на неудачу, увидели свет рампы, но, к примеру, «Тоска», превратившаяся, по остроумному замечанию А. Луначарского

114

«в пролетарскую "Тоску"», была поставлена на многих оперных сценах.

Подступом к созданию новой оперы явилось и освоение театрами произведений современных зарубежных композиторов.

Наконец появились первые советские оперные произведения. В ГАТОБе к VIII годовщине Октября ставится опера А. Пащенко «Орлиный бунт», посвященная Пугачевскому восстанию, где роль сподвижника Пугачева беглого казака Хлопуши была блестяще сыграна И. В. Ершовым.

Преображенская наверняка была знакома с этой постановкой: в ту пору она училась в консерватории и не пропускала ни одного оперного спектакля. Она разделяла искреннее стремление многих музыкантов — от композиторов до постановщиков и исполнителей — решить проблему «советизации» оперного искусства, запечатлеть в этом синтетическом жанре неостывшую лаву классовых битв, отразить бурную, полную противоречий эпоху, вывести на оперные подмостки современника.

Выступая в 1937 году на страницах журнала «Рабочий и театр», певица высказала пожелание, чтобы современные композиторы учились «на великолепных образцах классики и, согласовав это со своим внутренним миропониманием», создали бы в опере «замечательные типы современной героической женщины».

«Я говорю это потому, — продолжала Софья Петровна, — что мечтаю дать образ Долорес Ибаррури. Спеть такую героическую партию, показать на сцене исключительную по силе воли и героизму женщину, воодушевляющую в боях против фашистов народ Испании, — может ли быть более интересная и значительная работа для актрисы?

Разве не могут наши композиторы написать большое произведение на тему борьбы испанского народа с кровавым фашизмом? Ведь такая народная опера могла бы стать украшением советского оперного репертуара и сделать честь любому советскому оперному театру. Мне кажется, что наши композиторы могли бы такую оперу написать, а наш театр — поставить. Я верю в большие силы нашего

115

искусства. Надо только сильно захотеть, а главное — сильно чувствовать»<sup>197</sup>.

Между тем задача создания полноценной оперы на современный сюжет оказалась и для композиторов, и для театра архитрудной, и настоящих творческих удач на этом пути было немного. Интересно, что спектакли в ряде случаев оказывались сильнее, чем сами оперные произведения, причем нередко их «вывозили» солисты-певцы.

С принципиально новыми для себя художественными задачами Преображенская столкнулась в 1930 году, во время своего третьего сезона в театре, когда коллектив работал над оперой В. Дешевова «Лед и сталь».

Задумав рассказать языком оперы о драматических событиях недавнего прошлого страны — кронштадтском восстании 1921 года, композитор и либреттист (Б.Лавренев) отказались от устоявшихся канонов жанра, которые расценивались в ту пору как устаревшие пережитки «буржуазно-дворянской оперы» с ее «пресловутыми ариями». Был взят курс на «приближение оперы к жизни», на насыщение ее речитативными элементами, переходящими в разговорную речь. Этот первый для ГАТОБа опыт вынесения на оперные подмостки политически злободневного зрелища не привел, однако, к художественно цельному результату. Критики отмечали иллюстративный, кинематографически кусочный характер музыки, отсутствие музыкально-симфонического развития, общую эклектичность стиля, подмену пения декламацией, из-за чего опера получила наименование «разговорной».

Точнее других вскрыл причины неудачи И. Соллертинский. Он справедливо заметил, что «советская опера на историко-революционные темы должна быть не хроникой, но монументальной трагедией обобщающего философского типа». Между тем, по его словам, «в любом финале любого акта Верди пафоса и напряженности вдесятеро больше, нежели в "Льде и стали" ...»<sup>198</sup>

Несмотря на явную неудачу этого опыта (опера недолго продержалась в репертуаре), участники спектакля работали над своими партиями с охотой и неподдельным интересом. Преображенской досталась роль комсомолки Муси,

116

человека новой, как тогда казалось, формации, носителя светлой мечты о построении справедливого общества.

По словам Н. Вельтер, сменившей Софью Петровну в этой роли, «вокально партия Муси была легкой, и характер работницы завода был ясен»<sup>199</sup>. Полагаю, что и в вокальном, и в сценическом отношении все было не так просто. Исполнение партии в опере, где, по словам критика, «говорили и почти не пели, а если пели, то сухо, речитативно, короткими полуразговорными репликами»<sup>200</sup>, представляло для певицы, воспитанной на традиционном оперном репертуаре, новую и специфическую задачу. Что же касается жизни образа, над которым довелось работать Преображенской, — «работница завода» по воле авторов вырастала до обреченной на гибель героини.

С фотографии, изображающей Преображенскую в этой роли, пристально смотрит куда-то вдаль девушка в красноармейской шинели и шапке-ушанке с задорно торчащим «ухом». Взгляд ее решителен и ясен, губы строго сжаты.

Вспоминая об этой своей работе, Софья Петровна писала: «Должна сказать, что даже в одной из первых, разумеется, весьма и весьма несовершенной, советской опере "Лед и сталь" я с большой серьезностью и увлечением работала над партией Муси-комсомолки, и партия эта

мне очень нравилась. Почему?

Потому что образ Муси-комсомолки отвечал моим чувствам и переживаниям, моему внутреннему состоянию. В нем, и это самое главное, были задатки волевой и героической женщины, а такие роли мне больше всего по душе»<sup>201</sup>.

В своих рецензиях на премьерные спектакли критики с похвалой отзывались об исполнении Преображенской этой роли. А. Гвоздев выделил ее из состава исполнителей, отмечая «просто и правдиво» созданный ею образ комсомолки<sup>202</sup>. И. Соллертинский, говоря об «отдельных выпуклых образах», которыми спектакль был обязан солистам, называет прежде всего Преображенскую<sup>203</sup>. В. Богданов-Березовский, отметив «ряд совершенно новых сценически жизненных и современных образов у актеров, до настоящего времени придерживавшихся приемов романтического оперного маскарада», писал далее, что «работа Преображенской

117

(Муся-комсомолка) заслуживает пристального внимания»<sup>204</sup>.

Следующей советской оперой, в которой выступила Преображенская, стал «Беглец» Н. Стрельникова (преьера состоялась 26 мая 1933 года). В этой опере рассказывается о судьбе польского революционера — участника национально-освободительного восстания 1830 года, — о его неудавшемся побеге из Сибири. (Перипетии его жизни легли в основу повести Льва Толстого «За что?».) Автор пользовавшийся известностью оперетт, в том числе популярной «Холопки», Н. Стрельников написал оперу-мелодраму веристского толка, в гладкой «белькантовости» которой эклектически смешивалось влияние музыкального языка и Чайковского, и Римского-Корсакова, и Пуччини. Наверное, прав был И. Соллертинский, беспощадно определяя эту оперу как «торжество штампа»<sup>206</sup>.

Роль Ядвиги, порученная Преображенской, не представляла для нее особой трудности ни в вокальном, ни в сценическом отношении. Трудность состояла в необходимости избежать, вопреки направленности постановки и самой музыке оперы, штампа в решении образа своей героини. Это певиче блестяще удалось. Критика отмечала созданный ею в этом спектакле «сильный сценический образ», «впечатляющую игру и пение»<sup>207</sup>; Соллертинский особо выделил Преображенскую среди исполнителей, показавших «хорошую работу»<sup>208</sup>.

Композитор после премьеры писал ей: «Глубокоуважаемая Софья Петровна! Я испытываю неудержимое желание еще раз сердечно поблагодарить Вас за огромное наслаждение, испытанное мною вчера от Вашего проникновенного и волнующего исполнения партии Ядвиги. Эта благодарность, в сущности, двойная — от слушателя и от автора. При этом, представьте, непосредственное впечатление как слушателя... совершенно оттесняет впечатление автора. Это уже, конечно,

---

\* Возвращаясь много лет спустя к этой постановке в своей книге о Кировском театре, Богданов-Березовский назвал Преображенскую в числе «одаренных артистов», оказавшихся «из-за музыкальной и текстовой обезличенности своих партий совершенно бессильными очертить крупные героические образы». Трудно сказать, с чем связан такой поворот во мнении критика...

действие настоящего искусства. Ваши интонации, Ваш прекрасный голос, взволнованная его патетика и широта творческого дыхания овладевают слушателем настолько, что если он "случайно" автор, то и тогда он перестает им себя чувствовать. Ваш образ живет, а не сделан мною, и то, что Вы поете, — так чудесно, что не может быть сделано ни мною, да и вообще никем!»<sup>209</sup>

В этом своем отклике на волнующую игру певицы композитор очень точно подметил то, что характерно для искусства выдающихся артистов, а именно способность обогатить исполняемое, сделать его художественно более ценным, стать его, так сказать, сотворцом. Это важнейшее качество понадобилось Преображенской и в полной мере проявилось при воплощении ею образа Груни в опере О.Чишко «Броненосец "Потемкин"».

Спектакль ставился в честь XX годовщины Октябрьской революции, но был показан уже в июне 1937 года. После доработки в сентябре состоялась новая премьера. Однако еще до этих премьер отдельные фрагменты оперы звучали в концертах. В архиве Софьи Петровны сохранилось письмо одного из ответственных работников Ленинградского управления по делам искусств М. Рафаила, в котором тот благодарил певицу за ее выступление на концерте 6 ноября 1936 года с арией из оперы. Рафаил писал о «Броненосце "Потемкине"» как о «первой советской опере, которая должна твердо войти в наш репертуар».

Опера действительно прошла на сценах ряда театров страны и была, пожалуй, лучшим из опытов ГАТОБа в этом направлении, однако испытания временем все же не выдержала. Приветствуя обращение театра к советской опере и расценивая постановку в целом как успех театра, современные ленинградской постановке критики отмечали тем не менее, что пристрастие композитора к песне — сольной и хоровой — в ущерб традиционным оперным формам не пошло на пользу его сочинению. Трагическая тема не нашла должного раскрытия в музыке преимущественно лирического склада, оркестру отводилась скорее аккомпанирующая роль, индивидуальные характеристики героев оказались бледными.

119

Нарекания критиков вызвал, в частности, образ Груни, молодой подруги революционера Вакулинчука. Так, С. Кукуричкин писал: фигура Груни «...никак не связана с развитием темы и сюжета и, видимо, введена в либретто лишь для усиления в нем элементов "эмоционального тепла". Но "ввод" этот осуществлен в "Потемкине" на редкость примитивно — и это поставило исполнительницу роли Груни С. Преображенскую перед весьма неблагоприятной сценической задачей.

Ибо сценическая функция Преображенской — Груни сводится к тому, что в первом действии она поет в дуэте с Вакулинчуком колыбельную их будущему сыну, а во втором — встречает тело своего возлюбленного похоронным плачем.

Правда, уже в самом чудесном тембре голоса Преображенской как бы заключена целая поэма; но все же нельзя не чувствовать явные психологические натяжки и в ее "берсезе" (колыбельной. — *Н.К.*) еще неродившейся душе, и более всего в бабьем "причитанье" над прахом Вакулинчука...

Само собой понятно, что в результате образ Груни, несостоятельный по своей драматургической природе, остается нераскрытым»<sup>210</sup>.

Таково было «отстоявшееся» мнение критика, высказанное им год спустя после премьеры. Однако о том же, в сущности, он писал и по ее горячим следам: есть в опере О.Чишко

партии, «которые не производят большого впечатления даже при наличии мелодий и замечательного пения (Груня в исполнении артистки С. П. Преображенской). Но здесь причина кроется уже в драматургической недоработанности и неубедительности самого образа в либретто. Поэтому Колыбельная Груни и ее плач над телом умершего Вакулинчука кажутся оперно условными и мелодраматичными, хотя артистка Преображенская поет безукоризненно»<sup>211</sup>.

Сходную оценку эта работа актрисы получила в отзыве В. Богданова-Березовского: «Преображенская мне нравится. И очень. Но мне не нравится Груня. <...> Это парадокс спектакля. Преображенскую слушаешь так, что боишься, как бы не прервалось пение. Это какой-то неиссякаемый

120

родник звука, в котором не чувствуешь ни усилия, ни техники. Но Преображенская — не только исключительный голос. <...> Преображенская — талантливейшая актриса. Ее Марфа из "Хованщины", ее Графиня из "Пиковой дамы" — это запоминающиеся сценические образы. И здесь тоже нет ни усилия, ни "сделанности". Все вырастает из порыва, из эмоции, из чувства. И представьте, я вдруг не узнал Преображенскую. Конечно, я наслаждался ее голосом: я узнал ее "Брингильдову" фигуру. Но я не узнал актрисы. Меня не трогала Груня, поющая трогательную колыбельную своему будущему сыну... меня не тронула и овдовевшая Груня, плачущая над трупом Вакулинчука и перерождающаяся в борца-революционера». Критик подчеркивает далее, что это не было неудачей актрисы: речь шла о неудаче авторов произведения. Отдельные главные герои «введены в действие как-то "извне", без внутренней органической оправданности. Таковы все женщины в этой опере. Такова и Груня. Это персонаж хроники. Зритель и слушатель не успевают ни узнать, ни полюбить ее. Образ схематичен. И Преображенская чувствует это. Она превосходно поет. Она вкладывает те чувства в исполнение своей роли, которые требуются этой ролью. Но образа она не создает. Его создать и нельзя»<sup>212</sup>.

И все же есть все основания думать, что, вопреки суждениям отдельных критиков, несмотря на очевидные недостатки того материала, из которого актрисе предстояло вылепить свою героиню, Преображенской удалось преодолеть схематизм персонажа и ее Груня «состоялась». Именно таким было мнение и некоторых критиков, и инициатора постановки и ее руководителя А. Пазовского. Прекрасно понимая, что образ Груни получился у авторов

---

*\*«И Преображенская — Груня, и Нэллен — Матюшенко... и Орлов — Качура сумели дать в спектакле по своему яркие, запоминающиеся и сильные образы»<sup>214</sup>; приведу также более поздний отзыв: «Одним из самых выдающихся достижений Преображенской является партия жены матроса Вакулинчука Груни».*

121

оперы «второстепенным, введенным в действие не без нарочитости»<sup>216</sup>, Пазовский высоко оценил его интерпретацию певицей, сумевшей еще в период репетиционной работы своим пением и игрой заставить забыть о недостатках драматургии и самой музыки оперы. Партнер Преображенской по этому спектаклю Б. Фрейдков оставил нам свои воспоминания о

репетиции одной из сцен оперы в рабочем кабинете дирижера в присутствии режиссера спектакля И. Я. Судакова. «Когда Преображенская спела арию, наступило долгое молчание. Судаков, отвернувшись, смотрел в окно, как бы не желая показать свое лицо. Пазовский, казалось, был сосредоточен на каком-то такте партитуры...»<sup>217</sup>

Сам Пазовский вспоминал о Преображенской — Груне в следующих словах: «В музыкальной характеристике Груни есть лирика, душевная мягкость и теплота, есть и пафос драматического переживания, вызванного горечью личной утраты. Это хорошо и правдиво, но этого мало, если задаться целью сблизить образ героини с центральными событиями оперы, сделать ее непосредственной и активной участницей этих событий. <...>

Но вот Груню запела С. П. Преображенская, и то, что было создано ею, явилось полным откровением не только для постановщиков спектакля, но, пожалуй, и для самого автора оперы. Слова и музыка непритязательной лирической колыбельной как будто стали лишь внешней оболочкой для выражения иных, более глубоких чувств, наполнились огромным психологическим содержанием. Артистка словно пела одно, а думала о другом, и это "другое" превратило простую колыбельную песню в выразительный монолог русской женщины-матери, женщины-революционерки, предчувствующей тяжесть борьбы, горечь утрат, но готовой в любую минуту стать рядом с мужем на путь суровых испытаний.

И вот испытания пришли. Груня — у гроба Вакулинчука. В замечательном по красоте и мощи голосе С. П. Преображенской столько высокого и напряженного драматизма, такая широкая и непрерывная линия нарастания чувства — от отчаяния, горя, злой тоски до суровой и мужественной решимости бороться и мстить, — что становятся

122

незаметными композиционные просчеты этой сцены-эскиза и небольшой эпизод прощания Груни с погибшим Вакулинчуком вырастает в кульминацию спектакля.

С. П. Преображенская словно "переинтонировала" музыкальный материал композитора, в ее прекрасном и выразительном пении появилось то, чего так часто недоставало самой музыке, — героическая интонация, мужественная простота в окраске слова и фразы, волевая активность ведения мелодического рисунка. «Оттого образ, созданный ею (по существу, из разрозненно эпизодических зарисовок), — образ подлинно героического масштаба, — стал в спектакле в один ряд с лучшими народно-хоровыми сценами, оказался близким им по духу, по глубине эмоционального выражения»<sup>218</sup>.

«Переинтонирование» музыкального материала, о котором пишет Пазовский, является признаком большого таланта. Музыка, как известно, существует лишь в живом, сиюминутном исполнительском воплощении. Случается, что артисту не хватает одаренности и умения раскрыть перед слушателем сущность произведения. Но бывает и обратное, когда выдающийся исполнитель не только вскрывает в музыке новые содержательные пласты, поворачивая ее новыми гранями, но и обогащает несовершенное сочинение, привнося в него частицу своего художественного опыта, своего видения мира. Преображенская великолепно умела это делать, свидетельством чему является интерпретация ею женских образов в операх советских композиторов. Так было с ролями Муси и особенно Ядвиги, так было и с ролью Груни.

Не будет преувеличением сказать, что успехом, который имела постановка оперы Чишко в Ленинграде, театр был обязан не в последнюю очередь Преображенской. Талант и

артистическая воля певицы сделали ее Груню из второстепенного едва ли не центральным персонажем спектакля, внесли в лирическую стихию музыки Чишко необходимый трагедийный элемент.

Неудивительно, что Преображенская была приглашена выступить в этой роли на столичной сцене, когда после ленинградской премьеры опера О. Чишко была поставлена

123

в Большом театре. Певица и там «вывозила» спектакль, и там имела большой зрительский успех.

Роль Груни была близка ей, хотя далась, по ее собственному признанию, не сразу. Уже после премьеры, подводя итоги своей десятилетней работы в театре (в связи с близившимся юбилеем), Преображенская, со свойственной ей искренностью и открытостью, писала о подготовке ею роли так:

«Партией моей в "Броненосце «Потемкин»" я еще не совсем довольна. Объясняется это двумя причинами. Во-первых, тем, что я вообще не особенно хорошо чувствую себя в любовных дуэтах, и, во-вторых, тем, что я отлично понимаю, что Груню свою я еще не совсем одолела.

Партия, которую я пою в "Броненосце «Потемкин»", очень трудно написана. Она насыщена глубокими внутренними переживаниями, а главное, она таит в себе два противоположных настроения. Особенно труден в партии переход Груни от лирических любовных дуэтов к трагическим моментам. Все же я много работаю над нею и с каждым новым спектаклем чувствую себя крепче, тверже и увереннее. Особенно импонируют мне те места в партии Груни, в которых сквозит призыв к бою, воля к победе, вера в будущее, опять-таки все, что имеет отношение к героике, все, что носит характер героического»<sup>219</sup>.

Свое тяготение к героике Преображенская надеялась удовлетворить, участвуя в предвоенный период своей творческой деятельности в постановке еще одного оперного произведения советского автора — оперы молодого ленинградского композитора Г. Фарди «Щорс», выпущенной театром год с небольшим спустя после «Броненосца "Потемкин"». Полного удовлетворения работа над этой новой ролью принести ей, к сожалению, не смогла, хотя силою своего могучего таланта певица сумела оживить и эту роль.

Музыке оперы, явившейся, по определению критика, «еще одной лирической вариацией на героическую тему»<sup>220</sup>, не хватало симфонического развития, речитативы были бледны, песенность подменила собою ариозность. Если добавить к этому слабое либретто, будет понятной и

124

суровая реакция критики на постановку, и то, что опера недолго продержалась в репертуаре Преображенской, игравшей партизанку Матулю, досталась в опере одна из наиболее выразительных сцен — прощание ее героини, умудренной жизненным опытом простой русской женщины, со щорсовским отрядом. Песня Матули «Улетали в путь далекий птицы» звучала в ее исполнении с суровой простотой. Л. Энтелис, разбирая спектакль, отнес образ Матули и ее песни к удачам постановки. «Артистка С. Преображенская с большим

мастерством воплотила облик партизанки Матули», — писал критик и добавлял: «Но все же ее вокальные достоинства выше сценических»<sup>221</sup>. Трудно поверить, чтобы ученице Ершова не хватило актерского умения. Очевидно, слабо разработанная драматургия самого образа не давала актрисе достаточно материала для его игрового, актерского раскрытия.

В конце 30-х годов планы певицы включали еще три роли в произведениях советских композиторов. Ей предназначалась партия Аксиньи в опере Т. Хренникова «В бурю», о постановке которой на ленинградской сцене (под названием «Братья») речь шла еще в 1937 году<sup>222</sup>. Премьера состоялась в 1939 году. Роль Аксиньи помимо Преображенской играла О. Ф. Мшанская<sup>223</sup>. Софья Петровна готовилась также выступить в заглавной роли оперы Ю. Левитина «Монна Марианна» по рассказу М. Горького, где ей предстояло создать образ матери, обрекающей на смерть родного сына за измену родной стране. В ее творческие планы входило и исполнение партии Марии Петровны в опере В. Волошинова «Слава» по пьесе В. Гусева. Здесь ей предназначалась роль матери, теряющей своего сына-летчика<sup>224</sup>. Два последних проекта остались неосуществленными.

...Миновало первое десятилетие с того дня, как Софья Петровна появилась в театре, началось второе. Подрастали дети, их было уже четверо. Время, до отказа заполненное семейными заботами и напряженной творческой работой, летело быстро. Его неумолимый бег приостанавливался в дни спектаклей или концертов, когда наступал момент вынести наработанное, пережитое, много раз передуманное и перечувствованное на суд взыскательной

125

публики. Еще одна роль, еще одно выступление в концерте... Оттачивалось, все более зрелым становилось мастерство певицы, все более укреплялась ее репутация примадонны Кировского театра, ее положение лидирующей, ведущей певицы в весьма сильной меццо-сопрановой группе солисток. В 1939 году Преображенская получила почетное звание народной артистки РСФСР (в порядке исключения минуя звание заслуженной артистки РСФСР — первую ступень узаконенной в то время номенклатуры почетных званий) и была награждена орденом Трудового Красного Знамени.

И вот пришел час, когда эту благополучную, мирную жизнь накрыла зловещей тенью Война...

126

## 15 В ГОДИНУ ВОЙНЫ

*В дни войны я особенно ясно поняла,  
как велика сила искусства, какую  
власть имеет оно над человеком.*



Война началась 22 июня 1941 года, а уже 19 августа от перрона Московского вокзала отошел длинный эшелон, увозивший на Урал, в Пермь, большую часть труппы, а также декорации, костюмы, театральные реквизиты. С этим первым эшелоном, который оказался для работников театра последним (второй отправить не успели), уехали не все. Софья Петровна была в числе оставшихся. Куда было ей трогаться в далекий путь с четырьмя детьми? Да и то сказать, разве мог кто думать, что уже \*в начале сентября вокруг города сомкнется железное кольцо, начнется его осада и пойдет отсчет девятисот долгих и мучительных дней!

---

*\* В начале войны Преображенскую вызвали в Большой дом — печально известное ленинградцам здание Ленинградского управления НКВД. Принявший ее чин спросил: по каким соображениям артистка отказалась эвакуироваться, уж не к немцам ли рассчитывает попасть? "Софья Петровна довольно дерзко ответила ему, что, ежели она хотела бы оказаться «под немцем», то не бросилась бы, рискуя жизнью, вывозить под обстрелом своих детей из Луги, а спокойно сидела бы на своей даче, ожидая, когда те придут...*

127

Осада, осажденный город... Эти слова, казалось, относились лишь к стародавним временам, о них рассказывалось в учебниках истории. И вот теперь в осажденную крепость превратился Ленинград.

Была еще одна — главная — причина, по которой Софья Петровна не покинула родного города. С первого дня войны, по ее собственным словам, она ощутила себя мобилизованной<sup>225</sup>. Да так оно и было на самом деле. Уже на второй день после начала войны артисты Кировского театра получили, с пометкой «весьма срочно», следующее извещение: «Вы назначены в состав бригады по обслуживанию концертами призываемых в ряды Рабоче-Крестьянской Красной Армии. С получением сего Вам надлежит немедленно явиться в театр... Захватите ноты Вашего концертного репертуара»<sup>226</sup>.

Коллега Преображенской по театру, известная ленинградская балерина Ольга Иордан, так вспоминала о концертах, которые артисты театра давали в военкоматах и на призывных пунктах: «В больших залах стояли столы, окруженные скамейками. К ним тянулись длинные очереди мужчин с повестками в руках. На скамьях сидели мобилизованные и ждали отправки. Возле них — женщины: матери, сестры, жены, некоторые с грудными детьми на руках. Что ждало каждого из этих людей? Кто из них вернется домой и как? <...> Выступали перед этими зрителями, вкладывая в свое исполнение все то, что было на душе: и свое отношение к ним, и свои пожелания вернуться здоровыми к семьям, и свою веру в скорую победу над врагом — тогда казалось, что победа будет очень скорой, что война не может затянуться надолго»<sup>227</sup>. Но война затянулась, и очень скоро от обслуживания призывников Софья Петровна и ее коллеги перешли к обслуживанию воинов фронта, вплотную приблизившегося к границам города.

Концертная бригада, в которую входила Преображенская, была приписана к Управлению Балтийского флота. За время блокады бригада провела свыше полутора тысяч (по другим данным — около двух тысяч) концертов. Выступали иной раз по четыре — пять раз на дню и где придется: в блиндажах и землянках, с кузова грузовика на

лесной опушке, в кубриках подводных лодок и на палубах военных кораблей, в офицерских и солдатских клубах, в бомбоубежищах, на аэродромах, в заводских цехах. Нередко приходилось давать концерт прямо на передовой.

Софья Петровна вспоминала: «Добираться к бойцам приходилось под обстрелом. Разве можно, например, забыть поездки на Ораниенбаумский "пяточок", где каждая пядь земли была изрыта снарядами и бомбами! Не менее опасно было добираться в Кронштадт, на корабли Балтфлота. <...> Выступали даже тогда, когда не было никаких сил. Помню один концерт в Кронштадтском форту. Истощенный голодом Аркадий Лыжин почувствовал, что падает, и, не допев арии, ушел за кулисы. То же повторилось и со следующим артистом. Третий номер был мой: я пела под баян жизнеутверждающие песни Дунаевского и Прицкера. Надо было видеть, как принимали все это моряки»<sup>228</sup>.

«Жизнь стала лотереей: каждому мог достаться несчастливый билет... <...> Сначала я боялась, вздрагивала от оглушительных разрывов снарядов, а потом — ничего, привыкла»<sup>229</sup>. Бывало всякое... Случалось, что, добираясь в жестокие морозы до места назначения, Софья Петровна обмораживала ноги; случалось, что машина с артистами проваливалась на ладожском льду в свежую воронку, что артисты попадали под плотный артиллерийский огонь...

Об одном из таких случаев рассказывает сама Софья Петровна: «Выступаю я в каком-то большом каменном сарае, превращенном нашими бойцами в точку огневого сопротивления. Стою, как и полагается, на столе, пою нежный, трогательный романс "Утро раннее сияет...". Вдруг — страшный взрыв! Совсем рядом, за стеной, упала фугасная бомба. Взрывной волной меня сильно качнуло в сторону. Но я устояла и не перестала петь: все тяну ноту... Командиры смеются. Им — закаленным, обстрелянным людям — приятно видеть такое спокойствие в женщине-актрисе»<sup>230</sup>.

Вот еще один, аналогичный случай в передаче Ольги Иордан: «Как-то мы поехали с концертами на передний край — он был недалеко. Привезли нас в лес, поместили в командирской землянке. <...> Мы расположились отдыхать

Но не успели улечься, как начался сильный обстрел. Снаряды ложились совсем рядом.

С. П. Преображенская, не поднимаясь с постели, спрашивала меня при каждом взрыве:

— Оля, это наши?

— Наши, наши! — упорно отвечала я.

Ударил еще снаряд — уже совсем рядом, комья земли полетели в маленькое окошечко. Софья Петровна не успела повторить свой вопрос, как случилось что-то непонятное. Все перевернулось, посыпалось, полетело со своих мест. Мы оказались сброшенными с кровати, и когда я, совершенно ошеломленная, подняла голову, то увидела сквозь дыру небо и деревья. <...> Один из часовых, стоявших у дверей, был убит, а другому перебило ноги»<sup>231</sup>.

Как-то раз в Кронштадте Преображенской довелось выступать на военном корабле, наполовину затонувшем в результате жестоких бомбардировок. Корабль дал крен. «Кое-как

разместились моряки на покосившемся полу офицерской кают-компании, — рассказывала певица, — пианино стоит наклонившись набок, и перед ним бочком примостился пианист, а мы, актеры, в том же наклонном положении выступали перед жадно слушающей аудиторией»<sup>232</sup>.

Повествование Софьи Петровны об этом, одном из многих эпизодов блокадной жизни, было уже известно мне по журнальной публикации, когда, работая в архиве, я натолкнулась на несколько тетрадных листочков, тесно исписанных уверенным и размашистым почерком певицы, столь хорошо мне теперь знакомым. И там, среди ее воспоминаний, написанных по свежим следам военных лет, оказался рассказ о том же памятном ей дне, ярко передававший чувства, которые владели тогда артисткой.

«...Ни с чем не сравнимо воспоминание о том, как я шла по накренившейся палубе наполовину погрузившегося в воду корабля, — писала Софья Петровна. — Немного было в моей жизни моментов такого душевного подъема. Обычно в мирное время на шефских концертах нас встречали на блестящей, гладкой палубе с оркестром — а тут страшный мороз, обмороженная палуба, самолеты над головой, звуки выстрелов нашего корабля — и необычайное

130

душевное ликование, необычно интимное, личное чувство неизбежности нашей грядущей победы...»<sup>233</sup>

Живую зарисовку одного из многих проведенных на фронте выступлений оставила В. Меркулова.

...Солдаты и командиры собрались на полянке в лесу. Уже должен был начаться концерт, артисты переодевались в землянке, как вдруг хлынул дождь. Солдаты, впрочем, не тронулись с мест. Политрук, отвечавший за прием артистов, предложил перебросить их в соседнюю часть, где имелся сарай, который можно было превратить в импровизированный концертный зал. И тут... И тут «Софья Петровна в своем концертном платье, в концертных туфельках вышла из землянки и почти бегом направилась к бойцам, подняла руку и громко крикнула: — Дорогие наши друзья, родные, любимые воины! Если вы не боитесь простудиться и окончательно промокнуть, то не расходитесь. Сию минуту мы начнем концерт. Хочется от души сказать вам несколько слов, да я говорить не умею, а спою для вас песни! ...Подошел аккордеонист, и она запела:

*Ты рябинушка, рябинушка,  
Ой да ты рябинушка кудрявая,  
Ты рябинушка кудрявая,  
Ой да ты когда взошла,  
Когда выросла?*

Передать все, что происходило, трудно. Это надо видеть самому. Солдаты держали над головой Софьи Петровны и аккордеониста плащ-палатку. Дождь лил как из ведра. Софья Петровна пела много: "Уж ты сад ты мой, сад", "Над полями да над чистыми", "Помню, я молодухой была" и т. д.»<sup>234</sup>.

Еще одной постоянной «площадкой», на которой доводилось выступать Софье Петровне, были медсанпункты и госпитали. Именно там, в одном из военных госпиталей, артистка дала концерт для... одного человека.

...Когда его привезли с передовой, у этого солдата не было ни рук, ни ног. Он отказался назвать свое имя (видимо, не хотел, чтобы родные увидели его в таком ужасном состоянии), и у персонала госпиталя шел как

131

Иван Иванович. Но живая душа жила в изувеченном теле. Он попросил принести ему пластинки с записью пения артистки Преображенской. Просьбу выполнили. Одного, наиболее любимого им романса на пластинке не оказалось. Узнав о безымянном раненом. Преображенская в сопровождении гитариста приехала в госпиталь. Концерт для одного-единственного слушателя продолжался более двух часов...<sup>235</sup>

«Интерес к нашим концертам всегда был огромный, исключительный, — вспоминала Софья Петровна. — Никогда за годы своей артистической деятельности я не встречала такой чуткой, отзывчивой и благодарной аудитории. С жадностью впитывали в себя эти люди в серых шинелях с черными от порохового дыма лицами бессмертные творения Михаила Глинки, Петра Чайковского, Модеста Мусоргского — великих наших композиторов. Через минуту они снова должны были взяться за оружие, снова идти в бой — но сейчас вся душа их открывалась навстречу искусству, как цветок открывается навстречу солнцу»<sup>236</sup>.

Много лет спустя один из тогдашних слушателей певицы прислал ей в годовщину Дня Победы стихотворение, в котором бесхитрым слогом рассказал о том, что навсегда осталось в его памяти и сердце. Вот фрагмент этих стихов:

*Я помню, мы ждали  
конца подготовки,  
Минуты затишья,  
на запад путевки.  
Дрожали от залпов  
орудий Кронштадта  
Тяжелые бревна  
тройного наката.  
С них сыпался иней  
на наши шинели,  
А вы про любовь  
и про солнце запели,  
Как будто раздвинули  
стены землянки  
И мир показали  
спокойный и яркий...  
Суровые люди,  
простые солдаты,  
Мы слушали песню,*

*готовя гранаты!*  
*Светились улыбками*  
*хмурые лица,*  
*Звенела земля,*  
*поыхали зарницы...*  
*И вдруг... тишина,*  
*словно все онемело,*  
*Лишь песня в пространстве,*  
*как искра, летел*  
*Рассыпала алые звезды*  
*ракета...*  
*И песня о солнце*  
*была не допета.*  
*Вы руки нам жали,*  
*всем счастья желая,*  
*Тревожная, милая,*  
*сердцу родная!*

132

А между тем в осажденном городе, хотя и лихорадочно, с перебоями, продолжал биться пульс концертно-театральной жизни.

В первые месяцы войны в Большом зале филармонии шли своей чередой музыкальные вечера. Вместо эвакуированного филармонического оркестра на прославленной эстраде выступал Большой симфонический оркестр Ленинградского радиокомитета. Преображенская исполняла арии из опер русских композиторов. В ноябре 1941 года с группой солистов участвовала в исполнении грандиозного полотна Девятой симфонии Бетховена.

После окончания концерта, когда отзвучали последние аккорды бессмертной симфонии и отгремели аплодисменты, одна из слушательниц, музыковед А. Бушен, зашла в артистическую поблагодарить артистку за ее прекрасное пение. Преображенская «торопилась домой, где ждали ее дети, — рассказывает А. Бушен. — Но мы не могли не сказать Софье Петровне о том огромном впечатлении, которое, как всегда, оставляет звучание ее неповторимо прекрасного и могучего голоса. Софья Петровна озабоченно кивнула и быстрым шагом стала спускаться по лестнице.

133

— Мы гордимся тем, что голос ваш звучит сейчас в Ленинграде, — крикнул ей кто-то вслед.

Софья Петровна махнула рукой. Она очень торопилась. Незадолго до начала концерта на улице против того дома, где живет замечательная артистка, разорвалась фугасная бомба. Дом вздрогнул. Со звоном посыпались стекла. Испугались дети. И теперь Софья Петровна торопилась домой. Мы слышали, как хлопнула дверь на улицу. Софья Петровна уже ушла.

— Бесстрашная русская женщина, — сказал кто-то...»<sup>237</sup> Возможно, именно к этому времени относится и воспоминание И.Тудоровской об одном из концертов с участием И.И.Плешакова и Преображенской: «Пела она арию Иоанны из "Орлеанской девы" и последнее *ля* ("...и не приду к вам вечно, вечно!") спела на октаву ниже. Не хватило сил и дыхания...»<sup>238</sup>

В декабре 1941 года концерты прекратились. Наступил самый страшный период блокады. Музыка не звучала более даже по радио. Лишь в конце февраля 1942 года, после многих недель музыкального безмолвия, радиостудия осажденного города транслировала первый «живой» концерт, передававшийся прямо в эфир. В числе его участников была Преображенская. Она выступала по ленинградскому радио еще много раз, в том числе в концертах, проводившихся студией по заявкам раненых. А. Рубашкин свидетельствует: «Больше всего просили повторить выступления одних и тех же исполнителей — С. Преображенской, И.Нечаева, Н.Вельтер, Г.Скопа-Родионовой»<sup>239</sup>.

Симфонические концерты возобновились весной 1942 года. «Вечером концерт в Пушкинском театре, — записывал в своем дневнике начальник Управления по делам искусств Б. Загурский. — Программа популярная: Чайковский — полонез из "Онегина", вальс из "Щелкунчика", затем Преображенская пела арию Любавы из "Садко". <...> Трогательно было видеть, как внимательно, проникновенно слушала концерт публика»<sup>240</sup>. В мае того же первого блокадного года Преображенская выступила в Большом зале филармонии на творческом вечере известного актера театра и кино Владимира Гардина.

134

Как и ее товарищи по театру, Преображенская принимала участие в симфонических концертах. Несколько раз выступила с ансамблем Балтийского флота под управлением К.С.Исаченко. 12 апреля 1942 года в зале Театра драмы имени Пушкина (возрожденный оркестр временно обосновался там) в ее исполнении прозвучала Варяжская баллада из оперы «Рогнеда» Серова. Публика в переполненном зале (сидели в пальто — было холодно) заставила эту арию бисировать. На программке концерта Преображенская набросала несколько приветственных слов своей приятельнице — балерине Татьяне Вечесловой, находившейся с театром в Перми. В этой записочке была такая фраза: «Живем полной жизнью как никогда»<sup>241</sup>.

Эти гордые слова, бросавшие вызов голоду, холоду и мраку, не были просто фразой. Вопреки обстоятельствам, Преображенская действительно старалась жить полноценной творческой жизнью, и это ей во многом удавалось. 17 октября 1943 года в Большом зале филармонии состоялся ее сольный концерт (вероятно, не единственный). Она не только держала в памяти свой обширный репертуар, но находила в себе силы учить новые для нее произведения. Так, в 1943 году к 240-летию со дня основания города подготовила и исполнила сцену у посада из «Ивана Сусанина» ("Жизни за царя"), где пела Ваню — партию, никогда не исполнявшуюся ею прежде. Из воспоминаний Милицы Дубровицкой мы узнаем, что Преображенская пела и арию Ратмира из «Руслана и Людмилы», также не входившую ранее в ее репертуар. Балерина вспоминает «большой концерт», который был дан в Выборгском доме культуры в пушкинские дни 1943 года: «Стояли лютые морозы. В зале ежились от холода люди, надевшие все свои теплые вещи. А со сцены звучал чудный голос С. П. Преображенской — Ратмир пел арию, а мы — "тени таинственных дев" — действительно выглядели очень

фантастично в дымке собственного дыхания. Софья Петровна пела как никогда раньше...»<sup>242</sup>  
Среди вновь выученных вещей оказалась Героическая ария ленинградского композитора Юрия Кочурова на текст А. Решетова для меццо-сопрано и симфонического оркестра, написанная композитором специально для певицы и посвященная ей. «Глубокоуважаемой и дорогой

135

Софье Петровне Преображенской, — писал в своем посвящении автор, — замечательному и глубокому мастеру-художнику, вдохновившей меня на сочинение этой арии не только своим выдающимся, необыкновенным талантом русской певицы, но и всем своим жизненным поведением, изобличающим в ней мужественные и стойкие черты истинно русской женщины». Лирико-эпический монолог женщины, героически переносящей все тяготы войны, звучал в устах Преображенской как речь от себя и о себе, не требовавшая особого перевоплощения.

Немало новых произведений, в том числе русских песен, Преображенская выучила для выступлений по радио. Передачи шли прямым эфиром, некоторые из них ретранслировались через Москву. Голос Преображенской звучал над голодным, стылым городом, летел через всю страну...

Внутри железного кольца блокады (нам трудно сейчас это представить) работал и оперный театр. Здание на Театральной площади разворотило прямым попаданием фугасной бомбы, но оставшиеся в Ленинграде члены труппы решили возобновить спектакли на сцене филиала театра — в Народном доме на Петроградской стороне. Филиал начал функционировать в 1940 году, всего за год до начала войны. Здесь играла вторая труппа театра, возглавлявшаяся Н. Печковским. 21 ноября 1941 года сезон открыли «Евгением Онегиным». Спектакль шел в сукнах, декораций подвезти не успели. Через день дали «Травиату», затем повторили ее, и на этом деятельность труппы прервалась. Наступило самое страшное, принесшее наибольшее число жертв время блокады.

Новый оперный коллектив удалось собрать осенью 1942 года. Играть начали в очередь с драмой в Театре комедии на Невском, позже перебрались в помещение Малого оперного театра. Из трех поставленных опер Преображенская была занята в двух: в «Евгении Онегине» пела Няню, в «Пиковой даме» — Графиню.

«Спектакли начинались в пять часов вечера. К установленному времени артисты аккуратно являлись в театр, пройдя пешком несколько километров. Во время воздушной тревоги спектакль прекращался и режиссер приглашал зрителей спуститься в бомбоубежище. Артисты в костюмах

136

и гриме сидели в своих уборных, чтобы продолжить свой творческий труд по сигналу отбоя»  
<sup>243</sup>

Бывали и выездные, «облегченные» спектакли, шедшие без оркестра, под рояль, на котором

играли в четыре руки. Так исполнялась, в частности, «Пиковая дама». Одну из партий четырехручного фортепианного ансамбля играла Мария Петровна Преображенская<sup>244</sup>.

Вспоминая о премьере «Онегина» (8 ноября 1942 года), Софья Петровна писала: «Навстречу зенитной пальбе, разрывам бомб, пронзительному вою сирен из хаоса войны поднимались широкой волной прекрасные звуки бессмертной оперы Петра Чайковского! Этого момента я никогда не забуду»<sup>245</sup>.

Завсегдатаями театра стали бойцы с передовой, до которой было каких-нибудь полчаса езды на машине. Спектакли шли с аншлагом. Опять передаю слово Софье Петровне: «Помню, приехали как-то к началу спектакля целых тридцать человек молодых летчиков. Билетов, конечно, не было. Они пришли ко мне за кулисы: знали меня по фронтовым концертам. А я уже сидела, гримировалась.

— Софья Петровна! — говорят они. — Помогите нам попасть в театр. Сегодня в ночь мы вылетаем на боевое задание, а сейчас страшно хочется послушать музыку.

Стоят они передо мной — молодые, загорелые, здоровые, один лучше другого! Что делать? Побежала я к директору, в кассу; кому дали приставной стул, кого посадили в оркестр — всех устроила! <...> В дни войны я особенно ясно поняла, как велика сила искусства, какую власть имеет оно над человеком»<sup>246</sup>.

15 марта 1943 года блокадный театр показал «Пиковую даму». Преображенская в очередь с Н. Вельтер (бывшей постановщиком спектакля) пела Графиню. Дочь Софьи Петровны, семилетняя Вера, вместе с другой девочкой, дочерью артистки М. Мержевской, певицей Полину, изображали в сцене пасторали амуров.

Один из спектаклей «Пиковой» видела юная Галина Вишневская. Вспоминая о нем, она писала об исполнителях: «Я запомнила на всю жизнь их имена. <...> Весь спектакль отпечатался в моей памяти, как на киноплёнке. И сейчас вижу перед собой изможденного Германа, Лизу с обнаженными, синими и тощими, как у скелета, плечами, на

137

которых лежит толстый слой белой пудры; великую Софью Преображенскую — Графиню (такого драматического меццо-сопрано я уже за всю свою жизнь не услышу) — она тогда была в самом расцвете своего таланта»<sup>247</sup>.

Работа в театре, концертные выступления, многочисленные поездки с фронтовой бригадой — все это требовало запредельного, сверхчеловеческого напряжения и огромного мужества и вместе с тем поддерживало, помогало выстоять. Дважды за первую, самую страшную блокадную зиму 1941/42 года в темной выстуженной квартире Софьи Петровны появлялись летчики, имевшие приказ вывезти певицу с семьей на Большую землю, и оба раза та отказывалась уехать.

Об условиях жизни в блокадном Ленинграде сказано и написано много. Я напомним в нескольких словах те экстремальные условия, в которых, хочешь не хочешь, надо было существовать.

...Голод. (Было несколько дней, когда по карточкам вообще ничего не выдавали.) Постоянные воздушные тревоги, бомбежки с воздуха и артиллерийские обстрелы. Отсутствие самого необходимого для человеческого бытия — тепла и света. Развал городских коммуникаций:



недействующие водопровод и канализация, неработающий транспорт, молчащий телефон, радио, большей частью передающее мерный и мертвенный стук метронома...

Накормить и согреть своих детей, сберечь, не потерять их, сохранить им жизнь — вот в чем состояла первейшая забота всех ленинградских матерей, вот в чем была главнейшая забота и народной артистки Софьи Преображенской, вот что было ее собственной передовой.

Рассказывает Надежда Николаевна, старшая дочь Софьи Петровны: «Регулярные бомбовые атаки города сначала загоняли нас в бомбоубежище. Немцы ровно в семь часов вечера начинали бомбить. Мама старалась накормить нас до этого времени, а затем брала чемоданчик с наиболее ценными вещами и спускалась со всеми нами в бомбоубежище, оборудованное в подвале нашего дома. После отбоя воздушной тревоги поднимались в свою квартиру на третьем этаже, точно зная, что сегодня налета уже не будет. С течением времени острота восприятия опасности притупилась, и мы уже не стремились в бомбоубежище.

138

Помню, глубокой осенью был очередной налет. Мама говорит: "Не пойдем в подвал. Спустимся этажом ниже к Агриппине Яковлевне (Вагановой. — *Н.К.*)". Несколько раз мы сидели у нее в коридоре, как будто это могло спасти нас от прямого попадания! Но всем вместе, с Агриппиной Яковлевной во главе, было не так страшно.

Декабрь 41-го был особенно тяжелым для нашей семьи. Мама была без зарплаты, папа мобилизован как инженер в войска МПВО. Нас четверо детей. Помню, как я ходила в сберегательную кассу (они еще работали) и снимала с маминой книжки по двести рублей: больше не давали. Вот на эти деньги я обычно выкупала по карточкам наш скудный паек. Принесу, бывало, на всех нас кусок тяжелого, глинистого хлеба, и мама начинает над ним колдовать: разрежет на маленькие кусочки, подсушит на буржуйке, немного присолит — и получается так, будто хлеба стало больше...

Жили мы тогда на кухне. Маленькое темное помещение в центре большой квартиры отапливалось буржуйкой, а освещалось "филькиными глазками": это в бутылочках из-под одеколona, с марлевым фитильком, горел бензол. Во всей остальной квартире царил ледяной холод, пролитая вода моментально превращалась в лед. В большой комнате стоял белый рояль «Стейнвей», заваленный шубами, тюфяками и всем теплым, что осталось от нашего собственного утепления.

Помню наш скудный рацион: суп из ложки риса с кусочком подсушенного хлеба и чашка кофе. Еще летом, когда мы переезжали, как всегда, на дачу в Лугу, все зимние запасы муки, сахара и пр. были отправлены туда, а мешочки с рисом и кофе забыли. Это и спасло нас в ту страшную зиму. В пищу шло все сколь-нибудь съедобное — соевые шроты, жмыхи, дуранда. Из кофейной гущи мама пекла лепешки, а уж когда удавалось раздобыть картофельные очистки — то-то был праздник! Помню, как наша знакомая делилась опытом добывания сахара из земли сгоревших в самом начале войны Бадаевских продовольственных складов. Предлагали нам и торф, по вкусу напоминавший творог.

139

У отца была дистрофия третьей степени, цинготные язвы на ногах. Мама за время войны потеряла двадцать килограммов своего веса, но бодрости духа не теряла, подбадривала и, как только могла, поддерживала нас. Помню, как во время еды она старалась незаметно выделить нам побольше за счет своей порции, а когда мы начинали протестовать, у нее был один ответ: "Я не хочу, я не голодна".

Зимой при Управлении Балтфлота была создана концертная бригада. Войдя в нее, мама немного ожила, появилась возможность нас подкормить. Шефская работа отрывала ее от семьи на долгие сроки — от одной-двух недель до месяца и более. Она говорила, бывало: "Еду домой и не знаю, застану ли вас в живых..." Возвращение ее всегда было праздником. Из большого черного портфеля появлялись кусочки хлеба, сахара, баночка с кашей — то, что она откладывала из своего пайка»<sup>248</sup>

Сама Софья Петровна с волнением вспоминала позднее, как ей приходилось уезжать, «...оставляя детей в простреливаемом городе, в огромной ледяной квартире, сбившихся в углу у маленькой железной печурки. Сердце рвалось на части от страха за них...»<sup>249</sup>

А вот рассказ скрипача А. Д. Печникова о поездке концертной бригады на фронт в один из январских дней 1942 года: «Повезли нас сегодня на передовую. Вот едем мы по ровной местности, а нас было пятеро: Преображенская, Лыжин, Ульрих, Флейшман и я; а шофер и спрашивает нас, знаем ли мы, какое место мы проезжаем. Мы, конечно, не знали. "Так вот, — говорит он, — мы проезжаем Долину Смерти. Так прозвали это место потому, что фашисты по нему так пристрелялись, что ни одну машину не пропускают". Наступило молчание. Каждый про себя считал минуты и думал: проскочим или не проскочим? Проскочили. Концерт был в блиндаже. Принимали нас тепло. Артобстрела в тот вечер не было. После концерта мы сфотографировались с комсоставом. Потом нас угощали: хлеб, тушенка, квашеная капуста. Да еще разрешили по кусочку домой взять. <...> И вот Софья Петровна, не долго думая, вынула из своего портфеля ноты, туда напихала капусты и была очень рада»<sup>250</sup>.

140

После одного из концертов в авиационной части Балтфлота к певице подошел летчик с измученным, почерневшим лицом, с рукой, обмотанной свежей, пропитанной кровью повязкой. Это был известный советский ас — Герой Советского Союза Георгий Дмитриевич Костылев. Раненой рукой он прижимал к груди бумажный кулек. Протянув его Софье Петровне, он попросил отдать сэкономленный из его пайка кусок масла ее детям.

Преображенская привезла в тот раз домой этот драгоценный кусок, завернутый в бумагу с пятнами крови на ней...<sup>251</sup>

В июле 1943 года Софья Петровна вылетала на Большую землю, в Москву, чтобы выступить по Всесоюзному радио. Перелет был опасным, самолет могли сбить. К счастью, обошлось, и москвичи, а с ними вся страна услышали могучий голос певицы, представлявшей истерзаный, но несломленный город. Преображенская выступила также в филармонии, в симфоническом концерте (дирижировал Н. Голованов) с фрагментами из «Хованщины» и романсами Рахманинова и Чайковского. Ей показалось, что Москва жила «жизнью мирного времени»<sup>252</sup>. Это было явным преувеличением, но уж больно велик был контраст между блокадным городом и столицей.

...Все более вживаясь в круг забот и деяний Софьи Петровны в эти памятные девятьсот дней, я задаю себе вопрос: что помогло ей в таких нечеловеческих условиях не только сберечь семью и близких ей людей, не только выжить самой, но и сохранить артистическую форму? Конечно же, это была прежде всего любовь к Отечеству, святая убежденность в необходимости противостоять фашистскому нашествию, готовность принять в отпоре врагу самое непосредственное участие.

Это была забота о семье, а также святое сострадание к ближнему, заставлявшее ее забывать о собственных невзгодах. Сколько раз на протяжении блокады Софья Петровна помогала людям, ободряя и поддерживая их словом утешения, делясь с ними последним! Сколько раз удавалось ей, пользуясь своим авторитетом у руководства города

---

*\*По словам племянницы Преображенской Татьяны Васильевой, она с матерью обязаны Софье Петровне жизнью...*

141

помогать людям восстановить потерянные продуктовые карточки, без которых в условиях блокады человеку грозила неминуемая смерть!

Это было и личное мужество. Софья Петровна была сильным и отважным человеком.

Наконец, еще один источник своей силы в это время она раскрыла сама. Когда ее спросили, что помогает ей преодолевать невзгоды, она ответила так: «...мне помогает еще странное свойство человеческой психики: душа невольно сопротивляется надвигающейся опасности; опасность только усиливает отпор, хочется идти наперекор всем этим обстоятельствам»<sup>253</sup>.

Это странное, по словам актрисы, свойство было частью ее характера, оно лежало и в основе ее ярко обозначенного тяготения к героическому в творчестве, к ролям героического плана.

Высокое, согретое щедрым душевным теплом искусство Софьи Преображенской продолжало работать на дело победы до самого конца Отечественной войны. Передо мною —

пожелтевшая от времени страничка газеты «На страже Родины» — «ежедневной красноармейской газете Ленинградского фронта». Дата — 21 февраля 1945 года среда. До Дня Победы остается менее трех месяцев. Газетные полосы сообщают о боях южнее Данцига, о наступлении на земле провинции Бранденбург, о паническом бегстве жителей из Берлина. И тут же — скромная за метка: «Вчера в Н-ском госпитале состоялся концерт артистов Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Сцены и оперы "Евгений Онегин" исполнили народная артистка РСФСР С. П. Преображенская, лауреат Сталинской премии О.А. Кашеварова, засл. артист республики В. Ф. Тихий и А. Н. Ульянов»...

Вот перечень наград, которыми отмечена деятельность артистки Преображенской в годы войны: боевой орден Красной Звезды (за культурно-шефскую работу на Балтфлоте), медали «За оборону Ленинграда» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», почетный знак «Отличник здравоохранения». Последнюю награду Софья Петровна получила как донор одного из ленинградских госпиталей. Люди, которым доставалась пробирка драгоценного вещества с именем Преображенской, помнили ее, надо думать, с огромной благодарностью...

## 16

# ГЕРОИКА ВОЕННЫХ ЛЕТ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

*Много радостных творческих минут  
я пережила, работая над партией  
Ефросиньи.*

Еще гремели залпы Великой Отечественной войны, когда в июне 1944 года Кировский театр вернулся на родные невские берега. Коллектив привез с собою новую постановку — оперу М. Коваля «Емельян Пугачев». Возобновление спектакля было поручено режиссеру Н. Гладковскому. Преображенскую ввели на роль Устиньи, которую в Перми играли А. Маньковская и Т. Смирнова. Последние были «крепкими» солистками, а между тем А. Пазовский, дирижировавший спектаклем в Перми, еще тогда мечтал о том, чтобы роль Устиньи исполняла Преображенская<sup>254</sup>. В письме, написанном после одного из спектаклей, композитор благодарил певицу «за чудесное пение»<sup>255</sup>.

Театр продолжал держать курс на постановку советской оперы, на воплощение современной темы. В 1947 году приступили к работе над «народной оперой» (как определил ее жанр сам композитор) И. Держинского «Князь-озеро» по мотивам повести П. Вершигоры «Люди с чистой совестью». Спектакль был выпущен к 30-летию Октября. И опять, как это уже не раз бывало, самоотверженная работа

143

коллектива велась над заведомо слабым материалом, и опять артисты вывозили оперу на своих плечах. Несмотря на это, несмотря на апологетическую прессу, опера о «народных мстителях» — партизанах не продержалась и одного сезона.

Партия Степаниды, которая досталась Преображенской, была написана несколько ярче других партий оперы, получилась более выразительной и рельефной<sup>256</sup>. Актриса еще приподняла ее своей выразительной игрой. «С. П. Преображенская дает изумительно цельный и правдивый образ мудрой русской женщины, которую любишь и которой веришь на протяжении всего спектакля», — писал в газете театра один из зрителей, инженер В. Кирсанов<sup>257</sup>. «В роли Степаниды, — отмечалось в "Вечернем Ленинграде", —

С. Преображенская, известная нашему слушателю захватывающим исполнением трагических ролей русского оперного репертуара, вновь проявила лучшие черты своего таланта»<sup>258</sup>.

Работа над этой партией была интересна Преображенской по многим соображениям. Во-первых, она позволяла певице реализовать давнишнее стремление сыграть на сцене роль

своей современницы (хотя, как и в предшествующих опытах, полного удовлетворения, ввиду слабости музыкально-драматургического материала, Преображенская получить не смогла). Рецензент «Ленинградской правды» привел следующие характерные слова артистки: «Те люди, в которых мы превратились на сцене, — Степанида, Ольга Касаткина — будут сидеть в зале, на их суд мы вынесем, правильно ли мы поняли их чувства, мысли, переживания и громадные по значению события этих лет!»<sup>259</sup> Во-вторых, то снова была роль героического плана, столь любимого ею. В-третьих, работа над ролью давала ей возможность тесного творческого общения с режиссером-постановщиком И. Ю. Шлепяновым, ставшим в 1944 году главным режиссером Кировского театра.

Илья Юльевич пришел в оперную режиссуру с большим опытом работы в драматическом театре и привнес в занятия с актерами новые для них подходы и приемы. Например, начиная работу с артистами, он поначалу запрещал на репетициях... петь. Певцы действовали сначала

144

как драматические актеры. Только тогда, когда — он чувствовал — им удавалось нащупать верную речевую интонацию, режиссер давал знак концертмейстеру начать играть, и незаметно для себя певцы переходили от речи к пению<sup>260</sup>.

Для Софьи Петровны, как и для других участников спектакля, это было интересным опытом. Сама она писала о режиссере так: «Со Шлепяновым связана целая эпоха большой, плодотворной работы театра над советским оперным репертуаром, потребовавшим иных режиссерских и исполнительских приемов, ломающих рутинное "оперное" в воплощении на сцене оперных спектаклей»<sup>261</sup>.

Ей довелось работать с этим режиссером и в следующих двух постановках театра, принесших ей две Сталинские премии — «Семье Тараса» Кабалевского и «Орлеанской деве» Чайковского.

Опера Д. Б. Кабалевского, также посвященная событиям недавно отгремевшей войны, была поставлена в 1950 году, к очередной годовщине Октября, как это было тогда принято. И опять весь коллектив преданно и заинтересованно работал над совершенствованием представленного автором материала. Об этом писала сама Преображенская: «Прочный успех "Семьи Тараса" в свое время, а сейчас "Судьбы человека" объясняется прежде всего тем, что при их создании постановщики и все исполнители этих спектаклей становились как бы "соавторами" композиторов. Их критика, советы, профессиональный опыт помогали композиторам глубже, правдивее, музыкально совершеннее раскрыть свои произведения»<sup>262</sup>.

Пожалуй, это была одна из наиболее удачных работ театра в области советской оперы. Успеху спектакля во многом способствовало воплощение Преображенской отнюдь не центрального образа — жены старого рабочего Тараса Ефросиньи. Снова, как уже бывало, силой своего таланта, глубоким проникновением в суть образа Преображенская сумела превратить свою героиню в одного из центральных персонажей постановки.

---

\* Речь идет об опере И. Дзержинского по рассказу М. Шолохова, поставленной театром в 1961 году.

Много лет спустя, вспоминая об этой своей роли, Преображенская очень точно сама раскрыла причины своего успеха. Она писала и о своей артистической зрелости, и о той школе, которую проходила, общаясь с драматическими артистами и режиссерами. А еще она писала о близости к народу, о том, что стала «тоньше понимать и чувствовать думы и чаяния простых советских людей», что находила с ними «больше точек соприкосновения»<sup>263</sup>.

Особенно много дал ей в этом смысле опыт, полученный в годы блокады. Я не могу устоять перед искушением сделать здесь длинную выписку из рассказа Софьи Петровны о пережитом ею в блокадные дни. Эти строки не только дополняют картину блокадной жизни, которая была дана в предыдущей главе, они имеют прямое отношение к работе певицы над образом Ефросиньи.

«Как-то я возвращалась после спектакля домой. По дороге ко мне присоединилась какая-то закутанная в платок женщина, молодая или старая — разобрать было трудно. Оказалось, что она тоже была на спектакле.

Нельзя без волнения вспоминать то наше путешествие по узкой утоптанной тропочке, среди метровых сугробов, в полной темноте, при ледяном ветре. Мы много раз останавливались, чтобы отдохнуть, прислонившись к обмерзлой стене какого-нибудь дома. Но говорили мы об опере...

Как прекрасны были глаза моей спутницы — как я узнала, простой работницы, — когда она говорила о спектакле:

— В мирное время в театр я ходила редко — все недосуг было: работа, муж, дети. Да и зачем он мне нужен, думала. Одно баловство, перевод денег. — Она улыбнулась. — Ну и дура была!

Во время одной из остановок, оглянувшись вокруг на мрачные громады остуженных домов, на клочки темного неба, усеянного далекими звездами, она вдруг тихо сказала:

— А красота ведь какая, все равно красота. Затмило нам глаза горе, и перестали видеть ее. А она живет и будет жить. И самой хочется жить, и будем жить. Сегодня вот поверила — не зря страдаем, выдюжим. Спасибо вам, артисты. Вы мне сегодня всю душу перевернули, воскресили ее...

146

<...> Работая после войны над воплощением образа Ефросиньи, я почему-то чаще всего вспоминала свою ночную спутницу, ее голос, ее глаза, в которых светилась гордость, вера в победу, мудрость русской женщины, стойкой и самоотверженной. Когда роль не давалась, я думала: а как бы поступила в этом месте та женщина? И необходимые штрихи находились: образ вдруг оживал»<sup>264</sup>.

Снова, как и при подготовке партии Степаниды, Преображенской много дало общение со Шлепяновым. По ее признанию, она пережила «много радостных творческих минут», создавая в сотрудничестве с режиссером образ Ефросиньи. «Мизансцены, предлагаемые им, — пишет она, — всегда основывались на музыке, душевном состоянии героини, драматической ситуации данного эпизода. Он восставал против закоренелой боязни певца "оторваться" от палочки дирижера, что приводило к скованности артиста, статичности,

неестественности его игры на сцене»<sup>265</sup>. Последние недостатки вряд ли были свойственны самой Софье Петровне, но и ей, при высочайшем уровне ее мастерства, уроки Шлепянова помогли избавиться от некоторых неизбежно накопившихся в повседневном бытии на сцене штампов.

Роль Ефросиньи была последней в ряду образов современниц, которые Преображенская воплотила в операх советских композиторов. К сожалению, приходится признать, что мечта певицы сыграть «замечательные типы современной героической женщины», к чему она всегда стремилась, была реализована лишь частично. Уже на склоне лет, подводя итоги своей творческой жизни, Софья Петровна писала: «С горечью скажу, что многогранные образы советских женщин не нашли еще должного воплощения на оперной сцене»<sup>266</sup>; «...в сравнении с современным репертуаром драматических театров разительнo беден репертуар театров музыкальных... Разве в операх нельзя было бы — и, наверное, с гораздо большей силой эмоционального воздействия благодаря синтетическому характеру этого музыкального жанра, соединяющего в себе драматическое и музыкальное, — создавать современные, сложные человеческие характеры с большими страстями?..

147

Словом, тем для опер множество, но оперы нет, несмотря на идеальные условия работы советских композиторов»<sup>267</sup>. Некоторое исключение артистка делала для образа Ефросиньи, когда писала о «прочном успехе» оперы по сравнению с «недолговечностью многих советских опер»<sup>268</sup>.

---

*\*Здесь не место и не время обсуждать истинные причины подмеченного Преображенской положения вещей. Замечу только, что вряд ли можно назвать идеальными условия работы советских композиторов, постоянно испытывавших идеологический прессинг со стороны партийных органов: достаточно вспомнить пресловутые «постановления ЦК» по вопросам литературы и искусства...*

148

## 17

### «ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА»

*Особенно любила я мужественную Иоанну.*

Я подхожу к последней крупной роли, сыгранной Софьей Петровной на сцене родного театра, — Иоанне д'Арк из «Орлеанской девы». Мне хочется думать, что к решению воплотить эту оперу Чайковского постановщики спектакля (дирижер Б. Хайкин,

режиссер И.Шлепянов) пришли во многом благодаря тому, что среди солистов оперы была «готовая» исполнительница на заглавную роль. И действительно, по всем данным — героическому характеру, масштабности, драматизму, требованиям к мощи и выносливости голоса — эта роль бесспорно подходила артистке.

Преображенская подступала к ней давно. Сейчас трудно сказать, когда певица впервые прикоснулась к партии Иоанны, когда в первый раз публично исполнила фрагменты из нее. Известно, впрочем, что она спела арию Иоанны в Большом зале филармонии уже в 1933 году и далее неоднократно повторяла ее на той же эстраде. Певица выступила с этой арией и в концерте филармонического молодежного абонемента по заявкам слушателей. Ария из «Орлеанской девы» была включена в программу концерта по просьбе «студентки Института советской торговли т. Петровой П.». Может быть, автор заявки «заказывал» не только арию, но и желательного

149

исполнителя? Это значило бы, что интерпретация этого произведения Софьей Петровной была известна слушателям и любима ими.

В том же 1937 году, признаваясь в своем тяготении к «напряженным, волевым партиям, насыщенным глубоким драматизмом», Преображенская писала: «...я очень хотела бы спеть партию Жанны д'Арк... К сожалению, партия Орлеанской девы носит ярко религиозный характер и потому неприемлема, но она привлекает меня музыкальной насыщенностью и героичностью»<sup>269</sup>.

Слова Софьи Петровны о «неприемлемости» партии Иоанны звучат сегодня странно, но в идеологическом контексте советской действительности того времени они были более чем естественны. Этот «религиозный характер» оперы препятствовал ее постановке в 20 — 30-е годы. И лишь патриотический подъем периода Отечественной войны снял негласное цензурное табу с этого произведения, которое воспринималось теперь как поэма о героине, идущей во имя долга перед отчизной на патриотический подвиг.

И действительно, музыка «Орлеанской девы» зазвучала уже в самом начале войны. 2 ноября 1941 года Преображенская поет арию Иоанны в Большом зале филармонии в сопровождении оркестра народных инструментов имени В.В.Андреева. Позже она исполнила гимн из «Орлеанской» в военно-патриотической программе, подготовленной ансамблем песни и пляски Ленинградского фронта совместно с симфоническим оркестром<sup>270</sup>.

Работая над своей шестой по счету оперой, Чайковский писал Н. фон Мекк: «Для партии Иоанны нужна певица с громадным голосом, с сильным драматическим талантом и опытом. Где и когда я найду сочетание этих трех требований в одном лице?»<sup>271</sup>. «Для чего я надрываюсь над работой, когда в числе русских певиц я не знаю ни одной, которая сколько-нибудь подходила бы к моему идеалу Иоанны?»<sup>272</sup>. Композитор сам занимался с первой исполнительницей роли Иоанны М.Д.Каменской — превосходной певицей, игрой которой, однако же, он не был удовлетворен. Премьера оперы 13 февраля 1881 года в Мариинском театре была триумфальной, но опера тем не менее быстро сошла со сцены. Большой успех «Орлеанской девы» принесла ее московская постановка (Частная опера Мамонтова, 1899 год),



которую Чайковский уже не успел увидеть. В заглавной роли выступила жемчужина русской сцены Е. Цветкова, создавшая трогательный образ юной, хрупкой, одухотворенной девушки-подростка. «Это было тонко и сильно в самой своей слабости», — писал музыкальный критик С. Крутиков<sup>27-1</sup>. Несмотря на успех первого спектакля, опера надолго исчезла из репертуара.

И вот пришел день ленинградской премьеры, которая состоялась 19 декабря 1945 года. Критика единодушно говорила о втором рождении оперы Чайковского.

На роль главной героини были назначены три солистки: Преображенская, Маньковская и Вельтер, которая по болезни подключилась к репетициям уже в самом конце работы над спектаклем. По рассказу последней, Софья Петровна «в тот период чувствовала себя плохо, и все трудности начала репетиционной работы выпали на долю Анны Филатовны Маньковской»<sup>274</sup>. Затем в работу активно включилась Преображенская.

В номере многотиражной газеты театра, посвященном премьере оперы, Б.Хайкин писал: «С.П.Преображенская и А. Ф.Маньковская проявили настоящий героизм, репетируя не имеющую себе равных по трудности партию Иоанны д'Арк ежедневно по многу часов и отдавая все свои силы без остатка работе над спектаклем. Приятно сознавать, что такая выдающаяся певица нашей современности, как С. П. Преображенская, не имевшая в театре многие годы новых интересных работ, сейчас выступает перед ленинградской общественностью, так высоко ее ценящей, в ответственной партии Иоанны»<sup>275</sup>.

Первую генеральную репетицию пела Маньковская, вторую — Преображенская. Н.Вельтер вспоминает: «В антракте, зайдя за кулисы, я увидела Софью Петровну в слезах. Внезапно заболевшая нога\* не позволяла ей выполнить некоторые мизансцены, в частности вставать на колени. А это — перед королем, в молитве, в дуэте с Лионелем — приходилось делать раз пять. Все же, допев до конца генеральную, Преображенская блистательно провела премьеру, хотя к творческому подъему и примешалась нервозность, вызванная нездоровьем»<sup>276</sup>

---

\* Обострение тромбоза, вызванное тем, что ремешок от тяжелых поножей (части доспехов) натер артистке ногу.

(очевидно, по причине нездоровья Преображенская выступала в этой роли сравнительно недолго — в 1945—1946 годах).

Опера в целом была решена ее постановщиками в монументальном, эпическом стиле, как народная героическая драма. В своей трактовке образа Иоанны Преображенская продолжала (может быть, сама того не подозревая) линию М.Ермоловой, сыгравшей еще при жизни Чайковского в московском Малом театре роль Орлеанской девы в одноименной трагедии Шиллера. В интерпретации великой русской актрисы Иоанна представляла как сильная, властная дева-воительница. В этом плане трактовала свою роль и Преображенская. Один из рецензентов замечал, что в первой картине оперы Иоанна у композитора — «робкая

крестьянская девушка, в смутном трепете ощущающая свое предназначение», у Преображенской же Иоанна с самого начала «уже вполне осознавшая себя воительница»<sup>277</sup>. Наверное, наблюдение критика справедливо. Преображенская действительно не передавала в указанном им смысле динамики развития образа. Зато со всей силой своего таланта она раскрывала диалектику образа — столкновение в сознании героини долга со стремлением к личному счастью (которое так характерно для оперной драматургии Чайковского), с одной стороны, «безыскусственную простоту и героическую патетику»<sup>278</sup> — с другой. Тем самым она следовала замыслу Шлепянова, который, по ее словам, «добивался монументальности и глубокой человечности образа героической французской девушки»<sup>279</sup>. Вот именно: «монументальность» (дева-воительница) и «человечность» (любовь к Лионелю) — таковы две опоры, на которых строился артисткой образ национальной героини Франции. Для его создания у нее были все качества, которые искал Чайковский: «громадный голос», «сильный драматический талант» и «опытность».

И опять, как и во многих других случаях, критика отмечала: Преображенская «не представляет на сцене, она перерождается, перевоплощается в свою Иоанну д'Арк. Вдохновенный светлый порыв, счастье победы Иоанны, ее гнетущую подавленность, ужасное сознание измены и страх смерти, который охватывает Иоанну, когда медленно, подталкиваемая солдатами, она подымается на эшафот, — все это до глубины души почувствовала и поняла Преображенская.

152

С покоряющей силой артистка раскрывает перед нами трагедию своей грешной и несчастной Иоанны»<sup>280</sup>.

Артистка раскрывала и акцентировала также глубокий патриотизм своей героини, который она, выражаясь музыкальным языком, транспонировала на русскую национальную почву. Вспоминая об этой своей роли, Преображенская писала: «Меня очень волновала любовь Иоанны к отчизне, ее трагически прекрасная судьба. Когда я стояла на сцене в кольчуге и латах, готовая погибнуть за свой народ, и, прощаясь с родным краем, пела "Простите вы, поля, холмы родные..." — мне казалось, что в музыке раскрывалась душа героинь и нашего русского народа»<sup>281</sup>.

Вскоре после премьеры Преображенская приняла участие в записи оперы на грампластинки. Запись эта (как и полная запись «Хованщины») позволяет сегодняшнему слушателю не только насладиться исполнительским мастерством замечательной артистки, но и проследить жизнь созданного ею образа на всем протяжении спектакля, от начала до конца.

В последний период своей работы в театре (1945 — 1959) Преображенская играла, кроме названных выше, роли Любви в «Мазепе», Хозяйки корчмы в «Борисе Годунове», Няни в «Евгении Онегине» (все три оперы шли в постановке, возобновленной И.Шлепяновым). Подготовила и играла роли Егоровны в «Дубровском» Направника, Власьевны в «Псковитянке» Римского-Корсакова, княгини Щепиной-Ростовской в «Декабристах» Шапорина. Готовила партию Демидьевны в опере В.Дехтерева «Федор Таланов» по пьесе Л.Леонова «Нашествие». Роль эта опять возвращала ее к воспоминаниям о године войны — воспоминаниям, понемногу уходящим в прошлое, но не терявшим для тех, кто пережил военное лихолетье, своей остроты. Премьера оперы состоялась в 1955 году, но Софья

Петровна эту роль на сцене, насколько мне известно, так и не сыграла.

Продолжала петь Марфу в «Хованщине». Опера была возобновлена осенью 1944 года, после возвращения театра из эвакуации. В 1947 году была сделана запись спектакля для передачи по радио. Кроме Преображенской в исполнении участвовали Кашеварова, Серваль, Фрейдков, Нечаев, Яшугин, Ульянов, Ярошенко и др. Рейзен пел Досифея, дирижировал Б.Хайкин.

153

В 1951 году ее Марфу увидели и услышали на сцене Большого театра москвичи. В рецензии, напечатанной в многотиражной газете Большого театра, говорилось: исполнение Преображенской «отличается высоким мастерством. Большой голос артистки, ровно звучащий на протяжении всего диапазона партии (от ноты *соль* малой октавы до *ля-бемоль* второй октавы), красив по тембру и свободно льется. Музыкальная интонация безупречна, дикция отлична, сценическая четкость образа также находится на большой высоте. Хотелось бы все же, чтобы Марфа в исполнении С. Преображенской, в добавление ко всем уже перечисленным большим достоинствам, излучала больше внутренней содержательности, трогательной теплоты (например, песня "Исходила младшенька" в третьем действии); чтобы она несла в себе больше внутренней силы, больше неодолимой непреклонности в своих решениях (фраза в первом действии "Так, так, княже, остался ты верен мне" и т. д.); чтобы ее Марфа в целом неотвратимо покоряла слушателей и своей силой, и своей женственностью, и своей чистотой»<sup>282</sup>.

Я честно выписала основной текст рецензии, но не могу согласиться с нею в критической ее части. Уж чего-чего, а «внутренней содержательности», а «непреклонности в своих решениях», а «силы» Преображенской — Марфе было не занимать. Что же касается «трогательной теплоты», «чистоты» и «женственности», певица, судя по всему, не акцентировала этих качеств у своей героини. Образ создавался ею в иной эмоциональной палитре. В 1952 году «Хованщина» вновь появилась в репертуаре театра, и образ «цельной, сильной и любящей женщины», как определил его сам композитор<sup>283</sup>, приобрел в исполнении Преображенской новые измерения, еще большую значительность и глубину, повернулся новыми гранями. Дирекция театра ходатайствовала перед соответствующими инстанциями о присуждении певице за интерпретацию этой роли Сталинской премии, которая стала бы ее третьей государственной наградой.

Среди ролей, сыгранных в последний период работы Преображенской в театре, надо числить, наверное, и одну ее... балетную роль. 22 мая 1947 года в театре торжественно отмечалось 125-летие со дня рождения выдающегося деятеля русской хореографии Мариуса Ивановича Петипа.

154

**Четверг, 22 мая 1947 года**  
*В ознаменование 125-летия со дня рождения балетмейстера*  
**МАРИУСА ИВАНОВИЧА ПЕТИПА**

Вступительное слово — **Н. Д. ВОЛКОВ**

**СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА**

Балет-феерия в 3 действиях с прологом и апофеозом

Музыка П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Либретто и постановка М. И. ПЕТИПА

Декорации и костюмы академика К. А. КОРОВИНА

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:**

Король	Н. А. Соляников засл. арт. РСФСР (1 акт) Н. К. Черкасов лауреат Сталинской премии, нар. арт. СССР (2 акт) Ю. М. Юрьев лауреат Сталинской премии, нар. арт. СССР (3 акт)
Королева	В. К. Иванова засл. арт. РСФСР (1 акт) Е. Э. Бибер засл. арт. РСФСР (2 акт) <hr/> С. П. Преображенская лауреат Сталинской премии, нар. арт. РСФСР (3 акт)
Принцесса	Аврора, их дочь . М. Т. Семенова лауреат Сталинской премии, засл. арт. РСФСР (1 акт)  Г. С. Уланова лауреат Сталинской премии нар. арт. РСФСР и Каз. ССР (2 акт) Н. М. Дудинская лауреат Сталинской премии, засл. арт. РСФСР (3 акт)
Принц Дезирэ	М. М. Габович лауреат Сталинской премии, засл. арт. РСФСР (2 акт) К. М. Сергеев лауреат Сталинской премии, засл. арт. РСФСР (3 акт)

В «Спящей красавице» приняли участие лучшие балетные силы театра. Ведущие балерины — М.Семенова, Г.Уланова, Н.Дудинская — по очереди (каждая выступила в одном акте) исполнили в юбилейном спектакле партию принцессы Авроры, М.Габович и К.Сергеев — партию принца Дезире. Для мимических ролей короля и королевы были приглашены прославленные оперные певцы и драматические актеры.

Преображенская в паре с замечательным драматическим артистом Ю.М.Юрьевым исполнила в третьем акте роль королевы. Как чувствовала она себя в этой необычной роли, мне неизвестно, а вот Юрьев, говорят, волновался как никогда. «Хотя вся его роль заключалась в том, чтобы торжественно пройти по сцене вместе с королевой... он волновался, как будто ему предстояло играть Отелло или Арбенина. Но все сошло прекрасно, и Юрьев, напоминая Людовика XIV, великолепно справился со своим балетным королем»<sup>284</sup>. Не менее великолепной, царственной была в облике балетной королевы и Преображенская. Она вообще прекрасно двигалась по сцене и отличалась выразительным, отточенным жестом. Популярность Преображенской шла по возрастающей. Ее знали и любили не только в обоих главных городах России — Ленинграде и Москве, но и во всей стране. Трансляция ее пения по радио, грампластинки еще более расширяли круг почитателей ее таланта. Слушатели с периферии писали ей восторженные письма прямо на адрес театра, и, приходя на репетицию или спектакль, она неизменно находила на столике в своей гримборной стопку обращенных к ней посланий.

---

*\* Одно из таких посланий, сохранившихся в архиве Преображенской, пришло из далекого Туниса. На простой синей открытке каллиграфическим почерком любовно выписано бесхитрое стихотворение, посвященное «любимой певичке» «за радость, которую она доставляет своим пением нам, русским людям, на чужбине»:*

*В Африке мало осталось нас,  
Только по радио слушаем Вас.  
Голос волшебный эфирной волной  
Русское сердце доносит с собой.*

.....

*Пение Ваше нежно-грудное.  
Как солнечный луч, пробуждает родное!  
Голос волшебный, голос чудесный,  
Слушать его — рай нам небесный!!!*

156

В 1948 году Преображенская отметила 20-летие, в 1953-м — 25-летие своей работы в театре. Юбилейные торжества на сцене были проведены по любовно разработанному заранее сценарию. Хор «Преображенских солдат» под сценический духовой оркестр, пройдя маршем перед юбиляршей, пропел ей здравицу. Затем артистки хора под мелодию из «Пиковой дамы» («Благодетельница наша, / Наша матушка, / Подсчитали в юбилей, / Сколько создано ролей») одна за другой выходили на сцену, одетые в костюмы из оперного репертуара Преображенской. По радио прозвучал очерк о певичке, подготовленный В.Трайниным. Огромное количество откликов, пришедших в редакцию радиопередач, говорило о широкой популярности Преображенской среди ленинградских (и не только ленинградских) слушателей. В 1955 году ей присваивается почетное звание народной артистки СССР. В 1958 году — новая круглая дата, новый юбилей. 30-летие сценической деятельности Преображенской театр отметил двумя спектаклями, показав в первом из них (разумеется, с ее участием) по одному акту из «Пиковой дамы», «Царской невесты», «Хованщины», «Семья Тараса», во втором — полностью «Пиковую даму». После окончания спектакля прямо на сцене театра состоялось чествование юбилярши. Софья Петровна была в вечернем платье из темно-синего панбархата, украшенном брошью в виде античной камеи. Накидка из горносталя, платиновый браслет с жемчугом и белые лайковые

перчатки до локтя дополняли туалет певицы, выглядевшей в тот вечер истинной царицей. Ее поздравляли официальные лица, представители музыкальной и театральной общественности, коллеги по театру.

Среди множества телеграмм и приветствий был адрес, преподнесенный работниками Ленинградского радио. Долгие годы сотрудничавшие с певицей, они благодарно вспоминали здесь ее первые выступления в эфире и блокадные дни, когда в осажденном городе звучал ее «живой и страстный голос», голос «артистки, женщины, матери, защищавшей свой город, свою родную землю». «Много сценических костюмов переменили Вы за годы служения искусству на сцене, — говорилось далее в адресе, — много прекрасных образов создали Вы в театре, но лучший из них — образ большой русской артистки, патриотки, душевного, простого и милого человека — Софьи Петровны Преображенской,

157

образ, который никто, никогда не сыграет и не споем лучше, чем она сама».

Актеры Театра музкомедии, пережившие с Софьей Петровной все тяготы блокадных дней, в своем приветствии обращались к ней как к «прекрасной артистке», как к «человеку, который с огромной силой, самопожертвованием и смелостью» умел тогда поддерживать людей.

Мне хочется процитировать здесь еще один адрес, воздававший должное искусству Преображенской и ей самой как человеку. Авторы его — актеры и режиссеры Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Как говорится, с полным знанием дела они подчеркивали «огромную драматическую выразительность», присущую созданным Софьей Петровной сценическим образам, и писали далее: «Мы знаем все Ваши сценические создания. Каждый новый шаг Ваш на сцене, каждая новая партия находили и находят в нашей артистической среде живейший отклик и благодарное признание. Все эти тридцать лет мы радовались Вашему непрерывному творческому росту, приведшему Вас на вершины оперного искусства, мы любовались Вашей не знающей преград волей и неутомимым трудом большого художника. Нас захватывала и покоряла красота и сила Вашего изумительного голоса, глубина душевных переживаний, щедрость Вашей палитры, одинаково яркой в воспроизведении и лирических, и героических струн человеческой души. Мы любим Вас — художника-реалиста, мастерски раскрывающего красоты русской и мировой классики, мы гордимся Вами...»

На протяжении всей сценической карьеры Софьи Петровны рядом с нею всегда была ее верный советчик и помощник — сестра Мария.

Мария Петровна Преображенская была принята концертмейстером в Кировский театр в 1935 году. Она очень скоро стала ведущим концертмейстером, досконально знала практически все оперы репертуара и была незаменимым помощником дирижеров и солистов.

По словам солистки театра Э. С. Краюшкиной, Марию Петровну любили и за человеческие качества (доброту сердца, приветливость, душевную теплоту, чувство товарищества), и за профессиональные достоинства — «творческую энергию посебе

---

\* Юбилейные адреса хранятся в семейном архиве.

энергию, разумную настойчивость, знание вокальной техники, умение тонко и вовремя сделать необходимое замечание»<sup>285</sup>. Приведу несколько благодарственных надписей на фотографиях, которые солисты оперы дарили пианистке: «Дорогая Мария Петровна! Всегда Вас люблю, уважаю и ценю, как большого музыканта. Прохождение партий (особенно памятна Дездемона) — это радость творчества. Сердечно Вас за это благодарю. 5/XI 1946 г. Ольга Кашеварова»; «Замечательной Марии Петровне в память совместной работы над Сусаниным и Игорем с благодарностью. V 1949 г. Борис Гмыря»; «Всегда с благодарностью буду вспоминать мой первый и все последующие уроки с Вами, дорогая Мария Петровна. Спасибо! 9/XII 1956 г. Л.Я. Грудина»; «Настоящему музыканту и чудесному человеку, дорогой Марии Петровне на память о совместной работе в театре. Искренне любящая Вас Ольга Мшанская. 15/XII 1956 г.»

Софья Петровна также проходила с нею свои партии, доверяя ее опыту, знанию музыки и художественному вкусу.

Мария Петровна проработала в театре до 1956 года, и ее торжественно проводили на заслуженный отдых. Час расставания с театром для ее знаменитой сестры наступил тремя годами позже, когда прославленной певице исполнилось пятьдесят пять лет. Софья Петровна не сочла нужным, как это нередко бывает, всеми правдами и неправдами пытаться остаться в театре еще на некоторое время. Она подчинилась установленному порядку и рассталась с Мариинской сценой в пору, когда неумолимое течение времени еще не начато сказываться на ее необыкновенном голосе...

159

## 18 НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ

*Хотелось все свое мастерство  
вложить в пение...*

В архиве певицы хранится следующий напечатанный на бланке текст:

Артистке Академической оперы  
Софье Петровне Преображенской

Местком Ленинградского сельскохозяйственного института приносит благодарность за выраженное Вами согласие принять участие в концерте, устраиваемом культкомиссией месткома 26 мая с/г.

Местком особенно ценит Ваше любезное отношение к его начинанию ввиду скудости средств, не позволяющих более достойно оплатить Ваши труды.

К этому посланию, датированному 21 мая 1928 года, было приложено письмецо от председателя культкомиссии Е. Краснокутской:

Милая Софья Петровна!

Искренно и горячо благодарю Вас за Ваше любезное согласие участвовать в концерте 26-го мая в Д[етском] Селе. Надеюсь, что Вы не будете нас очень ругать за вовлечение в

«невыгодную сделку». В Д[етском] Селе сейчас очень хорошо, птицы поют, зелень распускается. Очень просим Вас приехать с Николаем Павловичем пораньше, чтоб погулять, пообедать, отдохнуть и потом идти в концерт. Поездов по субботам много. <...> Ждем с нетерпением. Хлопать собираемся до изнеможения. Шлю привет Вам.

*Е. Краснокутская*<sup>286</sup>

На такие просьбы Софья Петровна откликалась, как правило, с охотой. Концертная площадка была столь же привычна для нее, как и сцена.

...Для оперного артиста концертное исполнительство представляет особую сферу деятельности, и вовсе не все оперные певцы умеют проявить себя на концертной эстраде. Привыкшие к костюму и гриму, к свободному передвижению по сцене, к внушительным размерам сценической площадки, к постоянному взаимодействию с другими исполнителями, они оказываются один на один со слушателем, привязанные к одной точке подле рояля, в «нейтральном» концертном одеянии. Им не хватает мощного звучания оркестра, которое в моменты кульминаций они привыкли прорезать своим голосом, им недостает, возможно, и привычной помощи дирижера и режиссера.

Преображенская, по ее собственному признанию, волновалась на концертах в гораздо большей степени, чем на оперной сцене, хотя и там волнение, порождавшееся высоко развитым чувством ответственности, никогда не покидало ее. «Мне есть отчего волноваться, — говорила, бывало, Софья Петровна, — если я спою плохо, я опозорю все свои награды и звания»<sup>287</sup>. Эти слова Преображенской напоминают известную реплику Шаляпина, произнесенную им по аналогичному поводу. На вопрос: «И чего вам-то волноваться, Федор Иванович?» — певец ответил: «То-то и боязно упасть с высоты».

«Большую часть своей творческой жизни я посвятила театру, — писала певица. — Казалось бы, должна была привыкнуть к сцене и не так остро ощущать первый выход из-за кулис. Но нет! До сих пор меня каждый раз охватывает неудержимый трепет перед поднятием занавеса. Концерт — еще страшнее! Это — словно единоборство одного человека с огромным залом. Как зловеще отщелкивают

каблуки по подмосткам эстрады, пока ты приближаешься к рампе! Надо напрячь всю волю, чтобы голос покорился тебе и полился свободно...»<sup>288</sup>

Слова Преображенской удивительным образом перекликаются с мыслью Анны Ахматовой, писавшей: «Насколько скрывает человека сцена, настолько беспощадно обнажает эстрада. Эстрада что-то вроде плахи. <...> Все присутствующие начинают казаться выступающему какой-то многоголовой гидрой. Владеть залой очень трудно!»<sup>289</sup>

Преображенская прекрасно «владела залой», ей удавалось победить волнение. К тому же отсутствие средств воздействия, которыми располагает певец в оперном спектакле, не смущало ее. Художественный образ лепился ею, как уже говорилось, в первую очередь чисто



музыкальными средствами, путем выразительнейшего интонирования музыки. «...Звук голоса Преображенской никогда не оставляет слушателя равнодушным. И пожалуй, эта воздействующая его сила ярче всего проявляется именно в условиях концерта», — писал С. Кукуричкин. По наблюдению того же критика, артистка «с особой любовью относится к работам, в которых перед ней стоит задача создания художественного образа средствами одной лишь музыки»<sup>290</sup>.

Концертировала Преображенская на протяжении всей жизни, хотя масштаб этой деятельности, по мнению некоторых, мог быть большим. «В упрек артистке, — писал в 1950 году Е.Ольховский, — следовало бы поставить недостаточно активную ее работу в области концертного исполнительства: ораториальная музыка, романсная и песенная литература во всем их богатстве и разнообразии до сих пор не заняли должного места в репертуаре певицы»<sup>291</sup>.

Очевидно, к годам блокады, насыщенным интенсивнейшей концертной деятельностью, высказанный упрек в любом случае не относится. Если же говорить о творческом пути Преображенской в целом, то, разумеется, она была прежде всего и главным образом оперной певицей высочайшего класса. Мнение Е. Ольховского справедливо в том смысле, что у Преображенской в ее творческом портфеле действительно не было десятка-другого специально подготовленных сольных программ (артистка чаще выступала в «сборных» концертах). И все же концертный

162

репертуар ее нельзя назвать ограниченным. Помимо выступлений с фрагментами из своих оперных ролей, она участвовала в исполнении сочинений кантатно-ораториального жанра, пела романсы и песни. Первый, поистине триумфальный успех она испытала именно на концертной эстраде, когда в 1928 году появилась на Зальцбургском фестивале. В конце 20-х и в 30-е годы ей не раз доводилось принимать участие в торжественных вечерах, посвященных праздничным датам «красного календаря». Бывали концерты-монстры, программы которых представляли собою смесь решительно всех жанров и исполнительских составов: давались сцены из опер и балетов, выступали солисты, демонстрировались фильмы, показывали свое искусство самодеятельные артисты. Были и другие концерты, попроще. Программка одного из них (23 февраля 1928 года) сохранилась в личном архиве певицы. Устроителем-заказчиком вечера, посвященного 10-летию РККА (Рабоче-Крестьян-ской Красной Армии), было Гидрографическое управление города. Преображенская выступала здесь между исполнителями цыганских романсов и интимных песенок, а слушателей ожидали после концерта «танцы под джаз-банд». Однако артистка и здесь была верна своим творческим принципам. «В репертуаре моих концертов всегда основное место занимали так называемые серьезные произведения, — вспоминала она. — Я не подлаживалась под вкусы аудитории. Хотелось своим искусством пробудить в человеке большие чувства, пробудить дремавшие до сих пор силы души, открыть перед его духовным взором необозримые богатства музыкальной культуры, без которой нет полноты счастья, а жизнь глуха и бедна»<sup>292</sup>.

Едва начав работу в театре, Преображенская уверенно вошла в «обойму» артистов, постоянно приглашавшихся на праздничные вечера. В 30-е годы она неоднократно выступала в смешанных концертах, где встречалась с драматическими актерами: Е.Грановской,

Е.Корчагиной-Александровской, В.Мичуриной-Самойловой, Е.Тиме, Б. Горин-Горяиновым, И.Певцовым, Ю.Юрьевым, с начинавшими свою артистическую карьеру Н. Симоновым и Н.Черкасовым. Вспоминая о том времени, участница тех

163

же концертов Н.Вельтер писала: «Эти встречи имели для нас огромное значение: непосредственно, в качестве коллег, имели мы возможность общаться с ними [мастерами драматической сцены], видели, как они готовятся к выступлению, как работают»<sup>293</sup>. С некоторыми из этих актеров у Софьи Петровны завязалась тесная — на долгие годы — дружба.

В тот же период Преображенская неоднократно выступала по радио. Передачи шли прямо в эфир, и участие в них было особенно ответственным. Радио играло огромную роль в культурной жизни страны. Телевидения еще не было, донести до самых дальних уголков страны концерты, драматические и оперные спектакли могли только радиоволны.

Особое творческое удовлетворение давало артистке, смею думать, участие в филармонических сезонах.

В 1921 году, когда Соня Преображенская еще только мечтала о карьере певицы, в Петрограде произошло событие, имевшее благотворные последствия для культурной жизни города. В помещении бывшего Дворянского собрания открылась первая в стране филармония. Будущая артистка не раз бывала в нарядном белоколонном зале с тяжелыми хрустальными люстрами, в зале с исключительной акустикой, вмещающем две с половиною тысячи человек.

Сезон 1928/29 года, когда Преображенская впервые появилась на прославленной эстраде, изобиловал именами отечественных и зарубежных знаменитостей. В специально выпущенном к сезону буклете дирекция обещала выступления Генриха Нейгауза и Давида Ойстраха, клавирабенды Артура Рубинштейна. За дирижерским пультом должны были появиться «сам» А. Глазунов, В. Сук, В.Дранишников, АГаук, Н. Малько, а из зарубежных гастролеров — Г.Абендрот, Э.Ансерме, Ф.Буш, Г. Кнаппертсбуш, О.Клемперер. Ожидался приезд Бартока с исполнением собственных сочинений и многое другое. Преображенская должна была принимать участие в исполнении пяти произведений сезона: «Орфей» Монтеверди (дирижер В.Дранишников), Девятой симфонии Бетховена (дирижер Г. Кнаппертсбуш), второго акта «Тристана и Изольды» Вагнера (Н. Малько), «Мавры» Стравинского (О. Клемперер), малеровской «Песни

164

о земле» (также с Клемперером). В связи с исполнением последнего произведения критик В. Музалевский отмечал «украсивший все звучание голос молодой певицы Преображенской, исполнившей одну из сольных партий»<sup>294</sup>. В конце 20-х и в 30-х годах Преображенская сотрудничала с такими известными дирижерами, как В. Гуи, А. Коутс, Г. Фительберг, Б. Хайкин, Ф. Штидри.

Знакомство с новой для нее, как исполнителя, музыкой, открывавшей целый мир философской мысли и высоких чувств, творческие, рабочие контакты с выдающимися дирижерами и первоклассными симфоническими и хоровыми коллективами — все это

способствовало росту молодой певицы, делавшей первые шаги в своей артистической карьере. Новые произведения она выучивала с величайшей охотой и в кратчайшие сроки. Примерно к этому времени относится рассказ, приведенный в воспоминаниях Т. П. Васильевой: «Однажды в Большом зале филармонии должна была быть репетиция Реквиема Верди под управлением немецкого дирижера А. Цемлинского. Софья Петровна позвонила по телефону моей маме (Марии Петровне — сестре С. Преображенской. — *И.К.*) и пригласила ее пойти послушать репетицию. "Одевайся по-домашнему, — сказала Софья Петровна, — мы сядем в последний ряд, будем слушать и наслаждаться музыкой". Так и сделали. Филармонический оркестр — в полном сборе. Приехали тенор, бас, сопрано, а меццо-сопрано нет. Должна была петь артистка\*\*\*. Оказалось, что ее не устроил тот гонорар, который ей должны были заплатить, и она на репетицию не явилась. В филармонии переполох. Что делать? Вдруг Софья Петровна шепчет маме: "Маруся, смотри, оркестранты смотрят в нашу сторону. Что им надо?" В этот момент один из них спрыгнул с эстрады и подошел к сестрам. "Софья Петровна, — сказал он, — у нас срывается репетиция. Это скандал, не выручите ли вы нас?" — "Отчего не выручить, с удовольствием. Я партию знаю". С озорной, молодой веселостью, как была в домашнем виде, она вспорхнула на эстраду. Цемлинский был немного смущен. Началась репетиция, подошло место, где Софье

165

Петровне надо было вступать. Цемлинский восторженно вытаращил глаза, стал дирижировать с большим подъемом, приговаривая: "Зер гут! Зер гут!" Мама боялась, что он упадет в партер, настолько сильное впечатление произвело на него это пение, этот голос. Репетиция кончилась, и дирижер стал просить Софью Петровну петь на концерте, но здесь появился муж неявившейся артистки и стал возражать. Софья Петровна всех успокоила, заверив его и администратора, который забеспокоился о выполнении графика участия исполнителей, что ей ничего не надо, что она хотела только насладиться музыкой гениального Верди».

Позже Преображенская с огромным успехом пела эту партию. С. Кукуричкин писал: «В Капелле исполнял Реквием Верди. Музыка неистового итальянца разрушала традиционные формы католической мессы. Это была музыка человеческих страстей, вступивших в борьбу со смертью, — музыка, полная мощи и глубокой нежности. Для такой музыки нужны особые, "конгениальные" голоса. И помнится, поразило тогда удивительное меццо-сопрано еще неведомой певицы. В нем была и сила, и гибкость, и широкая кантилена, и замечательная чистота интонаций, и — что, пожалуй, важнее всего — редкая красота тембра»<sup>295</sup>.

Во второй половине 1940-х годов Преображенская пела тот же Реквием под управлением Б.Хайкина. Е.Шендерович вспоминал: «Удивительно красиво звучали и прекрасно сливались голоса Софьи Петровны и Нины Александровны Серваль! Это было незабываемое впечатление, одно из самых ярких музыкальных впечатлений»<sup>296</sup>. Сам дирижер писал об ее исполнении так: «Когда она пела Реквием Верди, произнося латинские слова, которые, может быть, и не все в зале понимали, она наполняла их глубоким чувством»<sup>297</sup>.

Безупречная интонационная точность, широта дыхания, мощное, но мягкое звучание на форте, выразительный ритм, пластически четкая и рельефная лепка музыкальной фразы — все эти качества оперной певицы пригодились, были использованы Преображенской при исполнении партий в крупных вокально-симфонических полотнах.

В разное время Софья Петровна участвовала в исполнении таких кантатно-ораториальных и симфонических сочинений, как страсти, кантаты и мессы Баха, Реквием Моцарта, Торжественная месса Бетховена, а также в первом исполнении симфонической поэмы В. Шебалина «Ленин» на текст Маяковского. Ей доводилось исполнять и такие сравнительно редко звучащие фрагменты из сочинений крупной формы, как ария из оперы М.Шиллингса «Монна Лиза» или «Извечное сияние» из Второй симфонии Малера. Уже в послевоенные годы она выступила также в опере Танеева «Орестея», шедшей в концертном исполнении (а в 1958 году участвовала в радиопостановке этой оперы, подготовленной к фестивалю искусств «Белые ночи»), пела в кантате Чайковского «Москва», в «Сказании о битве за русскую землю» Ю. Шапорина (партия Матери), «Сказе о победе» О.Чишко.

Область камерной вокальной лирики — сфера русского и западно-европейского романса — также не была чужда ей. В ее камерном репертуаре были романсы и песни Глинки и Даргомыжского, Римского-Корсакова и Бородина. Чайковского, Глазунова, Гречанинова, Рахманинова, из зарубежных композиторов — Глюка, Бетховена, Грига.

Высказывалось мнение, что при исполнении романсов «легкого, элегического настроения» Преображенской не хватало «непосредственности и простоты», а в собственно вокальном смысле — «легкости и прозрачности звучания»<sup>298</sup>. Я не могу согласиться с этим. Густой по тембру, насыщенный по звучанию голос певицы действительно не мог течь прозрачной струйкой: такова была его природа. Однако, подобно опытному живописцу, работающему густой и плотной кистью, она умела наносить на музыкальное полотно тонкие и легкие мазки, умела быть нежной, задумчивой, элегичной — но в своей, присущей ей манере. Ее выступления в концертах с романсовой лирикой всегда были событием.

Евгений Шендерович вспоминает об одном из концертов, на котором он «имел счастье аккомпанировать Софье Петровне». Отмечался юбилей профессора А. Б. Меровича. «Выступало много певцов, концерт тянулся бесконечно долго, публика устала. Но вот в конце второго отделения

вышла Софья Петровна. Она начала с романса Гречанинова "Край ты мой". Похоже было, что взорвалась бомба, настолько ярким было выступление»<sup>299</sup>.

В ее передаче прекрасно звучали русские народные песни, душевные романсы Варламова, Булахова, Гурилева. Ей равно удавались классическая ясность романсов Глинки и светлая звукопись миниатюр Гречанинова. Ей были близки романсы Римского-Корсакова с их, по выражению Б.Асафьева, «мерно-плавным (в смысле гармонии спокойно-уравновешенной мысли и внутреннего волнения) мелодическим рисунком»<sup>300</sup> и отмеченная сильным душевным волнением лирика Чайковского и Рахманинова.

Я слушаю и переслушиваю пластинки с записью романсовой лирики в исполнении Преображенской. Какая богатейшая звуковая палитра! Сколько красок, оттенков настроения, душевных состояний! Совершенная гармония, божественная ясность и легкость

выдержанных нот в Восточном романсе Римского-Корсакова («Пленившись розой, соловей»), мучительная тоска, «темный» тембр звука в «Ночи» Чайковского («Меркнет слабый свет свечи»), нежность, простодушие с долей женского лукавства в «Шотландских песнях» Бетховена... Необычна трактовка рахманиновского романса «В молчаньи ночи тайной»: обычно его поют драматично, напряженно, страстно, в интерпретации же Преображенской накал чувства лишен трагического надрыва, здесь всё — душевная открытость, предельная искренность, светлое упоение любовью.

Некоторые романсы звучат у Преображенской как небольшие оперные сцены. Так, сценически зримо, разворачивается сюжетная канва романса Чайковского «Уж гасли в комнатах огни».

Но более всего удавался ей Мусоргский. В оперном репертуаре высшим достижением певицы была партия Марфы из «Хованщины», в репертуаре камерном — вокальный цикл «Песни и пляски смерти», исполнявшийся ею еще в начале 30-х годов.

Софья Петровна недаром была ученицей Ершова. В свое время Иван Васильевич являлся непревзойденным интерпретатором этого шедевра Мусоргского. Теперь столь же высокий образец трактовки дала Преображенская.

168

Цикл чрезвычайно труден. Он должен быть сыгран актерски, чтобы слушатель воочию увидел разные лики смерти. Исполнение цикла требует драматического темперамента и мощного голоса. Там, где иные певцы злоупотребляют экспрессивной декламацией, где они скорее речитируют, а не поют, Преображенская «включала» свой звук на полную мощность, не переставая петь, и это производило потрясающее впечатление.

Не менее выразительным было исполнение других вокальных сочинений Мусоргского — «Калистрата», «Сиротки», «Колыбельной Еремушке», «Гопака», «Отчего, скажи, душа-девица».

А еще были арии из ораторий Генделя и кантат Баха. В сотрудничестве с И. Браудо Преображенская возвышенно и с благородной простотою пела под орган музыку Баха, заслужив похвалу самого Ивана Васильевича Ершова (об этом она рассказывает в автобиографии).

Конечно же, ей, как и всем советским певцам, приходилось осваивать и массовые песни, и она пела (полагаю, не без удовольствия) выразительную «Лирическую» Дунаевского из кинофильма «Волга-Волга», переливчатый, чуточку томный Лунный вальс того же автора из «бестселлера» 30-х годов — кинофильма «Цирк», его же песню Груни из также довоенного фильма «Вратарь», жизнерадостную Песню о Ленинграде Носова и другие шлягеры 40-х годов.

Нет, камерный репертуар певицы не был ограниченным. Дело не в количестве спетых ею произведений, и не в том, сколько раз она исполняла их на концертной эстраде. Дело в широком репертуарном охвате музыки разных стилей и эпох, в умении равно убедительно интерпретировать арии Баха и русские народные песни, остроэкспрессивные романсы Рахманинова и песни Дунаевского. Выступления певицы на концертной эстраде оставляли в сердцах слушавших ее людей не менее глубокий след, чем ее выходы на театральные подмостки.

## 19 ВОСПИТЫВАЯ СМЕНУ

*Мне бы хотелось пожелать нашей  
молодежи огромного творческого  
горения, ибо только с ним можно  
достигнуть большого, настоящего  
мастерства.*

Еще одной гранью творческой деятельности Преображенской была педагогическая работа, которую она начала вести в Ленинградской консерватории в 1947 году.

Появление Софьи Петровны в стенах старейшего музыкального вуза не прошло, разумеется, незамеченным. Когда она, высокая, статная, с гордо посаженной головой, проходила по консерваторским коридорам, студенты (даже «чужие», не вокалисты) невольно подтягивались, а те, кто сидел на подоконниках или поставленных вдоль стен банкетках, почтительно поднимались ей навстречу.

Ей очень скоро дали звание профессора, прикрепили одного из лучших концертмейстеров консерватории — Евгения Михайловича Шендеровича, понимавшего ее с полуслова, вручили список класса.

Ввиду большого объема работы в театре, Софья Петровна взяла на себя только половину обычной нагрузки (полставки, как говорят в вузах). Поначалу у нее было четыре ученицы: Н.Скрябина, М.Сливинская, М.Мержевская, Т.Лоренко. Позже в ее классе появились студентки открывшейся

170

в консерватории кабардинской студии, на основе которой впоследствии был образован национальный оперный театр. В их числе была Бица Аталикова. Преображенская должна была перестроить всю манеру ее гортанного — в национальном духе — пения, приобщала ее к русской музыкальной культуре, давала арии из русской оперной классики, романсы русских и советских композиторов.

Софья Петровна взялась за педагогическую работу с удовольствием. Эта работа не была для нее просто плацдармом, который готовят себе иные артисты, понимая, что наступит момент, когда им придется оставить сцену. Впереди у нее было еще немало лет активной работы в театре. Главной причиной ее появления на педагогическом поприще было естественное желание передать свой богатейший опыт молодым.

К сожалению, ей ни разу не довелось выбрать себе будущую ученицу. Приемные экзамены у вокалистов обычно совпадали с днями театральных спектаклей и репетиций, а бывало, что ее своевременно не извещали о прослушивании. Студентки поступали, как правило, с испорченными голосами, и на первых порах все занятия уходило на то, чтобы выправить

голос или, как она сама говорила, «вытащить заваленный звук».

Существует некая, довольно стойкая, легенда (иного слова не подберу), будто в своей педагогической работе Преображенская потерпела едва ли не фиаско, что она умела только прекрасно показать голосом, но не умела обосновать свой показ методически, то есть объяснить ученику, как и что надо делать, чтобы у того тоже «получилось». Рассказывают, будто Софья Петровна пришла однажды к тогдашнему ректору П.А.Серебрякову и сказала: «Прошу освободить меня от работы: я им показываю, а они не могут пропеть с моего показа...»

Как будто бы о том же пишет в своих воспоминаниях Н.Вельтер. «Как-то я спросила Софью Петровну о способе дыхания при филировке звуков высокого регистра голоса. "Я и сама не знаю, — ответила она, — дышу, как удобно". Позднее, — продолжает Вельтер, — когда я сама увлеклась вокальной педагогией, я часто заходила к жившей

171

этажом выше меня Софье Петровне, и она с удовольствием садилась за рояль, аккомпанируя мне, и с увлечением пела сама. Тогда, пытаясь уловить малейшие детали ее звуковедения, опоры дыхания, опоры звука, я убедилась, что, одаренная от природы огромной эмоциональной силой, она бессознательно владеет правильностью физиологических ощущений и способом дыхания, обеспечивающими свободу владения своим прекрасным голосом»<sup>301</sup>.

Может быть, отчасти из-за ответов самой Софьи Петровны, подобных тому, какой она дала Вельтер («Я и сама не знаю...»), пошла эта молва о Преображенской как о неважном педагоге. Но, к сожалению, у этой молвы был и другой источник. Софья Петровна пришла на вокальную кафедру, коллектив которой сложился задолго до ее прихода. Там шла своя игра интересов и честолюбий, и появление ее нарушало сложившуюся иерархию взаимных оценок и отношений. Да и сам факт ее работы в консерватории должен был неминуемо высветить истинную цену иных педагогов-вокалистов, не выдерживавших сравнения с талантливейшей певицей. И вот — что уж тут греха таить? — некоторые из ее новых коллег повели против нее борьбу...

В личном деле Преображенской, хранящемся в консерваторском архиве, имеется характеристика, датированная 25 декабря 1952 года и подписанная тогдашней заведующей кафедрой доцентом Т.А.Докукиной. После обычного перечня нескольких вех профессиональной биографии о Софье Петровне говорится (весьма косноязычно!) следующее:

«Отсутствие необходимой методической и теоретической эрудиции. В работе преобладает личный показ и передача студентам собственных ощущений, что не является исчерпывающей (так в оригинале. — *Н.К.*) даже в занятиях с однородными голосами и подчас не дает положительных результатов.

Полное игнорирование работы факультета, кафедры и вуза в целом. Подобное нерадивое отношение влечет за собою справедливое нарекание со стороны остальных членов кафедры. Общественное лицо не выявлено.

Политическая грамотность не выявлена, как совместителя».

Помимо того, что этот документ на не успевшем еще выцвести листке напоминает нам о том канувшем, к счастью, в Лету времени, когда у каждого члена общества в обязательном порядке выявлялись «политическая грамотность» и «общественное лицо», содержание его не может не вызвать чувства недоумения и протеста.

Как можно было говорить о «полном игнорировании» Преображенской «работы факультета, кафедры и вуза в целом», когда хорошо известно, сколь велика была ее искренняя заинтересованность в подготовке вокальной смены, ее забота о воспитании молодых певцов? В частности, Преображенская была едва ли не бессменным председателем Государственной экзаменационной комиссии на вокальном факультете и относилась к этой работе отнюдь не формально.

В первый раз ей довелось принимать государственные экзамены еще перед самой войной, в мае 1941 года. «Я приняла на себя обязанности председателя экзаменационной комиссии с чувством большой ответственности», — писала она в многотиражной газете консерватории. Похвалив ряд выпускников, певица дает критическую оценку дипломному спектаклю. «Значительно менее благоприятное впечатление осталось от сценической трактовки "Евгения Онегина". Задуманная и глубокая лирика этой оперы воплотилась почему-то в Оперной студии консерватории в формы преувеличенных жестов, надуманных мизансцен, штампованной выразительности. Этот спектакль требует полного пересмотра. Так же претенциозна сценическая трактовка отрывка из "Пиковой дамы"». Софья Петровна отмечает далее «недостаточно чистую интонацию», «скованное слово, вредящее полноте певческого выражения», рекомендует усилить работу над движениями, с огорчением констатирует, что некоторые студенты консерватории каким-то образом дошли до последнего курса без всяких профессиональных навыков<sup>302</sup>.

Со столь же ответственной, высокой профессиональной позиции Преображенская судила о подготовке молодых певцов и двадцать лет спустя, когда опять возглавляла экзаменационную комиссию. В том же печатном органе, делаясь своими впечатлениями о прослушанном, она пишет

173

об однообразии в подборе программ, в результате чего студенты «не смогли показать себя всесторонне, в самых различных оттенках и движениях голоса», рекомендует молодым певцам не бросать работу с голосом по окончании консерватории, продолжать каждодневную тренировку, петь упражнения. Это, по ее мнению, сохраняет свежесть голоса<sup>303</sup>.

В пресловутой характеристике Софью Петровну упрекают также в слишком щедром использовании «личного показа». Подобный упрек могли бросить только люди, работавшие, что называется, в разговорном жанре. Преображенская же придавала живому показу принципиальное значение. В упомянутой публикации, делаясь своими мыслями о работе вокального факультета, она настаивает на необходимости «комплектовать вокальные классы по принципу: однородными с педагогом студенческими голосами», считая, что «это дает педагогу и студенту возможность лучше понимать друг друга»: ведь в вокальной педагогике «манера голосоведения, показа даже физически передается ученику от учителя»<sup>304</sup>.

Впрочем, о педагогической работе Преображенской лучше всего могут поведать ее



собственные ученики.

Н.П.Скрябина училась у Софьи Петровны два года, перейдя к ней от другого педагога. Вот — вкратце — ее рассказ.

Когда Скрябина решила поступить в класс Преображенской, ее, конечно же, отговаривали. Уверяли: общаться с Софьей Петровной — великое счастье, но как педагог она «узка» («вы не почувствуете в ней большого мастера»). Еще говорили: у Софьи Петровны — божий дар, это — крупнейший бриллиант в музыкальном искусстве, но методических знаний она не даст; у нее самой голос поставлен от природы, посему методически она не оснастит.

Студентка решила: что ж, подготовка у нее какая-то есть, будет слушать Софью Петровну и «снимать с нее подачи», то есть постарается просто копировать ее пение. Начались уроки — и все разговоры сразу забылись. У Софьи Петровны оказалась, по словам Скрябиной, «совершенно четкая установка на педагогическую работу», была «четко выработанная методика», причем методика необычайно

174

тонкая, точная, необычайно результативная, создающая резервы и использующая их.

В классе царил теплая атмосфера, характерная для творческих мастерских, где художник и его ученики на равных занимаются любимым искусством. Скрябина вела запись уроков своего педагога (было, стало быть, что записывать!). Она не раз говорила Софье Петровне, что записи эти, расширив и дополнив их, следовало бы обнародовать, но та отмахивалась: «Не надо...»

По окончании консерватории Скрябина уехала на Украину, где стала солисткой Украинской филармонии. Наезжая в Ленинград, она тотчас же звонила Софье Петровне, та вызывала ее к себе, интересовалась, не растеряла ли она то, чему ее учила<sup>305</sup>.

Рассказ Н.Скрябиной свидетельствует о том, что преподавание Преображенской, вопреки расхожему мнению, было результативным, что она занималась также и необходимыми технологическими проблемами вокального искусства. Вот какую надпись сделала на своей фотографии в роли Кончаковны другая ее ученица, Т.Лоренко, ставшая солисткой Киргизского театра оперы и балета: «Дорогому профессору благодарная Кончаковна за ровный звук, за голос, звучащий ровно сверху и внизу».

Е.Шендерович вспоминал: Софья Петровна следила за правильной постановкой голоса, за тем, чтобы звук не был пустым, чтобы студенты насыщали исполняемые произведения мыслью и чувством<sup>306</sup>.

Любопытен рассказ И.Тудоровской о том, как Софья Петровна учила «...распеваться в трамвае (то есть еле-еле мычать на серединке или на высоких нотах). Таким образом она достигала высокой позиции звука. Я как-то попробовала, — продолжает И.Тудоровская, — это очень трудно, чтобы никто не услышал, но получилось, и действительно хорошо настраивало голосовой аппарат»<sup>307</sup>.

Превосходно зная и оперную, и кантатно-ораториальную, и камерно-романсовую литературу, прекрасно играя к тому же на рояле (строго говоря, она могла обойтись без концертмейстера!), Преображенская насыщала свои уроки показом музыки, побуждала своих студентов расширять музыкальный кругозор. По воспоминаниям Е.Шендеровича

175

однажды в класс к Преображенской пришла студентка, занимавшаяся у другого педагога. В арии Марфы из четвертого акта «Царской невесты» (сопрановой арии!) у нее не получались верхние ноты, и она просила Софью Петровну помочь ей. Преображенская спела большой кусок оперы, исполнив и всю арию целиком. «Я пришел домой как больной, — рассказывал Евгений Михайлович, — под огромным впечатлением: какой диапазон, сила голоса, мастерство и умение необходимы, чтобы совершенно свободно показать партию с верхним сопрановым регистром!»<sup>308</sup>

Преображенская недолго проработала в консерватории. За те несколько лет (с 1947 по 1953-й), что она вела вокальный класс, трудно было ожидать ощутимых результатов. Отдаться этому делу полностью она не могла: работа в театре, концертные выступления, всякого рода общественные обязанности поглощали все ее время. Стало сдавать и здоровье.

В декабре 1953 года она прекратила работу в вузе, оформив полугодовой отпуск и надеясь в новом учебном году вернуться к преподаванию, однако ей все-таки пришлось расстаться со своей alma mater окончательно. А молва о неудаче, которую она якобы претерпела в своей педагогической деятельности, шла за нею по пятам...

Спустя полгода после ее ухода из консерватории в многотиражной газете столичного Большого театра это несправедливое утверждение было повторено<sup>309</sup>. Софья Петровна написала письмо в редакцию газеты (насколько мне известно, опубликовано оно не было), в котором выражала свое возмущение «неправильной трактовкой» причины прекращения ее работы в вузе.

«Источник информации о моей деятельности в консерватории, из которого автор черпал свои сведения обо мне, — с горечью писала она, — был недостаточно чист и объективен, чтобы представить деятельность такой, какая она есть на самом деле». В действительности, продолжала Софья Петровна, причиной была «невозможность для себя совмещать работу в театре с работой в консерватории. К тому же частые обострения застарелой болезни ног (тромбофлебит) очень не способствовали одновременной

176

работе в двух учреждениях». Преображенская описывает далее, как дирекция не приняла ее заявления и предложила ей отпуск, с тем чтобы осенью 1954 года, «набравшись сил и здоровья», вернуться к преподаванию, и как этого не случилось. «Свой отход от педагогической работы я рассматриваю как временный перерыв до тех пор, пока я не покончу с театральной своей деятельностью», — писала певица и, подводя итоги пятилетней работы в вузе, напоминала, что все ее студенты окончили учебу с отличными и хорошими оценками по специальности, причем «всей общественностью консерватории» были особо отмечены Т.Лоренко и Б.Аталикова. «Крепкий оперный кадр» (по словам самой Софьи Петровны) — Аталикова была отлично подготовлена Преображенской к работе по развитию национальной кабардинской оперы, за что (Софья Петровна упомянула об этом) она, ее педагог, была награждена правительством Кабардинской автономной республики почетными грамотами. Заключалось письмо следующими словами: «Таким образом, "открытие" автором статьи моей неспособности как педагога-вокала пусть останется делом его совести, я же его квалифицирую как недостойный и необоснованный выпад против моего доброго имени»<sup>310</sup>.

Софья Петровна не только была глубоко задета этим выпадом, она прекрасно понимала необходимость борьбы с атмосферой, порождавшей сплетни и слухи. Несколько лет спустя, ратуя за систематическое проведение на вокальном факультете открытых уроков, она писала: «Студенты и педагоги должны быть в курсе дел своих товарищей, а не судить о них из источников пресловутой "коридорной" кафедры. Это даст возможность нашим вокалистам самим правильно ориентироваться в вокальной методике»<sup>3</sup>». Намек на ее собственный печальный опыт здесь более чем очевиден...

Продолжая разговор о Преображенской-педагоге, не забудем, что она воспитывала учеников не только в процессе конкретных занятий с ними. Она воспитывала и формировала их профессиональные и человеческие качества и личным примером — примером своих собственных триумфальных выступлений на оперной сцене, своего отношения

177

к делу, примером подвижнической преданности искусству и беззаветного служения ему, постоянного творческого горения.

Педагогикой Софья Петровна занималась и в стенах родного театра, помогая молодым певицам готовить их партии, щедро делясь с ними своим огромным опытом. Такую работу здесь называли наставничеством. Софья Петровна была, в частности, умной и внимательной наставницей молодой солистки оперы Эры Краюшкиной, с которой она прошла партии Полины, Миловзора, Зибеля, Ангела, Иоанны, занималась с артисткой театра В.Любавиной и другими.

В архиве семьи Преображенских сохранилось несколько листков записей для себя, которые Софья Петровна делала, присутствуя, очевидно, на просмотре молодых солистов театра — певцов и балетных артистов. Она записывала программу каждого выступления и свои впечатления-оценки. Вот некоторые из записей, читая которые так и видишь перед собою замечательную певицу с ее взыскательным и вместе с тем благожелательным отношением к артистической молодежи. «Музыкальна, красивый голос, — отмечает Преображенская и продолжает: — Резковатые верхушки, плоский верх, не совсем чисто позиционно». Рядом с названием Колыбельной Чайковского значится: «Тепло, хорошо». А вот другая запись: «Хороший голос. Далековатый звук, слабватые низы». Еще заметка: «Плохое слово. Нечистая каденция». Подле программы певца Н. Софья Петровна коротко пишет: «Все проорал!» — и набрасывает быстрыми штрихами рисунок: окруженный забором домик с трубой, из которой вьется дым. Видимо, слушать было особенно нечего...

А сколь драгоценны были те уроки мастерства, которые Преображенская давала молодежи, участвуя в спектаклях Оперной студии! В 1960 году, уже оставив работу в театре, певица едет вместе с коллективом студии в Таллинн, чтобы спеть в «Евгении Онегине» партию Няни. В том же году и в следующем сезоне она несколько раз пела в студийном спектакле «Пиковой дамы» партию Графини.

А чем, как не педагогической работой, было участие Преображенской в жюри исполнительских конкурсов?

178

В 1960 году она вместе с Е.Г.Ольховским представляет консерваторию в жюри Первого Всесоюзного конкурса вокалистов имени М. И. Глинки, в 1961 году отправляется в столицу Болгарии Софию на международный конкурс молодых оперных певцов (на этом представительном соревновании ленинградские певицы Галина Ковалева и Галина Туфтина разделили второе и третье места). Ее деятельность в качестве члена жюри не ограничивается оценкой исполнительского мастерства участников. Она консультирует, беседует с молодыми вокалистами, дает интервью столичной газете<sup>312</sup>.  
Безусловно справедлива оценка педагогической работы Преображенской, которая содержится в публикации газеты «Советская культура», посвященной 75-летию со дня рождения артистки: «Ее уроки стали хорошей школой будущих мастеров сцены»<sup>313</sup>.

179

## 20 В СЕМЬЕ И В ДРУЖЕСКОМ КРУГУ

*Я никогда не делила свою жизнь  
на две части — сцена и семья...*

Биография выдающегося художника — это прежде всего описание его артистической жизни, это перечень художественных свершений, того, что составляет его творческое наследие и становится достоянием истории искусства. Но артист оставляет след в памяти людей не только созданными им творениями, спетыми и сыгранными ролями. Он остается вписанным в историю межличностных отношений, родственных, дружеских, просто человеческих связей.

Доминантой в жизни Софьи Петровны, наряду с неиссякаемой любовью к искусству, была столь же неиссякаемая любовь к детям — могучее чувство материнства. Она очень любила детей, не могла равнодушно пройти мимо ребенка, особенно маленького: обязательно остановится, заговорит, возьмет на руки, приласкает, чем-нибудь одарит...

Своих детей у нее было четверо, и без большой дружной семьи Софья Петровна не мыслила своей жизни. Как мы помним, выходя замуж, Соня Преображенская поставила жениху условие, чтобы были «ребятишки, иначе

180

развод». По ее собственному признанию, семья не мешала, а помогала ей<sup>314</sup>.

Ей было немногим более двадцати, когда у нее родился первенец Владимир. Софья была тогда студенткой и до последней возможности не прекращала учебных занятий. На одном из зачетов оперного класса, проходившем в Малом зале консерватории, будущая мама (на

седьмом уже месяце!) подавала реплики за Графиню в отрывке из «Пиковой дамы» (сцена в комнате Лизы). «Ну и голос у вас, — восхищенно сказал профессор Томарс студентке после зачета. — Это, впрочем, неудивительно: поете-то вы вдвоем»...

Менее чем через два года на свет появилась дочь Надежда, а еще через четыре — второй сын, Николай. Разносторонне одаренный, талантливый мальчик (по словам Софьи Петровны, он брал «ручонками первые аккорды на рояле» уже в четырехлетнем возрасте<sup>315</sup>) трагически погиб в 1944 году, в тринадцатилетнем возрасте. Уже была снята блокада и война откатилась от Ленинграда; казалось, все опасности остались позади. Софья Петровна отправила сына в летний лагерь под Ленинградом, в Разлив — подкормиться и отдохнуть, но зловещая тень войны догнала и накрыла его. Играя на пустыре, мальчишки нашли мину, которая разорвалась в Колиных руках...

Коля не был самым младшим в семье. Вторая дочь Софьи Петровны, Вера, родилась, когда старшему сыну сровнялось двенадцать.

Софья Петровна кормила грудью своих детей сама, не боясь ни хлопот, ни ущерба для фигуры (а ведь ей приходилось затягиваться в мужской костюм для ролей пажа в «Гугенотах» или Зибеля в «Фаусте»). Очередного малыша кто-нибудь из домашних приносил, когда наступало время кормления, прямо в театр. Как-то раз в артистическую уборную Преображенской (давали «Пиковую даму») зашла посторонняя женщина и обомлела: старуха в чепце, с морщинистым лицом кормила грудью младенца, а тот, замерев, испуганно таращился на незнакомое лицо...

Преображенская всегда ратовала за большие семьи и, будучи уже актрисой с именем, не раз пропагандировала эту точку зрения, выступая на симпозиумах в защиту материнства

181

и младенчества, а также в печати<sup>316</sup>. В 1936 году, когда в Испании шла гражданская война, она перечисляет довольно значительную по тем временам сумму денег в фонд помощи испанским матерям и выступает на страницах «Ленинградской правды» с заявлением, в котором выражает им свою поддержку и горячее сочувствие<sup>317</sup>.

Я не могу удержаться от того, чтобы не привести здесь письма известной певицы Зары Долухановой, хранящегося в архиве семьи Преображенских. Судя по его содержанию, в предыдущем письме Долуханова, которой было в ту пору уже сорок лет, сомневаясь, стоит ли ей заводить еще одного ребенка, обратилась за советом к Софье Петровне. Та настоятельно рекомендовала ей решиться на этот шаг. И вот теперь Долуханова писала:

Дорогая моя, милая Софья Петровна!

Как мне приятно было получить от Вас благословение. Спасибо Вам, родная, за советы, теперь буду чувствовать себя смелее, не боясь за будущее. Все мои друзья усиленно отговаривали меня от такой затеи, боясь за последствия, но я всегда в пример приводила Вас, и им нечего было возразить. Мне так вдруг захотелось маленького! После большого перерыва (15 лет) я все же твердо решила не лишать себя такой огромной радости.

Еще раз сердечно Вас благодарю за теплые слова и добрые пожелания. Все исполню, как Вы сказали! Целую крепко. Любящая Вас

**3. Долуханова**

25/IX 58

Как хватало сил у Софьи Петровны, при ее столь насыщенной, столь интенсивной

артистической жизни, на рождение и воспитание детей, на домашние хлопоты и заботы, которым, как известно, не бывает конца?

Женщины, посвящающие себя творческой деятельности, как правило, соотносят личную жизнь с графиком своих творческих дел: не могу позволить себе сейчас иметь ребенка, ведь впереди премьера, конкурс, а там, глядишь, — еще одна роль, еще одна престижная гастрольная поездка, и личные планы все откладываются да откладываются на потом... Софья Петровна никогда не принимала во внимание внешних обстоятельств. Более того, она

182

считала (и не раз высказывала это мнение публично), что материнство самым благотворным образом повлияло на ее голос: он «окреп, зазвучал с большей силой»<sup>318</sup>. Наверное, так оно и было. В семье, в детях, которым она отдавала массу времени и забот, она черпала новые силы, и дети радовали ее.

Они все унаследовали ее музыкальность и с пяти шестилетнего возраста учились играть на рояле (а Надя также и на скрипке). У Владимира, старшего, был неплохой тенор, у Нади — небольшой, камерного типа, но приятный голос (сопрано), поставленный, как и у матери, от природы; одно время она брала уроки пения у преподавателя консерватории Ларисы Васильевны Кича. Вера делала успехи в фортепианной игре, брала также уроки вокала. Не было для Софьи Петровны большей радости, чем присутствовать в качестве слушательницы на маленьких семейных концертах. Владимир и Надежда складно пели дуэтом, Вера аккомпанировала им на рояле. Надежда не раз пела дуэтом с матерью. Никто из ее детей певцом, впрочем, не стал. Планку в искусстве пения Софья Петровна устанавливала очень высоко (мерила по себе!) и говорила, бывало: «Так, как я пела, они петь не будут, а хуже сами не захотят. Так пусть и не вступают на этот тяжелейший путь...»

И старшие пошли своим путем. Владимир принял участие в войне, которую закончил матросом-минером на катере «морской охотник» Балтфлота. Учился в Высшем военно-морском училище имени Дзержинского и стал впоследствии ведущим конструктором по вооружению подводных лодок. Надежда, окончив Первый медицинский институт имени И.П.Павлова, избрала специальность врача-педиатра (вот кому передалась любовь ее матери к детям!). Несколько лет была директором медицинского училища в родной для семьи Луге, затем более тридцати лет занимала пост главврача в Областном доме ребенка, проявив себя авторитетным и знающим специалистом.

Профессиональным музыкантом стала в семье лишь младшая, Вера. Окончив консерваторию по классу фортепиано, а также органа, она целиком посвятила себя педагогической деятельности. Доводилось ей не раз аккомпанировать

183

матери. В «золотом фонде» Московского радио хранятся записи арий и романсов в интерпретации Преображенской, где партию фортепиано исполняет ее дочь.

Музыкальная эстафета оказалась подхваченной из рук Софьи Петровны семьей именно ее младшей дочери. Зять Преображенской (муж Веры) Зиновий Массарский — заслуженный артист республики, профессор, дирижер-хоровик с большим опытом. Внучка Елена (дочь

Веры) — пианистка, внук Алексей Массарский — талантливый виолончелист, лауреат международных конкурсов. Молодой музыкант, как и его отец, преподает в Санкт-Петербургской консерватории (будучи ее доцентом), проводит мастер-классы и выступает с концертами в разных странах мира. Его, самого младшего из пятерых своих внуков, Софья Петровна видела только годовалым, но успела, как и остальных четверых, полюбить...

Вернемся, однако, к молодой еще семье Николая Гуреева и Софьи Преображенской. Жили они в трехкомнатной квартире на Измайловском проспекте, именовавшемся тогда проспектом Красных командиров. Считая отца Софьи Петровны и двух тетушек, в семье было восемь человек. Тесновато, что и говорить.

В 1937 году начали заселять дом № 4 по Гороховой улице (тогда она называлась улицей Дзержинского), и Софье Петровне предложили выбрать себе квартиру. Здание имело весьма мрачную историю. Построенное незадолго до революции акционерным обществом «Саламандра» для банка, оно вместе с двумя соседними корпусами было использовано после революции как помещение для зловещей ВЧК. В доме № 2 размещалась основная комиссия «чрезвычайки», в номере 4-м — некоторые ее отделения, в 6-м же в 20-х годах функционировала школа НКВД. Когда на Литейном проспекте возвели печально известный Большой дом, в здании по Дзержинского, 4, была произведена перепланировка под жилые квартиры. Заселили его работниками аппарата НКВД и... выдающимися деятелями советской культуры.

В 1938 году семья Преображенской переехала в четырехкомнатную квартиру, занимавшую добрую половину третьего этажа, с окнами и на улицу, и во двор, общей

184

площадью в двести квадратных метров. Соседом Преображенских по лестничной площадке был композитор И. Дунаевский, этажом ниже жила известный хореограф профессор А. Я. Ваганова и коллега Преображенской по театру певица Н. Вельтер. В том же доме были квартиры И. Ершова, балерин Н. Камковой и О. Иордан, артиста Бориса Бабочкина, получившего всесоюзную известность в роли Чапаева, сыгранной им в одноименном фильме. Одну из квартир дворового флигеля занимала Галина Уланова.

Вход в здание строго охранялся, войти и выйти из него можно было только по разрешению проживавших в доме. Это привилегированное жилище не было, впрочем, застраховано от визитов «органов», имевших обыкновение в то печально памятное время забирать людей по ночам. Только в данном случае черная машина приезжала арестовывать самих сотрудников «органов» из-за периодически происходившей чистки последних. Окна детской в квартире Преображенской выходили во двор. Свет от фар подъезжавшего автомобиля пробегал по окнам, а за стеклами разворачивались душераздирающие сцены прощания арестуемых с близкими. Детскую пришлось перевести в комнату поспокойнее...

Репрессии 20 — 30-х годов коснулись, кстати говоря, и близких родственников Преображенской. Ее зять, муж сестры Марии Петровны, талантливый певец, хорист Кировского театра Павел Дмитриевич Васильев был в 1928 году арестован и сослан на Крайний Север — в лагерь близ города Кемь, что на Белом море. Вины за ним, естественно, не было никакой. Заразившись тифом, он вскоре умер в ссылке.

В 1934 году, еще до переезда на улицу Дзержинского, на семейном совете было решено

купить дачу в Луге. Старшая дочь получила после скарлатины серьезное осложнение. Ей, да и всем остальным детям, нужен был свежий воздух и, как сказали бы сегодня, экологически чистые продукты питания. Дача была довольно скромной: небольшой дом из трех невеликих комнат, кухни, веранды и мансарды, состоявшей из еще одной комнаты и кухоньки при ней. При доме — сад и немалый (в двадцать

185

пять соток) огород. Стоит дом (в нем и сейчас живут потомки Преображенской) неподалеку от реки Луги, полноводной в этом месте.

Софья Петровна очень любила свой лужский приют, с удовольствием погружалась в дачные заботы. Сама доила корову — красавицу холмогорку, — развела стадо уток и гусей. Из живности на даче были, кроме того, козы, два боровка, штук тридцать кур да еще два кота и две собаки.

На своем «скотном дворе», в саду, в огороде Преображенская чувствовала, что отдыхает, снимает напряжение, хотя и работала на всех участках своего «натурального хозяйства», что называется, по-черному. Эта работа, дававшая радость непосредственного общения с природой, нравилась ей гораздо больше, чем стирка, глажение или уборка. К счастью, в городской квартире постоянно жила домработница, были помощницы по хозяйству и в Луге. А еще Софья Петровна обожала готовить, и делала это с таким искусством, что слыла у друзей дома большой кулинаркой. Накормить гостя, да не абы как, а сытно и по-настоящему вкусно, было для нее удовольствием. Особенно удавались ей пироги. Ее первый учитель, а затем на долгие годы коллега по сцене Павел Захарович Андреев говорил, смеясь: «Вот, Сонюшка, потеряем мы с тобой голос — будем печь пироги. Ты будешь их готовить, а я — торговать на базаре, то-то заживем...»

Истинно русское, щедрое хлебосольство Преображенской было хорошо известно ее родным, друзьям и добрым знакомым. Широко отмечались Новый год, день ангела хозяйки и ее дочерей — 30 сентября (дней рождения она не признавала), Рождество Христово и Пасха. За праздничным столом собиралось множество народу. В самой большой, шестидесятиметровой, комнате городской квартиры, с ее нарядным белым роялем, раздвигался старинный стол красного дерева, за ним умещалось до шестидесяти человек. Выставлялся сервиз саксонского фарфора «Голубые мечи», расставлялись фужеры баккара. Радужная хозяйка торжественно вносила собственноручно запеченный ею окорок... Застолья устраивались и на даче в Луге. Здесь гости не переводились никогда. Накрывали стол под яблонями в

186

саду, и гостей кормили «по конвейеру»: не успеют одни отвалить от стола, как являются другие.

По свидетельству знавших ее, Софья Петровна была общительна, или, выражаясь по-современному, контактна, и в любом обществе быстро становилась его душой, оказывалась в центре внимания. Она была равнодушна к чужой беде, умела разобраться в душевном



состоянии человека и действительно помочь ему. Ее ровный, веселый нрав, заразительный звонкий смех, ее отзывчивость, доброта, постоянная готовность прийти на помощь, простота в обращении и огромное человеческое обаяние, не говоря уже о выдающемся таланте художника-артиста, притягивали к ней людей. Круг ее друзей и знакомых был впечатляюще широк.

Прежде всего, конечно же, это были товарищи по искусству — те, с кем Софья Петровна встречалась не только в рабочей обстановке, но и вне театра, в тесном дружеском общении. В доме постоянно бывали, сделались своими людьми Иван Васильевич Ершов, Павел Захарович Андреев и его жена Любовь Александровна Дельмас (великолепная Кармен, воспетая Блоком), певица Клавдия Васильевна Кузнецова и еще многие коллеги-певцы — всех не перечислишь. Друзья-артисты нередко крестили детей и внуков Софьи Петровны. Иван Васильевич был Надиным крестным, Павел Захарович — крестным Коли, К. В. Кузнецова вместе с Н. К. Печковским крестили младшую дочь Веру; Печковский был также крестным отцом двух внуков — Коли и Кости.

Особенно часто в доме появлялся Николай Константинович Печковский. В предвоенные годы он был художественным руководителем филиала театра, размещавшегося на Петроградской стороне, в Народном доме, и по дороге к себе домой частенько заезжал к Преображенским — поделиться впечатлениями, «выговориться», переключиться, передохнуть. Ему заранее готовили любимую им картошку в мундире. Он брал горячую картофелину в салфетку, раздавливал, солил и чайной ложечкой с наслаждением выбирал мякоть. Дети, обожавшие его, висли на нем. Он наливал им, потихоньку от родителей, по глотку шампанского.

187

Дружба с Николаем Константиновичем не прервалась и тогда, когда его, оказавшегося в годы войны в оккупированной немцами зоне, отправили на ряд лет в ссылку. В Воркуту, а затем в Сибирь с улицы Дзержинского, 4, шли письма и посылки. Софья Петровна хлопотала (к сожалению, тщетно) о досрочном его освобождении. Наконец в 1955 году Печковский смог вернуться в Ленинград и снова стал бывать у Преображенских.

Еще одним завсегдаем этого гостеприимного дома был Исай Григорьевич Дворищин — личность, можно сказать, историческая. Долгие годы он был антрепренером и другом Шаляпина. Называл Софью Петровну «Шаляпиным в юбке» (это наименование, впрочем, приходило в голову не только ему — Преображенскую частенько так называли), сетовал, что великого русского певца она на сцене не застала: вот бы им вместе спеть в опере Мусоргского...

Частыми гостями в доме были дирижеры В.А. Дранишников, Д. И. Похитонов, Б.Э.Хайкин. Дружеские отношения связывали Софью Петровну и с Сергеем Эрнестовичем Радловым. Прекрасный режиссер, блестяще образованный человек, Радлов много дал Софье Петровне как актрисе, и профессиональные контакты быстро переросли в дружеские. Радлов был (конечно же, безвинно!) репрессирован, а по возвращении из лагеря потерял ленинградскую прописку — важнейшее условие жизни для советских граждан: отсутствие таковой лишало человека и жилья, и возможности работать. Софья Петровна хлопотала о нем, прописала его в своей квартире.

Преображенская поддерживала близкое знакомство и с московскими музыкантами. В ее доме

не раз бывали главный дирижер Большого театра Н.С.Голованов, солистка оперы В.А.Давыдова, тенора Г.Ф.Большаков и С.Я.Лемешев. Творческая судьба сводила Преображенскую с Лемешевым в спектаклях «Евгения Огенина», где тот был незабываемым Ленским.

Круг общения Софьи Петровны не ограничивался коллегами-музыкантами. Я упоминала уже о ее дружеских контактах с актерами и режиссерами драматических театров. Немало близких ей людей было и среди балетных артистов.

188

Ее дом был одним из очагов культурной жизни города, где собирался цвет русской интеллигенции — представители разных профессий. Другом семьи был, к примеру, известный ленинградский архитектор В.Ф.Овчинников. Горячим поклонником искусства Преображенской являлся ее друг и завзятый театрал академик А. П. Карпинский.

К общению с артисткой тянулись светила медицинского мира — крупные ученые и замечательные врачи-практики: известный хирург, генерал, профессор П.А.Куприянов, профессора В.Г.Баранов, А.Ф.Тур, профессор М.Д.Тушинский, в годы войны бывший главным терапевтом Ленинграда. На правах кума (вместе с Софьей Петровной он крестил у общих друзей ребенка) Тушинский запросто бывал в семье. Это он уговорил старшую дочь Преображенской Надежду стать врачом, находя в ней особый дар для работы в этой гуманнейшей из профессий. Будучи страстным театралом и желая теснее сойтись с театральным миром, предложил свои услуги в качестве врача-консультанта в амбулатории Мариинки, безвозмездно принимая больных.

Была еще чета медиков — профессор А.Н.Филатов и его жена Л.Г.Богомолова из Института переливания крови. С ними Софья Петровна особенно сблизилась в годы войны, когда регулярно появлялась в здании института по 2-й Советской улице (Филатов был его директором), чтобы отдать свою кровь нуждающимся в ней.

Надо сказать и о том, что Преображенская органично вошла в культурную жизнь города и всей страны не только своим подвижническим служением театру на сцене бывшей Мариинки, но и участием в самых различных делах и начинаниях. Она входила в совет Всероссийского театрального общества, была членом правления Пушкинского общества, ее включали в юбилейные комиссии, делегировали на конференции и съезды. Ее подпись стоит под рядом документов и обращений наряду с подписями других ведущих деятелей культуры Ленинграда (например, под коллективным письмом артистов о нуждах Театрального музея<sup>319</sup>).

189

При всей огромной известности Преображенской как артистки и ее достаточно активной общественной деятельности, она была на редкость скромным человеком, чуждалась рекламы, не умела и не любила говорить о себе, своих достижениях. Известный художник И.Бродский хотел писать ее портрет, не менее известный скульптор М.Аникушин — лепить ее, но она уклонилась от того, чтобы им позировать.

Сейчас, когда в нашем обществе заметно стремление возродить духовность посредством

возвращения к религии, нам особенно интересна позиция в этом отношении тех, чья жизнь пришлось на период гонений на церковь. Софья Петровна была верующим человеком. Перед выходом на сцену всякий раз, бывало, перекрестится. Дома, в спальне, у нее висела икона с постоянно горевшей лампадкой, перед нею она молилась. Крестила всех своих детей, выступала крестной матерью у друзей. Она не могла себе позволить регулярно ходить в церковь, посещать все службы: уж очень была на виду; но и для того, чтобы дома иметь икону или крестить детей, нужна была по тем временам большая смелость. Вера ее не была простой привычкой, сформировавшейся в глубоко религиозной семье, где из рода в род мужчины становились священнослужителями. Это была душевная потребность честного, чистого и цельного человека, каким являлась Софья Петровна, и вера помогала ей переносить жизненные тяготы и невзгоды.

Вера в Бога помогла ей, надо думать, и тогда, когда пришел ее смертный час, когда долгая и тяжелая болезнь, которую она переносила с большим мужеством и терпением, все-таки победила. Это случилось 21 июля 1966 года.

Преображенская похоронена на Литераторских мостках Волкова кладбища. К десятилетию со дня смерти на ее могиле был установлен памятник — бюст работы скульптора М.Т.Литовченко (архитектор Ф.А. Гепер). Скульптор лепила бюст со старшей дочери Софьи Петровны, Надежды: сходство ее с матерью действительно поражает...

Последующие юбилейные даты отмечались в театре посвященными памяти певицы спектаклями из ее оперного репертуара. К 80-летию со дня рождения была дана «Хованщина», к 90-летию — «Евгений Онегин». В нарядном

190

фойе Мариинки зрители могли видеть выставку материалов, связанных с жизнью Преображенской — афиши, программки, отзывы прессы, фотографии, запечатлевшие ее в разных ролях.

Я провижу в будущем длинную череду таких спектаклей. Память о выдающейся артистке в ее «втором доме», как она сама называла театр, сохранится надолго, если не навсегда...

...Страницы жизненного и творческого пути великой русской певицы Софьи Преображенской перелистаны до конца. Ее имя навечно вписано в историю русской музыкальной культуры. Большой, взыскательный к себе художник, человек огромного обаяния и высокой духовности, Преображенская добавила еще одно весомое звено к той непрерывно наращиваемой цепи, которая именуется культурной традицией и роль которой в жизни общества трудно переоценить. Оглядываясь на пройденный путь, Софья Петровна писала: «Я получила возможность осуществить свою мечту и сама отдала все, чем богата»<sup>320</sup>. Я раздумываю над этими словами, и мне все больше кажется, что певица вывела здесь, сама того не подозревая, формулу счастья — счастья раскрыть, реализовать свой талант и счастья отдать его людям.

Именно такой — по-настоящему счастливой — была жизнь народной артистки России Софьи Преображенской.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

- <sup>1</sup> *Ольховский Е.Г.* Лауреат Сталинской премии, народная артистка РСФСР Софья Петровна Преображенская. Л.: ВТО, 1950.
- <sup>2</sup> *Трайнин В.* Софья Петровна Преображенская: Очерк жизни и творческой деятельности. Л.: Музыка, 1972. <sup>1</sup> Открытое научное заседание Совета содействия музею [Ленинградскому государственному театральному музею], посвященное 65-летию со дня рождения Софьи Петровны Преображенской, 8 декабря 1969 г. Стенографический отчет. Машинопись (хранится в музее). С. 4. При работе над данной книгой использовалась имеющаяся в семейном архиве Преображенских копия этого документа, которая содержит правку, сделанную некоторыми участниками заседания в текстах своих выступлений. При дальнейших упоминаниях — «Стенографический отчет».
- <sup>4</sup> Цит. по: *Лемешев С.Я.* Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1987. С. 190.
- <sup>5</sup> *Шкафер В.Л.* 40 лет на сцене русской оперы: Воспоминания. 1890 - 1930 гг. Л., 1936. С. 112.
- <sup>6</sup> Там же. С. 175.
- <sup>7</sup> См.: Там же. С. 193.
- <sup>8</sup> См.: *Гозенпуд А.* Русский оперный театр на рубеже XIX — XX веков и Шаляпин (1890 - 1904). Л., 1974. С. 17.
- <sup>4</sup> *Преображенская СП.* Счастье советской актрисы // Женщины города Ленина. Л., 1963. С. 345.
- <sup>10</sup> *Преображенская СП.* К 30-летию творческой деятельности. Машинопись (семейный архив Преображенских). С. 2.
- <sup>11</sup> Цит. по: *Преображенская СП.* Автобиография. С. 1. В семейном архиве Преображенских этот документ существует в **двух** версиях: в виде рукописного и машинописного текстов, между которыми имеются некоторые расхождения. В настоящей книге цитаты даются по машинописной версии; ссылки на рукописный текст оговорены особо.
- <sup>12</sup> Там же. С. 2 — 3.
- <sup>13</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 4.
- <sup>14</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене // Музыкальная жизнь. 1958. № 2. С. 8.
- <sup>15</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 2.
- <sup>16</sup> *Матвеева М.М.* Отрывки из воспоминаний // Нестеренко Е. Размышления о профессии. М., 1985. С. 177.
- <sup>17</sup> Там же. С. 184.
- <sup>18</sup> Цит. по: *Нестеренко Е.* Размышления о профессии. С. 140.
- <sup>19</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 2.
- <sup>20</sup> *Левик С.* Софья Преображенская: Творческий портрет // Музыкальная жизнь. 1966. № 20. С. 20.

- <sup>21</sup> Преображенская СП. Автобиография. С. 5.
- <sup>22</sup> Там же. С. 5 — 6.
- <sup>23</sup> Этот эпизод изложен здесь по рукописной копии автобиографии.
- <sup>24</sup> Преображенская СП. Автобиография. С. 7.
- <sup>25</sup> Там же. С. 7 — 8.
- <sup>26</sup> Цит. по: Трайнин В. Указ. соч. С. 11
- <sup>27</sup> Савшинский С. Воспоминания о былом // 100 лет Ленинградской консерватории: Исторический очерк. Л., 1962. С. 111.
- <sup>28</sup> См.: Там же. С. 112 - 114.
- <sup>24</sup> Преображенская СП. Автобиография. С. 8.
- <sup>30</sup> Трайнин В. Указ. соч. СИ.
- <sup>31</sup> Левик С. Софья Преображенская: Творческий портрет. С. 20.
- <sup>52</sup> Левик С. Софья Преображенская // Советская музыка. 1957. № 8. С. 111.
- <sup>53</sup> Преображенская СП Тридцать лет на сцене. С. 8.
- <sup>34</sup> Стенографический отчет. С. 14.
- <sup>35</sup> Преображенская СП. Тридцать лет на сцене. С. 8.
- <sup>36</sup> Цит. по: Трайнин В. Указ. соч. С. 12.
- <sup>37</sup> Преображенская СП. Автобиография. С. 13.
- <sup>38</sup> См.: 100 лет Ленинградской консерватории. С. 94.
- <sup>39</sup> Оссовский А. В. Как родилась и выросла наша оперная студия // X [лет] Оперной студии, 1922-23 — 1932-33 г., и юбилейный спектакль, новая постановка «Евгений Онегин». Л., 1933. С. 6 - 7.
- <sup>40</sup> Трайнин В. Указ. соч. С. 13.
- <sup>41</sup> Юдин Т. За гранью прошлых дней: Из воспоминаний дирижера. М., 1977. С. 41.
- <sup>42</sup> Преображенская СП. Автобиография. С. 9.
- <sup>43</sup> Рассказ о репетиции воспроизводится по рукописным воспоминаниям племянницы СП. Преображенской Т.П. Васильевой.
- <sup>44</sup> Преображенская СП. Автобиография. С. 10 — 11.
- 193
- <sup>45</sup> Машинописный листок из архива Преображенских.
- <sup>46</sup> Преображенская СП. Самые дорогие воспоминания // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962. С. 343.
- <sup>47</sup> Преображенская СП. Тридцать лет на сцене. С. 8.
- <sup>48</sup> Иванов А.П. Начало пути // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. С. 341.
- <sup>49</sup> Стенографический отчет. С. 31.
- <sup>50</sup> Там же. С. 31 - 33.
- <sup>51</sup> Юдин Т. За гранью прошлых дней. С. 41.
- <sup>52</sup> Трайнин В. Указ. соч. С. 18.
- <sup>53</sup> М-ко Д. Софья Петровна Преображенская // Красная газета

(вечерн. вып.). 1934. 14 декабря.

<sup>54</sup> Цит. по: *Трайнин В.* Указ. соч. С. 20.

<sup>53</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.

<sup>56</sup> *Трайнин В.* Указ. соч. С. 20.

<sup>57</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.

<sup>58</sup> *Мазинг Б.* СП. Преображенская // Советское искусство. 1938. 14 июля.

<sup>59</sup> *Преображенская С.* Из воспоминаний // Советская музыка.

1965. № 4. С. 65.

<sup>60</sup> *Глебов Игорь.* [Б.В. Асафьев]. Моцартовские торжества // Красная газета (вечерн. вып.). 1928. 24 августа.

<sup>61</sup> *Катан Э.И.* На Моцартовских торжествах // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. С. 381.

<sup>62</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 9 — 10.

<sup>63</sup> См.: *Преображенская СП.* Самые дорогие воспоминания. С. 342 — 343.

<sup>64</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 16.

<sup>65</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.

<sup>66</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 15 — 16.

<sup>67</sup> Там же. С. 14 - 15.

<sup>68</sup> Там же. С. 4.

<sup>64</sup> *Алданов А.* Дебют С. Преображенской // Рабочий и театр. 1928. № 5. С. 8.

<sup>70</sup> *Д-ко.* С.П. Преображенская // Красная газета (вечерн. вып.). 1933.

14 декабря.

<sup>71</sup> *М-г Б.* [Б. Мазинг]. На четырех спектаклях академической оперы // Красная газета (вечерн. вып.). 1928. 24 сентября.

<sup>72</sup> К постановке «Носа» // Жизнь искусства. 1929. № 13. С. 22.

<sup>73</sup> См.: *Корыхалова Н.П.* Жизнь на оперной сцене (О.Ф. Мшанская) // Мастера советской оперной сцены. Л., 1990. С. 115 —

116.

<sup>74</sup> Газетная вырезка из семейного архива. Установить название газеты и дату не удалось.

<sup>75</sup> См.: Стенографический отчет. С. 8.

<sup>76</sup> Там же. С. 19.

<sup>77</sup> *Вельтер И.* Воспоминания. Машинопись (семейный архив Преображенских). С. 1.

<sup>78</sup> Красная газета (вечерн. вып.). 1931. 12 марта.

<sup>79</sup> Письмо от 20 января 1944 года (семейный архив Преображенских).

<sup>80</sup> *Салина Н.В.* Жизнь и сцена. Л.; М., 1941. С. 121.

<sup>81</sup> *Хайкин Б.* СП. Преображенская // Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М., 1984. С. 210.

<sup>82</sup> *Левик С.* Софья Преображенская // Советская музыка. 1957.

№ 8. С. 111.

- <sup>83</sup> Цит. по: *Трайнин В.* Указ. соч. С. 21.
- <sup>84</sup> *Ольховский Е.Л.* Указ. соч. С. 20.
- <sup>85</sup> *Фрейдков Б.* Чудесный дар // Советская музыка. 1965. № 4. С. 65.
- <sup>86</sup> *Грес С. [С.А.Кукуричкин].* Сценические образы в советской опере // Искусство и жизнь. 1938. № 11 — 12. С. 50.
- <sup>87</sup> *Богданов-Березовский В.* Диалог об опере, ее авторе и ее постановке // Рабочий и театр. 1937. № 8. С. 35.
- <sup>88</sup> *Трайнин В.* Указ. соч. С. 31, 33.
- <sup>89</sup> Стенографический отчет. С. 20.
- <sup>90</sup> *Пазовский А.М.* Дирижер и певец. М., 1959. С. 6.
- <sup>91</sup> *Цариковская И.* Такой голос встречается раз в сто лет // Мариинский театр. 1994. № 9 — 10. С. 2.
- <sup>92</sup> *Хайкин Б.* Указ. соч. С. 210 - 211.
- <sup>93</sup> *Грес С. [С.А. Кукуричкин].* С. Преображенская // Искусство и жизнь. 1940. № 4. С. 30.
- <sup>94</sup> *Левик С.* Софья Преображенская // Советская музыка. 1957. № 8. С. 111.
- <sup>95</sup> *Преображенская С.* Счастье советской актрисы. С. 349.
- <sup>96</sup> *Лебедев Д.Н.* Пройденное. Л., 1980. С. 143.
- <sup>97</sup> *Ольховский Е.Г.* Указ. соч. С. 21.
- <sup>98</sup> См., например: *Трайнин В.* Указ. соч. С. 34 — 35.
- <sup>99</sup> *Вельтер Н.* Воспоминания. С. 3.
- <sup>1011</sup> *Преображенская С.* Героика на оперной сцене // Рабочий и театр. 1937. № 11. С. 24. <sup>101</sup> Там же. С. 25. <sup>1012</sup> *Трайнин В.* Указ. соч. С. 55. <sup>103</sup> См.: Там же.
- <sup>1.14</sup> *Преображенская С.* Моя работа над партией Азучены // Гатобовец. 1933. 1 декабря.
- <sup>105</sup> Интервью с Преображенской // Искусство и жизнь. 1940. № 1. С. 44.
- <sup>106</sup> Стенографический отчет. С. 7.
- <sup>107</sup> *Вельтер И.* Воспоминания. С. 3.
- <sup>108</sup> Молодежь в Госопере. Вырезка из газеты, хранящейся в семейном архиве, не датирована. Неясно также, из какой она газеты.
- <sup>109</sup> Стенографический отчет. С. 8.
- <sup>110</sup> *Ольховский Е.Г.* Указ. соч. С. 21.
- <sup>111</sup> Стенографический отчет. С. 8.
- <sup>112</sup> См.: *Лазовский А.М.* Дирижер и певец. С. 137 — 143.
- <sup>113</sup> *Гревс А. [С.А. Кукуричкин].* «Садко» // Ленинградская правда. 1934. 6 мая.
- <sup>114</sup> *Стасов В. В.* Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5а. С. 206.
- <sup>115</sup> *Грес С. [С.А. Кукуричкин].* С. Преображенская. С. 30.
- <sup>116</sup> *Россихина В.П.* Оперный театр С. Мамонтова. М., 1985. С. 191.
- <sup>117</sup> *Грес С [С.А. Кукуричкин].* С. Преображенская. С. 30.

- <sup>118</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 11.
- <sup>119</sup> Цит. по: *Римский-Корсаков А.И.* Н.А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. 4. С. 159.
- <sup>120</sup> *Храмцов И.* Работа над «Царской невестой» // Иван Васильевич Ершов: Статьи. Воспоминания. Письма. Л., 1966. С. 188.
- <sup>121</sup> Письмо от 6 ноября 1942 года (семейный архив).
- <sup>122</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.
- <sup>123</sup> *Богданов-Березовский В.* Возрожденная опера Чайковского: «Орлеанская дева» в Ленинградском ордена Ленина театре оперы и балета имени СМ. Кирова // Советская музыка. 1946. № 8 - 9. С. 89.
- <sup>124</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.
- <sup>125</sup> *Богданов-Березовский В.М.* Академизм и реставраторство в оперном театре: «Пиковая дама» в Гос. театре оперы и балета // Рабочий и театр. 1935. № 22. С. 8.
- <sup>126</sup> *Грес С [СА. Кукуричкин].* С. Преображенская. С. 30 — 31.
- <sup>127</sup> Цит. по: *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр (1917 — 1941): Очерк истории. Л., 1963. С. 239.
- <sup>128</sup> *Вельтер И.* Воспоминания. С. 2.
- <sup>129</sup> Цит. по: *Трайнин В.* Указ. соч. С. 49.
- <sup>130</sup> *Шавердян А.* «Пиковая дама» // Советское искусство. 1940. 24 мая.
- <sup>131</sup> *Мишин Г.* «Пиковая дама»: Спектакль Театра оперы и балета имени СМ. Кирова // Вечерний Ленинград. 1946. 11 мая.
- <sup>132</sup> Стенографический отчет. С. 29.
- <sup>133</sup> *Трайнин В.* Указ. соч. С. 47 — 49.
- <sup>134</sup> *Пветаев СА.* Проблема исполнительства в операх П.И.Чайковского // П.И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени СМ. Кирова (бывший Мариинский). Л., 1941. С. 226, 228.
- <sup>135</sup> См.: *Пазовский А.М.* Дирижер и певец. С. 60 — 64.
- <sup>136</sup> *Энтелис Л.* «Мазепа» // Вечерний Ленинград. 1950. 5 мая.
- <sup>137</sup> *Руч И.* На репетициях оперы «Мазепа» // За советское искусство. 1949. 28 ноября.
- <sup>138</sup> См.: Стенографический отчет. С. 21.
- <sup>139</sup> *Левик С.* Софья Преображенская // Советская музыка. 1957. № 8. С. 111.
- <sup>140</sup> *Левик С.* Софья Преображенская: Творческий портрет. С. 21.
- <sup>141</sup> *Цветаев СА.* Проблема исполнительства в операх П.И.Чайковского. С. 208.
- <sup>142</sup> См.: *Орфенов А.* Ленинградцы на сцене Большого театра // За советское искусство. 1951. 31 октября.
- <sup>143</sup> Цит. по: *Поляновский Г.* Н.А. Обухова. М., 1986. С. 67.



- <sup>144</sup> См.: *Трайнин В.* Указ. соч. С. 26.
- <sup>145</sup> *Преображенская С.П.* Автобиография. С. 12.
- <sup>146</sup> Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976. С. 262.
- <sup>147</sup> Письмо В.В.Стасову от 6 августа 1873 года (*Мусоргский М.П.* Письма. М., 1984. С. 168).
- <sup>148</sup> *Трайнин В.* Указ. соч. С. 41.
- <sup>149</sup> *Ольховский Е.Г.* Указ. соч. С. 26.
- <sup>150</sup> Письмо В.В.Стасову от 25 декабря 1876 года (*Мусоргский М.П.* Письма. С. 240).
- <sup>151</sup> Письмо В.В.Стасову от 23 июля 1873 года (*Мусоргский М.П.* Письма. С. 154).
- <sup>152</sup> Письмо В.В.Стасову от 2 августа 1873 года (Там же. С. 164).
- <sup>153</sup> См.: *Ольховский Е. Г.* Указ. соч. С. 30.
- <sup>154</sup> *Грес С [С.А. Кукуричкин].* С. Преображенская. С. 30.
- <sup>155</sup> *Богданов-Березовский В.* Ленинградский государственный академический орден Ленина театр оперы и балета имени С.М.Кирова. Л.; М., 1959. С. 270.
- <sup>156</sup> *Сокольский М.* В борьбе за подлинную классику: «Борис Годунов» на ленинградской сцене // Театр. 1949. № 7. С. 70.
- <sup>157</sup> *Вейланд-Илларионова М.* «Борис Годунов» // За советское искусство. 1949. 27 мая.
- <sup>158</sup> *Левик С.* Софья Преображенская // Советская музыка. 1957. № 8. С. 112.
- <sup>159</sup> *Вельтер Н.* Об оперном театре и о себе: Страницы воспоминаний. Л., 1984. С. 39.
- <sup>160</sup> *Асафьев Б.* «Князь Игорь» — опера Бородина // Избранные статьи о русской музыке. Вып. 1. С. 32.
- <sup>161</sup> *Похитонов Д.И.* Народная артистка // За советское искусство. 1946. 30 июня.
- <sup>162</sup> *Левик С.* Софья Преображенская. Творческий портрет. С. 20.
- <sup>163</sup> Стенографический отчет. С. 7.

- <sup>64</sup> Там же. С. 19.
- <sup>65</sup> *Левик С.* Записки оперного певца. М., 1962. С. 158.
- <sup>66</sup> *Цариковская И.* Такой голос встречается раз в сто лет. С. 2.
- <sup>67</sup> *Дранишников В.* Критически осваивая наследие музыкального театра — овладеть техникой вокального мастерства: «Трубадур», музыка Верди // Гатобовец. 1933. 1 декабря.
- <sup>68</sup> *Соллертинский И.И.* На премьерах музыкального театра: I. «Трубадур» в госуд. театре оперы и балета // Рабочий и театр. 1933. № 34. С. 8.
- <sup>69</sup> [*Преображенская С.П.*] Моя работа над партией Азучены // Гатобовец. 1933. 1 декабря.
- <sup>70</sup> *ОБ. К.* Экзамен певцов: «Трубадур» в ГОТОБе // Красная

газета (вечерн. вып.). 1933. 26 ноября.

<sup>71</sup> *Соллертинский И.* На премьерах музыкального театра. С. 9.

<sup>72</sup> *Левик С Софья Преображенская.* Творческий портрет. С. 21.

<sup>73</sup> См.: *Гинзбург С.* «Золото Рейна» // Красная газета. 1933. 26 февраля; *Соллертинский И.И.* «Золото Рейна» и проблема постановки «Кольца» // Рабочий и театр. 1933. № 8 — 9. С. 14 — 16.

<sup>74</sup> *Гинзбург С.* «Золото Рейна».

<sup>75</sup> *Соллертинский И.* «Золото Рейна» и проблема постановки «Кольца». С. 16.

<sup>76</sup> *Пиотровский А.* «Золото Рейна» // Красная газета (вечерн. вып.). 1933. 22 февраля.

<sup>77</sup> *Музалевский В.* «Золото Рейна» // Смена. 1933. 20 февраля.

<sup>78</sup> *Похитонов Д. И.* Народная артистка.

<sup>79</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. II.

<sup>80</sup> *Тудоровская И.* Воспоминания ученицы. Рукопись (семейный архив). С. 6.

<sup>81</sup> *Рейзен М.* Моя Марфа // Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи. М., 1985. С. 248.

<sup>82</sup> *Левик С Софья Преображенская.* Творческий портрет. С. 20.

<sup>83</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 13.

<sup>84</sup> *Богданов-Березовский В.* «Гугеноты» в Ак. театре оперы // Рабочий и театр. 1928. № 26. С. 7.

<sup>85</sup> *Преображенская СП.* Автобиография. С. 13 — 14.

<sup>86</sup> *Гозенпуд А.* Русский советский оперный театр. С. 127.

<sup>87</sup> *Мазинг Б.* «Кавалер роз» в Ак-опере // Рабочий и театр. 1928. № 49. С. 3.

<sup>88</sup> *Алданов А.* «Кавалер роз» в Ак-опере // Рабочий и театр. 1928. № 49. С. 3 - 4.

<sup>89</sup> *Гвоздев А.* «Кавалер роз» (премьера Гос. театра оперы и балета) // Красная газета (вечерн. вып.). 1928. 26 ноября.

<sup>90</sup> *Богданов-Березовский В.* Еще о «Кавалере роз» // Рабочий и театр. 1928. № 51. С. 3.

<sup>191</sup> *Алданов А.* «Кавалер роз» в Ак-опере. С. 4.

<sup>192</sup> *Мазинг Б.* «Кавалер роз» в Ак-опере. С. 3.

<sup>193</sup> *Гвоздев А.* Указ. соч.

<sup>194</sup> *Соллертинский И.* «Кавалер роз» в Акопере // Жизнь искусства. 1928. № 49. С. 10, 11.

<sup>195</sup> [Интервью с С.Э. Радловым]: «Кавалер роз» // Красная газета (вечерн. вып.). 1928. 24 ноября.

<sup>196</sup> *Гвоздев А.* Указ. соч.

<sup>197</sup> *Преображенская С.* Героика на оперной сцене. С. 25.

<sup>198</sup> *Соллертинский И.* В чем причина неудачи? // Рабочий и те-

- атр. 1930. № 32. С. 9, 8.
- <sup>199</sup> *Вельтер Н.Л.* Об оперном театре и о себе. С. 33.
- <sup>200</sup> *Богданов-Березовский В.* Ленинградский государственный академический орден Ленина театр оперы и балета имени С.М.Кирова. С. 98.
- <sup>201</sup> *Преображенская С.* Героика на оперной сцене. С. 24.
- <sup>202</sup> *Гвоздев А.* «Лед и сталь» (Гостеатр оперы и балета) // Красная газета (вечерн. вып.). 1930. 20 мая.
- <sup>203</sup> *Соллертинский И.* В чем причина неудачи? С. 9.
- <sup>204</sup> *Валерьянов Б. [В.М. Богданов-Березовский].* Уроки «Льда и стали» // Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 4.
- <sup>205</sup> *Богданов-Березовский В.* Ленинградский государственный академический орден Ленина театр оперы и балета имени С.М.Кирова. С. 99.
- <sup>206</sup> *Соллертинский И.И.* «Беглец», или Торжество штампа // Рабочий и театр. 1933. № 16. С. 3.
- <sup>207</sup> *Богданов-Березовский В.* «Беглец»: Премьера в гос. театре оперы и балета // Красная газета. 1933. 28 мая.
- <sup>208</sup> *Соллертинский И.* «Беглец», или Торжество штампа. С. 3.
- <sup>209</sup> Письмо от 27 мая 1933 года (семейный архив Преображенских).
- <sup>210</sup> *Грес С. [С.А. Кукуричкин].* Сценические образы в советской опере. С. 50.
- <sup>211</sup> *Грес С. [С.А. Кукуричкин].* «Броненосец "Потемкин"» // Труд. 1937. 5 июля.
- <sup>212</sup> *Богданов-Березовский В.* Диалог об опере, ее авторе и ее постановке // Рабочий и театр. 1937. № 8. С. 35.
- <sup>213</sup> *Богданов-Березовский В.* Советская опера. М.; Л., 1940. С. 236.
- <sup>214</sup> *Гринберг М.* Музыкальный героический спектакль: «Броненосец "Потемкин"» в Ленинграде // Театр. 1937. № 5. С. 139.
- <sup>215</sup> *Городинский В.* Опера и балет // Советский театр: К тридцатилетию Советского государства. М., 1947. С. 481 — 482.
- <sup>216</sup> *Лазовский А.М.* Записки дирижера. М., 1966. С. 339.
- 199
- <sup>217</sup> *Фрейдков Б.* Чудесный дар. С. 67.
- <sup>218</sup> *Лазовский А.М.* Записки дирижера. С. 339 — 340.
- <sup>219</sup> *Преображенская С.П.* Героика на оперной сцене. С. 24.
- <sup>220</sup> *Грес С.А. [С.А. Кукуричкин].* Героическая тема в советской музыкальной драме // Звезда. 1938. № 12. С. 242.
- <sup>221</sup> *Энтелис Л.* «Щорс» в театре им. Кирова // Искусство и жизнь. 1938. № 11 - 12. С. 41.
- <sup>222</sup> См.: *Преображенская С.П.* Героика на оперной сцене. С. 25.
- <sup>223</sup> См.: *Печковский Л.К.* Воспоминания оперного артиста. СПб., 1992. С. 158.

- <sup>224</sup> См.: Интервью с СП. Преображенской. С. 44.
- <sup>225</sup> *Преображенская СП.* Актриса героического Ленинграда. Машинопись. С. 1. Текст этот, хранящийся в семейном архиве, представляет собою, очевидно, подготовленный певицей материал для какого-нибудь журнала или газеты.
- <sup>226</sup> *Крюков А.* Музыкальная жизнь сражающегося Ленинграда: Очерки. Л., 1985. С. 51.
- <sup>227</sup> *О.Иордан.* Из воспоминаний // Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны. Л.; М., 1948. С. 481.
- <sup>228</sup> Рассказывает СП. Преображенская (К 20-летию великой победы) // За советское искусство. 1965. 28 апреля.
- <sup>229</sup> *Преображенская СП.* Актриса героического Ленинграда. С. 1.
- <sup>230</sup> Там же. С. 1 - 2.
- <sup>231</sup> *Иордан О.Г.* Из дневника // Без антракта: Актеры города Ленина в годы блокады. Л., 1970. С. 236 — 237.
- <sup>232</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.
- <sup>233</sup> ЦГАЛИ (СПб.), ф. 283, оп. 2, д. 3837, л. 230.
- <sup>234</sup> *Меркулова В.* Воспоминания. Архив Музея театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург). С. 3 — 4.
- <sup>235</sup> См.: *Павлов А.* Концерт для одного // Вечерний Ленинград. 1973. 18 января; *Кириченко А.* Хранитель уникальных звукозаписей // Смена. 1975. 27 февраля. Об этом же случае рассказывается в воспоминаниях Т. Васильевой.
- <sup>236</sup> *Преображенская СП.* Актриса героического Ленинграда. С. 2.
- <sup>237</sup> *Шен Д. [А.Д. Бушен].* В осажденном Ленинграде (Город. Люди. Музыка): Заметки музыканта // В годы Великой Отечественной войны: Воспоминания. Материалы. Л., 1959. С. 111.
- <sup>238</sup> *Тудоровская И.* Воспоминания ученицы. С. 7.
- <sup>239</sup> *Рубашкин А.* Голос Ленинграда: Ленинградское радио в дни блокады. Л., 1980. 2-е изд. С. 169.
- <sup>240</sup> *Загурский Б.* Искусство суровых лет. Л., 1970. С. 87.
- <sup>241</sup> *Крюков А.* Музыка в кольце блокады: Очерки. М., 1973. С. 78 — 79.
- <sup>242</sup> *Дубровицкая М.В.* Отзыв с печатью // Без антракта. С. 243.
- <sup>243</sup> *Холмовская Т.* В осажденном Ленинграде // Театр. 1983. № 6. С. 37.

200

- <sup>244</sup> Музыка продолжала звучать. С. 170
- <sup>245</sup> *Преображенская СП.* Актриса героического Ленинграда. С. 3.
- <sup>246</sup> Там же. С. 2 - 3.
- <sup>247</sup> *Вишневская Г.* Галина: История жизни. М., 1992. С. 61 — 62.
- <sup>248</sup> *Преображенская Н.Н.* Воспоминания. Рукопись (семейный архив). С. 2 - 7.
- <sup>249</sup> *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.
- <sup>250</sup> *Петрова В.Ф.* Эпизоды из жизни блокадника // Эстафета вечной жизни: Сборник воспоминаний уходящего поколения блокадников. СПб., 1995. С. 191.

- 251 Из устных воспоминаний В. Н. Гуреева-Преображенского.  
252 Письмо С.П.Преображенской Н.П.Гурееву (семейный архив).  
253 Цит. по: *Крюков А.* Музыка в городе-фронте. Л., 1975. С. 53.  
254 Это видно из письма С.Преображенской Н.П.Гурееву (1943 год, семейный архив).  
255 Письмо от 14 апреля 1945 года (семейный архив).  
256 См.: *Гликман И.* Впечатляющий спектакль // За советское искусство. 1947. 7 ноября; *Энтелис Л.* Опера о партизанах // Советское искусство. 1947. 29 ноября.  
257 Цит. по: *Гликман И.* Указ. соч.  
258 Цит. по: *Трайнин В.* Указ. соч. С. 58.  
259 Там же.  
260 См.: *Шлепянов И.* Статьи, заметки, высказывания. Современники о Шлепянове. М., 1969. С. 355 — 356.  
261 *Преображенская СП.* Счастье советской актрисы. С. 349.  
262 Там же. С. 355 - 356.  
263 Там же. С. 349.  
264 Там же. С. 350 - 351.  
265 Там же. С. 349.  
266 *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.  
267 *Преображенская СП.* Счастье советской актрисы. С. 355.  
268 Там же. С. 355 - 356.  
269 *Преображенская СП.* Героика на оперной сцене. С. 25.  
270 См.: Музыка продолжала звучать. С. 197.  
271 Письмо от 16 — 19 июля 1880 года (*Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М., 1965. Т. IX. С. 196.).  
272 Письмо от 17 июля 1879 года (*Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. М., 1963. Т. VIII. С. 290.).  
273 Цит. по: *Россихина В.П.* Оперный театр С. Мамонтова. С. 167.  
274 *Вельтер И.* Об оперном театре и о себе. С. 150.  
275 *Хайкин Б.* К премьере «Орлеанской девы» // За советское искусство. 1945. 21 декабря.

201

- 276 *Вельтер И.* Об оперном театре и о себе. С. 151.  
277 *Гинзбург С* Преображенская — Иоанна д'Арк // Вечерний Ленинград. 1946. 11 января.  
278 *Калганов Ю.* «Орлеанская дева» // Ленинградская правда. 1945. 25 декабря.  
279 *Преображенская СП.* Счастье советской актрисы. С. 349.  
280 *Гринберг М.* «Орлеанская дева»: Премьера в Ленинградском государственном театре оперы и балета им. Кирова // Советское искусство. 1946. 25 января.  
281 *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.  
282 *Краморов Н. С.* Преображенская в партии Марфы // Советский артист. 1951. 24 октября.

- 283 Письмо В.В.Стасову от 6 сентября 1873 года {*Мусоргский М.П.*  
Письма. С. 171).
- 284 *Волков Н.Д.* Театральные вечера. М., 1966. С. 318.
- 285 *Краюшкина Э.С.* Воспоминания. Рукопись (семейный архив  
Преображенских).
- 286 Письма хранятся в семейном архиве.
- 287 Цит. по: *Тудоровская И.* Воспоминания ученицы. С. 23.
- 288 *Преображенская СП.* Тридцать лет на сцене. С. 9.
- 289 *Ахматова Анна.* Избранное. М., 1993. С. 167.
- 290 *Грес С. [С.А. Кукуричкин].* С. Преображенская. С. 30
- 291 *Ольховский Е.* Указ. соч. С. 49.
- 292 *Преображенская СП.* Счастье советской актрисы. С. 346.
- 293 *Вельтер Н.* Об оперном театре и о себе. С. 44.
- 294 *Музалевский В.* Отто Клемперер в Ленинграде // *Красная панорама.* 1929. № 16. С. 13.
- 295 *Грес С. [С.А. Кукуричкин].* С. Преображенская. С. 30.
- 296 Стенографический отчет. С. 12 — 13.
- 297 *Хайкин Б.* Беседы о дирижерском ремесле. С. 211.
- 298 *Ольховский Е.* Указ. соч. С. 21.
- 299 Стенографический отчет. С. 13.
- 300 *Асафьев Б.* Николай Андреевич Римский-Корсаков (к столетию  
со дня рождения) // *Асафьев Б.В.* Избранные статьи о русской музыке. 1952. Вып. 1. С. 58.
- 301 *Вельтер П.* Воспоминания. С. 3.
- 302 *Преображенская СП.* Мои впечатления от государственных  
экзаменов // *Музыкальные кадры.* 1941. 23 мая.
- 303 *Преображенская СП.* Мысли о молодых певцах // *Музыкальные кадры.* 1960. 20 июня.
- 304 Там же.
- 305 См.: Стенографический отчет. С. 23 — 25.
- 306 См.: Там же. С. 14.
- 307 *Тудоровская И.* Воспоминания ученицы. С. 21.
- 202
- 308 Стенографический отчет. С. 15.
- 309 См.: *Евтеев-Вольский Е.* Мастерство вокалистов // *Советский артист.* 1955. 6 января.  
С. 3.
- 310 Письмо СП. Преображенской ответственному редактору  
газеты «Советский артист» от 20 января 1955 года (семейный  
архив).
- 311 *Преображенская СП.* Мысли о молодых певцах.
- 312 [*Преображенская СП.*] Певчески надарена страна // *Земеделско знаме (София).* 4 юли  
1961. С. 3.
- 313 Страницы календаря // *Советская культура.* 1979. 25 сентября. С. 8.
- 314 См.: *Преображенская СП.* Счастье советской актрисы. С. 354.
- 315 *Преображенская СП.* Мой голос зазвучал по-новому //  
Профсоюзный работник. 1936. № 15. С. 6.

- <sup>316</sup> См., например: *Преображенская СП*. Мой голос зазвучал по-новому. С. 6.
- <sup>317</sup> *Преображенская СП*. Посылки счастливых матерей // Ленинградская правда. 1936. 15 сентября.
- <sup>318</sup> *Преображенская СП*. Мой голос зазвучал по-новому. С. 6.
- <sup>319</sup> *Черкасов Н.К., Преображенская СП. и др.* О нуждах театрального музея (письмо в редакцию) // Ленинградская правда. 1956. 10 июля.
- <sup>320</sup> *Преображенская СП*. Тридцать лет на сцене. С. 9.

## Партии оперного репертуара С. П. Преображенской

«Аида» Дж. Верди — Амнерис «Бал-маскарад» Дж. Верди — Ульрика «Беглец»  
Н. Стрельникова — Ядвига  
«Борис Годунов» М. Мусоргского — Марина Мнишек, Хозяйка корчмы  
«Броненосец "Потемкин"» О. Чишко — Груня  
«В бурю» Т. Хренникова — Акулина  
«Гибель богов» Р. Вагнера — Вальтраута  
«Гугеноты» Дж. Мейербера — паж Урбан  
«Декабристы» Ю. Шапорина — княгиня Щепина-Ростовская  
«Демон» А. Рубинштейна — Ангел  
«Дубровский» Э. Направника — Егоровна  
«Евгений Онегин» П. Чайковского — Ларина, Няня, Ольга  
«Емельян Пугачев» М. Ковалю — Устинья  
«Золото Рейна» Р. Вагнера — Фрика  
«Кавалер розы» Р. Штрауса — Октавиан  
«Каменный гость» А. Даргомыжского — Лаура  
«Кашей бессмертной» Н. Римского-Корсакова — Кашеевна  
«Князь Игорь» А. Бородин — Кончаковна  
«Князь-озеро» И. Дзержинского — Степанида  
«Лед и сталь» В. Дешевова — комсомолка Муся  
«Мазепа» П. Чайковского — Любовь  
«Майская ночь» Н. Римского-Корсакова — Ганна  
«Орлеанская дева» П. Чайковского — Иоанна д'Арк  
«Пиковая дама» П. Чайковского — Графиня, Полина  
«Псковитянка» Н. Римского-Корсакова — Власьевна  
«Русалка» А. Даргомыжского — Княгиня  
«Садко» Н. Римского-Корсакова — Любава  
«Самсон и Далила» К. Сен-Санса — Далила  
«Семья Тараса» Д. Кабалевского — Ефросинья  
«Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова — Бабариха

«Снегурочка» Н. Римского-Корсакова — Лель  
«Трубадур» Дж. Верди — Азучена  
«Фауст» Ш. Гуно — Зибель  
«Хованщина» М. Мусоргского — Марфа  
«Царская невеста» Н. Римского-Корсакова — Любаша  
«Чародейка» П. Чайковского — княгиня Евпраксия Романовна  
«Щорс» Г. Фарди — Матуля

204

## М. МАЛЬКОВ

### Звукозаписи С. П. Преображенской

Фонографическое наследие Софьи Петровны Преображенской разнообразно и довольно обширно, если рассматривать его в сопоставлении со звукозаписями других вокалистов, представляющих исполнительское искусство ее родного города и ее поколения. Несомненно, число граммофонных изданий, отображающих ее артистическую деятельность, было бы еще значительнее, если бы С. П. Преображенская не отклоняла неоднократные предложения перейти в труппу московского Большого театра: ведь Всесоюзная студия грамзаписи работала в столице и, осуществляя самые масштабные дискографические акции — полные записи опер, обычно ограничивалась не слишком широким кругом солистов ГАБТа. Долгое время единственным исключением из установившегося порядка были как раз граммофонные комплекты опер «Хованщина» Мусоргского и «Орлеанская дева» Чайковского, где Преображенская выступила в главных партиях в ансамбле со своими постоянными партнерами, благодаря чему для истории сохранены голоса певцов Мариинского театра конца 1940-х годов (И. И. Шашков, Б. М. Фрейдков, И. А. Нечаев, Н. А. Серваль, И. П. Яшугин и др.). Конечно, три полностью записанные оперные партии (к Марфе и Иоанне из названных творений русской классики можно добавить Графиню из «Пиковой дамы» Чайковского, исполнение которой сохранилось лишь в виде фонограммы кинооперы) — крайне мало для певицы столь выдающегося дарования (для сравнения: у ее ровесницы Марии Петровны Максаковой, благодаря ее московской «прописке», в дискографии значатся 6 комплектов опер, а, скажем, у итальянки Эбе Стиньяни, другой сверстницы Преображенской, — свыше 10). Все же, по счастью, для потомков сохранились вершинные исполнительские достижения замечательной русской артистки периода ее творческого расцвета. Записи С. П. Преображенской достаточно убедительно характеризуют ее основные художественные пристрастия и устремления: наряду с оперными шедеврами XIX века здесь высокая классика (Иоганн Себастьян Бах и столь редко звучащий с отечественной филармонической эстрады и в нашем эфире, не говоря уж о театральных сценах, оперный Гендель), незаслуженно забытые

---

*\* Этот фильм на видеокассетах с французскими субтитрами не слишком трудно приобрести на Западе, чего, к сожалению, не скажешь о родине певицы.*



сочинения русских авторов («Кубок» Аренского, «Орестея» Танеева), созвучные се открытой и поэтичной душе творцы русского бытового романа (Гурилев, Варламов, Дюбюк и др.), народные песни и мелодии современного ей репертуара...

Предлагаемое описание звукового наследия певицы включает не только собственно дискографию, традиционно приводимую в монографиях о мастерах оперной сцены, то есть перечень напетых грампластинок и их переизданий. Изучение фондовых каталогов Петербургского и Московского (бывшего Всесоюзного) радио позволило включить в этот список обширный материал магнитофонных записей, переписей с тонфильмов, до настоящего времени не изданных на пластинках. Номера по каталогу московского фонда приводятся по описи В.Я.Трайнина, напечатанной в его работе о Преображенской.

Естественно, наиболее полно исполнительское искусство певицы представлено в звуковом архиве радио ее родного города. Информация относительно грампластинок, почерпнутая из каталогов Всесоюзной студии грамзаписи и из описи пластинок, не фигурирующих в этих каталогах, дополнена сведениями, полученными у петербургских коллекционеров — обладателей крупных собраний грампластинок советского времени. Перечислены и уникальные фонодокументы — пробные пластинки, хранящиеся в семейном архиве у дочери певицы, Веры Николаевны Преображенской. Первая из этих пластинок, гибкая, изготовлена на рекордере Ленинградского радиокомитета 12 декабря 1935 года — это запись первой части арии Иоанны из первого действия «Орлеанской девы» под аккомпанемент фортепиано, — и, по-видимому, именно она хронологически открывает большой ряд звукозаписей Софьи Петровны, завершающийся в 1960 году.

Очевидно, лишь совокупность всей собранной информации позволяет составить достаточно полное представление о звуковом наследии выдающейся оперной артистки — большом культурном богатстве, которое должно стать достоянием отечественной и зарубежной аудитории почитателей вокального искусства. Пока же на самых совершенных по технологии реставрации и воспроизведения звука компакт-дисках пение Преображенской (полная запись «Хованщины») слушают вне России, в Западной Европе, где их выпустила франко-итальянская фирма «Arlecchino»...

*Сокращенные наименования:*

А — фирма «Arlecchino»...

АЗГ — Апрелевский завод грампластинок

ВРК — Всесоюзный радиокомитет

ГОТОБ — Государственный театр оперы и балета имени С.М.Кирова (Ленинград) ГПТ —

Грампластрест ДЗ — Дом звукозаписи (Москва)

ЗЭТ — Завод электротоваров Ленметбытпромсоюза

ЛЗГ — Ленинградский завод грампластинок

ЛР — Ленинградское радио

ЛРК — Ленинградский радиокомитет

ЛФ — Ленинградская филармония  
 МТ — Музтрест  
 НЗГ — Ногинский завод грампластинок  
 РНО — Русский народный оркестр имени В.В.Андреева  
 ФЗ — Фабрика звукозаписей  
 ЭФГ — Экспериментальная фабрика грампластинок (Ленинград)

207

№ п/п	Композитор	Произведение	Исполнители (сопровождение)	Производство (фирма)	Номер по каталогу (матричный)	Год записи
-------	------------	--------------	-----------------------------	----------------------	-------------------------------	------------

**ОПЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР**

1	Дж. Верди	«Аида» (либр. А. Гисланцони). Сцена и дуэт Аиды и Амнерис из 2-го д.	Аида Н.Серваль Амнерис — С. Преображенская Хор и орк. ГОТОБа, дир. Д. Похитонов	ЛРК	48837	1950
2	Дж. Верди	«Аида». Сцена и дуэт Аиды и Амнерис из 2-го д.	Аида — Н.Серваль Амнерис — С. Преображенская Хор и орк. ГОТОБа, дир. Б. Хайкин	АЗГ	Д-1425 В	1955
3	Дж. Верди	«Трубадур» (либр. С. Каммарано). Песня Азучены из 2-го д.	Фп.	ЗЭТ	62 В-1007	1937
4	Дж. Верди	«Трубадур». Песня Азучены из 2-го д.	Симф. орк. ВРК, дир. С.Самосуд	ЛЗГ	17180/4-2 (Г-527)	1949
5	Дж. Верди	«Трубадур». Песня Азучены из 2-го д.	Симф. орк., дир. Д. Похитонов Орк. ЛФ, дир. Д.Далгат	ЛРК	69262	1950
6	Г.Ф.Гендель	«Альцина» (либр. А.Марки). Ария Руджеро из 2-го д.	Орк. ЛФ, дир. Д.Далгат	АЗГ	Д-5997	1959
7	Г.Ф.Гендель	«Ксеркс» (либр. Н.Минато). Речитатив и ария Ксеркса из 1-го д.	Орк. ЛФ, дир. Д.Далгат	ЛРК	41320	1959
8	Г.Ф.Гендель	«Птоломей» (либр. Н.Хайма). Ария Птоломея из 3-го д.	Симф. орк. ЛФ, дир. Д.Далгат	АЗГ	Д-5997	1959
9	Г.Ф.Гендель	«Ринальдо» (либр. Д. Росси по Т.Тассо). Речитатив и ария Альмирены из 2-го д.	Симф. орк. ЛФ, дир. Д.Далгат	АЗГ	Д-5997	1959
10	А. Даргомыжский	«Каменный гость». (текст А.Пушкина). 1-я	Симф. орк., дир. Э.	ЛРК	45483	1951

		песня Лауры («Оделась туманом Гренада»)	Грикуров			
11	А. Даргомьжский	«Каменный гость». 2-я песня Лауры («Я здесь, Инезилья»)	Симф. орк., дир. Э. Грикуров	ЛРК	68364	1951
12	Д. Кабалевский	«Семья Тараса» (либр. С. Ценина по повести Б. Горбатова «Непокоренные»). Фрагменты из оперы: увертюра, 1-я к. («Прощание»), 2-я к. («В доме Тараса»), 3-я к. — сцена Степана с хором, 4-я к. — сцена Павки и Насти, ария Тараса и сцена, 5-я к. («Поджог»), 6-я к. («На заводе»), 7-я к. (финал)	Тарас — И. Яшугин Ефросинья — С.Преображенская Антонина — О. Кашеварова Настя — Б. Каляда Андрей — В. Ульянов Павка — В. Ивановский Степан — И.Алексеев Назар — И. Нечаев Лесник — В.Луканин Вася — С. Стрежнев Ваня — А. Александрович Полковник А. Атлантов Лейтенант — И.Мелентьев Конвойный — Н. Шмелев Колхозницы — В. Волокитина. Е.Свирская Немецкий офицер — Б.Ленский Хор и орк. ГОТОБа, дир. Б.Хайкин	АЗГ	М10-38607-10 (2 пл.)	
13	Д. Кабалевский	«Семья Тараса». Фрагменты из оперы: увертюра, ария Тараса и финал 4-й к., 6-я к. («На заводе»)	Тарас - И. Яшугин Ефросинья - С.Преображенская Антонина — О. Кашеварова Настя — Б. Каляда Андрей — В. Ульянов Павка — В. Ивановский Степан — И. Алексеев Назар — И. Нечаев Лесник — В.Луканин Вася — С.Стрежнев Ваня — А.Александрович Полковник — А. Атлантов Лейтенант — И.Мелентьев Конвойный — Н.Шмелев Колхозницы — В. Волокитина, Е.Свирская Немецкий офицер — Б.Ленский Хор и орк. ГОТОБа, дир. Б.Хайкин	АЗГ АЗГ	Д 03876-7 НД 03876-7	1951
14	М. Коваль	«Емельян Пугачев»	Пугачев — Б. Фрейдков	ВРК	8766	1951

		(либр. В.Каменского и Н.Асеева). 1-я сцена 2-й к.	Устинья — С.Преображенская Хор и орк. ГОТОБа			
15	М. Коваль	«Емельян Пугачев». 3-я сцена 5-й к.	Пугачев — Б. Фрейдков Хлопуша — В. Ульянов Устинья — С. Преображенская Хор и орк. ГОТОБа	ВРК	8768	1951
16	Ж. Массне	«Вертер» (либр. Э.Бло, П.Милле и Ж. Гартмана по И.В.Гете). Ария Шарлотты из 3-го д.	Симф, орк.	ЛРК	23826	1948
17	М.Мусоргский	«Хованщина» (либр. М. Мусоргского). Полная запись оперы	Марфа С. Преображенская Досифей М. Рейзен Иван Хованский Б.Фрейдков Андрей Хованский — И.Нечаев Голицын В. Ульянов Шакловитый — И. Шашков Подьячий Я. Мищенко Кузька — Л. Ярошенко Стрешнев — В. Тихий Сусанна — Н. Серваль Эмма — В. Волокитина Варсонофьев — И. Яшугин Стрельцы - А.Атлантов, И.Яшугин Хор и орк. ГОТОБа, дир. Б.Хайкин	ЛЗГ А	Д011089-94 (3 пл.) СЭ103-105	1946
18	М.Мусоргский	«Хованщина». Сцена и гадание Марфы из 2-го д.	Орк. ГОТОБа, дир. Д. Похитонов	ГПТ	05686 В	1937
19	М.Мусоргский	«Хованщина». Песня Марфы и сцена из 3-го д.	Орк. ГОТОБа, дир. Д. Похитонов	ГПТ	05687 В	1937
20	М.Мусоргский	«Хованщина». Песня Марфы и сцена из 3-го д.	Орк. ГОТОБа, дир. Д. Похитонов	АЗГ	ДО-34688	1946
21	М.Мусоргский	«Хованщина». Финал 2-й к. 4-го д.	Марфа — С. Преображенская Андрей Хованский — И.Нечаев Стрешнев — Д. Тархов Орк. ГОТОБа, дир. Б. Хайкин	ВРК	2736	1947
22	М.Мусоргский	«Хованщина». Сцена и ария Марфы из 5-го д.	Орк. ГОТОБа, дир. Б. Хайкин	АЗГ	16441-2	1946
23	М.Мусоргский	«Хованщина». Заключит, сцена 5-го д.	Марфа — С. Преображенская Андрей Хованский — И. Нечаев Досифей — М.Рейзен Орк. ГОТОБа, дир. Б. Хайкин	АЗГ	16443-4	1946
24	Г. Пёрселл	«Дидона и Эней» (либр.	Симф. орк., дир.	ЛРК	52036	1953

		Н.Тейта по Вергилию). Ария Дидоны из 3-го д.	Д.Далгат			
25	Н. Римский-Корсаков	«Кашей бессмертный» (либр.Н.Римского-Корсакова). Ария Кашеевны из 2-й к.	Симф. орк. ВРК, дир. С. Самосуд	ДЗ АЗГ	пробная 17177-8	1949
26	Н. Римский-Корсаков	«Майская ночь» (либр. Н. Римского-Корсакова по Н. Гоголю). Дуэт Левко и Ганны из 1-го д.	Левко — И. Нечаев Ганна — С. Преображенская Симф. орк., дир. А. Коган	ЛРК	4336-1	1950
27	Н. Римский-Корсаков	«Садко» (либр. Н. Римского-Корсакова и В. Вельского). Речитатив и ария Любавы из 4-й к.	Симф. орк., дир. А. Коган	ЛРК	35190	1949
28	Н. Римский-Корсаков	«Снегурочка» (либр. Н.Римского-Корсакова по А.Островскому). 3-я песня Леля («Туча со громом сговаривалась»)	Симф. орк.	АЗГ	Д-1525	1953
29	Н.Римский-Корсаков	«Царская невеста» (либр. Н.Римского-Корсакова и И.Тюменева по драме Л.Мея). Сцена Любаши и Бомелия из 2-го д.	Любаша — С.Преображенская Бомелий — Н.Чесноков Орк. ГОТОБа, дир. Д. Похитонов	АЗГ АЗГ	877-8 ДО- 34688	1951
30	Н.Римский-Корсаков	«Царская невеста». Ария Любаши из 2-го д.	Орк., дир. С. Ельцин	ЛРК	64399	1947
31	Н.Римский-Корсаков	«Царская невеста». Ария Любаши из 2-го д.	Орк. ГОТОБа, дир. Б. Хайкин	АЗГ АЗГ	17179 Д- 1424	1953
32	К. Сен-Санс	«Самсон и Далила» (либр. Ф.Лемэра). Ария Далилы «Открылась душа» из 2-го д.	Орк. ВРК, дир. А. Коган	ЛРК	23041	1947
33	К. Сен-Санс	«Самсон и Далила». Речитатив и ария Далилы «Самсона в эту ночь ожидаю» из 2-го д.	Орк. ВРК, дир. А. Ковалев	ЛЗГ	17155-6	1949
34	С.Танеев	«Орестея» (либр. А. Венкстерна по Эсхилу). 1-я ч. («Агамемнон»). Сцена Клитемнестры с хором (№ 9)	Хор ЛР, орк. ЛФ, дир. Д. Далгат	ЛРК	76572	1958
35	С.Танеев	«Орестея». 1-я ч. («Агамемнон»). Сцена Эгиста и Клитемнестры с хором (№ 10))	Клитемнестра — С. Преображенская Эгист — К. Лаптев Хор ЛР, орк. ЛФ, дир. Д. Далгат	ЛРК	24017	1958
36	С.Танеев	«Орестея». 2-я ч. («Хэофоры»). Речитатив и ариозо Клитемнестры (№11)	Орк. ЛФ, дир. Э. Грикуров	ЛЗГ АЗГ	27650-1 ДО-34687	1951
37	С.Танеев	«Орестея». 2-я ч. («Хэофоры»). Дуэт Электры и	Электра — Н. Серваль Клитемнестра — С.Преображенская	ЛРК	24072	1958

		Клитемнестры с хором (№ 13)				
38	П. Чайковский	«Мазепа» (либр. В. Буренина по А. Пушкину). Сцена и дуэт Марии и Любви из 4-й к.	Мария — Н. Серваль Любовь — С. Преображенская Орк. ГОТОба, дир. Б. Хайкин	ЛЗГ АЗГ	026298-9 Д-1424	1955
39	П. Чайковский	«Орлеанская дева» (либр. П. Чайковского по драме Ф. Шиллера в пер. В. Жуковского). Полная запись оперы	Иоанна д'Арк — С. Преображенская Карл VII — В. Кильчевский Кардинал - Н. Константинов Дюнуа — Н. Руновский Лионель — Л. Соломяк Тибо — И. Яшугин Раймонд — В. Ульянов Бертран — И. Шашков Агнесса Сорель — О. Кашеварова Менестрель — Н. Гришанов Голос в хоре ангелов М. Мср-жевская Хор и орк. ГОТОба, дир. Б. Хайкин	АЗГ	Д-09311-18 (4 пл.)	1946
40	П. Чайковский	«Орлеанская дева». Фрагменты из оперы: Гимн, ария Иоанны и финал 1-го д., сцена и дуэт Иоанны и Лионеля из 3-го д.	Иоанна д'Арк С. Преображенская Карл VII В. Кильчевский Кардинал — Н. Константинов Дюнуа — Н. Руновский Лионель - Л. Соломяк Тибо И. Яшугин Раймонд — В. Ульянов Бертран - И. Шашков Агнесса Сорель - О. Кашеварова Менестрель - Н. Гришанов Голос в хоре ангелов — М. Мержевская Хор и орк. ГОТОба, дир. Б. Хайкин	АЗГ	Д-1312-13 Д-034686	1946
41	П. Чайковский	«Орлеанская дева». Ария Иоанны (1-я ч.) из 1-го д.	Фп	АЗГ	пробная, гибкая	1935
42	П. Чайковский	«Пиковая дама» (либр. М. Чайковского по А. Пушкину). Дуэт Лизы и Полины из 2-й к.	Лиза — Н. Болотина Полина — С. Преображенская Орк. ГОТОба, дир. Д. Похитонов	НЗГ	6839	1938
43	П. Чайковский	«Пиковая дама». Сцена и песенка Графини из 4-й к.	Орк. ГОТОба, дир. С. Ельцин	АЗГ АЗГ	Д-5998 Д-034687	1959

44	П. Чайковский	«Чародейка» (либр. И. Шпажинского по его же пьесе). Дуэт Княгини и Юрия из 2-го д.	Княгиня — С. Преображенская Юрий - - М. Крутяков Орк.	ВРК	Д-4477	1949
45	О. Чижко	«Броненосец "Потемкин"» (либр. С. Спасского). Колыбельная Груни и Вакулинчука из 1-го д.	Груня — С. Преображенская Вакулинчук — В. Луканин Орк. ГОТОБа. дир. А. Пазовский	АЗГ	Д-30008	1937
<b>КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР</b>						
№ п/п	Композитор	Произведение	Исполнители (сопровождение)	Производство(фирма)	Номер по каталогу(матричный)	Год записи
46	А. Аренский	«Кубок», баллада для меццо-сопрано, хора и орк. (сл. В. Жуковского)	Хор и орк. ЛР, дир. Б. Хайкин	АЗГ	ДО-34685	1949
47	И. С. Бах	Ария «Как сладка смерть» из кантаты	И. Браудо (орган)	АЗГ	28818	1957
48	И. С. Бах	Ария «Покойной ночи» из кантаты	И. Браудо (орган)	АЗГ	28819	1957
49	И. С. Бах	Кантата № 33. Ария «С боязнью, робко я ступала»	И. Браудо (орган)	ЛРК	24142	1957
50	И. С. Бах	Кантата № 54. Ария «Ты с грехом бороться должен»	И. Браудо (орган)	ЛРК	24141	1957
51	Г. Ф. Гендель	Деттингенский «Te Deum». Ария «Dignare» (на лат. яз.)	Вера Преображенская (орган)	ЛРК	23698	1958
52	Г. Ф. Гендель	Деттингенский «Te Deum». Ария «Dignare» (на лат. яз.)	И. Браудо (орган)	ЛРК	41555	1960
53	П. Чайковский	«Москва», кантата (сл. А. Майкова). Ариозо Воина	Орк. ВРК, дир. А. Ковалев	АЗГ	пробная 17153-4	1949
<b><u>КАМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР</u></b>						
54	А. Бородин	«Отравой полны мои песни» (сл. Г. Гейне, пер. А. Плещеева)	Фп.	ВРК	4039	1951
55	А. Бородин	«У людей-то в дому» (сл. Н. Некрасова)	Фп.	ВРК	4068	1951
56	А. Бородин	«Фальшивая нота» (сл. А. Бородина)	Фп.	ВРК	4038	1951
57	П. Булахов	«Твои шелковые кудри» (сл. неизв. авт.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ	17588 Д-029047	1949
58	Л. ван Бетховен	«Милее всех был Джемми» (шотланд. песня)	Инстр. трио: В. Парашин (скр.), Н. Позен (виол.), Ф. Грибен (фп.)	ГПТ	6869 В	1938
59	Л. ван Бетховен	«Мой верный Джонни»	Инстр. трио:	ГПТ	6870 В	1938

		(шотланд. песня)	В.Парашин (скр.), Н.Позен (виол.). Ф.Грибен (фп.)			
60	А.Варламов	«Вздохнешь ли ты» (сл. Г.Головачева)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ АЗГ АЗГ	пробная 17164 Д- 029047 НД- 1165-6	1949
61	А.Варламов	«Мне жаль тебя» (сл. неизв. авт.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	Д-029047	1949
62	А.Варламов	«Не брани меня, родная» (сл. А. Разоренова)	В.Миронов, С.Сорокин (гитары)	ЛРК	69267	1952
63	А.Варламов	«Не брани меня, родная» (сл. А.Разоренова)	РНО, дир. А.Михайлов	ЛРК	109-4	1960
64	А.Верстовский	«Старый муж, грозный муж» (сл. А. Пушкина)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	477 В	1939
65	А.Глазунов	«Восточный романс» (сл. А.Пушкина)	Н. Баранникова (фп.)	ЛРК	21036	1946
66	А.Гречанинов	«Край ты мой» (сл. Шиндлера)	Фп.	ЛРК	23827	1948
67	Э.Григ	«Люблю тебя» (сл. Г.Андерсена)	Фп.	ВРК	4036	1951
68	Э.Григ	«С водяной лилией» (сл. Хенцена)	Фп.	ВРК	4037	1951
69	Э.Григ	«Сердце поэта» (сл. Г. Андерсена)	А. Мерович (фп.)	ФЗ	374	1938
70	А.Гурилев	«Гадание» (сл. А. А.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ	Д-029047 НД-1165	1947
71	А.Гурилев	«Отгадай, моя родная» (сл. неизв. авт.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ	17589 Д- 029047	1949
72	А.Гурилев	«Сердце-игрушка» (сл. Э. Губера)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ АЗГ	пробная 17149 Д-029047	1949
73	А.Гурилев	«Я помню взгляд» (сл. неизв. авт.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	Д-029047	1949
74	А.Даргомыжский	«Без ума, без разума» (сл. А. Кольцова)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ АЗГ	20566 Д- 00743 Д- 029048	1951
75	А.Даргомыжский	«Влюблен я, дева-красота» (сл. Н.Языкова)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ	пробная 17185 б	1949
76	А.Даргомыжский	«Восточный романс» (сл. А.Пушкина)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ	пробная 17184	1949
77	А.Даргомыжский	«Как часто слушаю» (сл. Ю.Жадовской)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ	19563 Д- 00743	1951
78	А.Даргомыжский	«Расстались гордо мы» (сл. В. Курочкина)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ	пробная 17185 а	1949
79	А.Даргомыжский	«Слышу ли голос твой» (сл. М.Лермонтова)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	Д-029048	1948



80	А.Даргомыжский	«Я все еще его люблю» (сл. Ю.Жадовской)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ	пробная 17163	1949
81	А.Долуханян	«Фонтану Бахчисарайского дворца» (сл. А. Пушкина)	Инстр. трио	ЛРК	22275	1947
82	О.Дюбюк	«Много добрых молодцев» (сл. неизв. авт.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	Д-029047	1948
83	О.Дютш	«Не скажу никому» (сл. А.Кольцова)	А. Мерович (фп.)	ДЗ ЛЗГ АЗГ	пробная 17150 Д- 029047	1949
84	М.Ипполитов- Иванов	«В алом блеске зари» (сл. В.Соло-вьева)	Инстр. трио	ЛРК	23825	1948
85	М.Ипполитов- Иванов	«Как ночь тиха» (сл. В.Соловьева)	Инстр. трио: Д. Похитонов (фп.), В.Парашин (скр.). Н.Позен (виол.)	ГПТ	5719	1937
86	М.Ипполитов- Иванов	«Как ночь тиха» (сл. В.Соловьева)	Фп.	ЗЭТ	65 В	1937
87	М.Мусоргский	«Еврейская песня» (сл. Л.Мея)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ АЗГ А	20567 Д- 029048 Д- 00744 105 (CD-3)	1951
88	М.Мусоргский	«Отчего, скажи, душа- девица», из цикла «Юные годы» (сл. неизв. авт.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ АЗГ А	18631 В Д- 029048 Д-00744 105 (CD-3)	1950
89	С.Рахманинов	«В молчаньи ночи тайной» (сл. А.Фета)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	478 В	1939
90	С.Рахманинов	«Вчера мы встретились» (сл. Я.Полонского)	А. Мерович (фп.)	ВРК	586	1939
91	С.Рахманинов	«О, не грусти» (сл. А. Апухтина)	А. Мерович (фп.)	ВРК	589	1939
92	С.Рахманинов	«О нет, молю, не уходи» (сл. Д. Мережковского)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	479 В	1939
93	С.Рахманинов	«Я жду тебя» (сл. М. Давидовой)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	19643	1951
94	Н.Римский- Корсаков	«Запад гаснет в дали бледно-розовой» (сл. А.Толстого)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ	Д-029048 НД-1166	1948

95	Н.Римский-Корсаков	«Не ветер, вея с высоты» (сл. А.Толстого)	А. Мерович (фп.)	МТ	558	1937
96	Н.Римский-Корсаков	«Не ветер, вея с высоты» (сл. А.Толстого)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ	Д-029048 НД-1166	1948
97	Н.Римский-Корсаков	«О, если б ты могла» (сл. А.Толстого)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	Д-029048	1948
98	Н.Римский-Корсаков	«О чём в тиши ночей» (сл. А. Май-кова)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	Д-029048	1948
99	Н.Римский-Корсаков	«Пленившись розой, соловей» (сл. А. Кольцова)		АЗГ	11562	1943
100	Н.Римский-Корсаков	«Редет облаков летучая гряда» (сл. А. Толстого)	А. Мерович (фп.)	МТ	556	1937
101	В.Соколов	«Голубые глаза» (сл. неизв. авт.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	НД 1165	1950
102	П.Чайковский	«Али мать меня рожала» (сл. А.Мицкевича, пер. Л.Мея)	А. Мерович (фп.)	ДЗ ЛЗГ	пробная 17168	1949
103	П.Чайковский	«Вечер» (сл. Т.Шевченко, пер. Л.Мея)	А. Мерович (фп.)	АЗГ	НД 1165	1949
104	П.Чайковский	«Забывать так скоро» (сл. А.Апухтина)	А. Мерович (фп.)	ДЗ	пробная 17183	1949
105	П.Чайковский	«Лишь ты один» (сл. А.Кристен, пер. А. Плещеева)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ	пробная 17166	1948
106	П.Чайковский	«Ночи безумные» (сл. А.Апухтина)	А. Мерович (фп.)	ДЗ АЗГ	пробная 17182	1948
107	П.Чайковский	«Ночь» («Меркнет слабый свет свечи», сл. Д. Раггауза)	Инстр. трио: Д.Похитонов (фп.), В.Парашин (скр.), Н.Позен (виол.)	ГПТ	5720	1937
108	П.Чайковский	«Ночь» («Меркнет слабый свет свечи», сл. Д. Раггауза)	Инстр. дует: А.Макаров (фп.), С.Кнушевицкий (виол.)	АЗГ	11562	1943
109	П.Чайковский	«Средь мрачных дней» (сл. Д. Раггауза)	Фп.	ЛРК	23824	1959
110	П.Чайковский	«Так что же» (сл. П. Чайковского)	Вера Преображенская (фп.)	ЛРК	23699	1958
111	П.Чайковский	«Уж гасли в комнатах огни» (сл. К. Р.)	А. Мерович (фп.)	АЗГ АЗГ	17167 Д- 029048	1949

112	П.Чайковский	«Я вам не нравлюсь» (сл. К. Р.)	А. Мерovich (фп.)	ДЗ ЛЗГ	пробная 17165	1948
113	П.Чайковский	«Я сначала тебя не любила» (сл. К. Р.)	А. Мерovich (фп.)	АЗГ АЗГ	Д-026120 НД-1165	1947
114	Б.Шереметев	«Я вас любил» (сл. А.Пушкина)	С. Сорокин (гитара)	ЛРК	46460	1955
<b><u>РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ</u></b>						
115	—	«Ахти, матушка, голова болит»	А. Мерovich (фп.)	ЛРК	6591	1951
116	—	«В низенькой светелке»	РНО, дир. А. Михайлов	ЛРК	76569	1960
117	—	«Липа вековая», обр. Ю. Кочурова	А. Мерovich (фп.)	ЛЗГ	19562	1951
118	—	«Что ты жадно глядишь на дорогу» (сл. Н. Некрасова)	РНО, дир. А. Михайл	ЛРК	ФП-76565	1960
119	—	«Я калинушку ломала», обр. М. Матвеева	А. Мерovich (фп.)	ЛЗГ	17588 а	1949
<b><u>ПЕСНИ СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА</u></b>						
120	И.Дунаевский	«Дорогой широкой», из к/ф «Волга-Волга» (сл. В.Лебедева-Кумача)	Орк., дир. И. Дунаевский	ЛЗГ	6868	1938
121	М.Коваль	«Песня о Родине»	Хор и анс. МВД	ЛРК	24152	1948
122	Н.Леви	«Вреду тропинкою лесной» (сл. С. Фогельсона)	РНО, дир. А. Михайлов	ЛРК	19212	1947
123	Л.Молинелли	«Голубь мира»	Хор ЛР, Протопопова (фп.), дир. Ю. Славнитский	ЛРК	23833	1948
124	Г.Носов	«Песня о Ленинграде» (сл. А.Чуркина)	Хор и орк. ЛР	ЭФГ	2836	1948
125	Г.Носов	«Я иду при зореньке» (сл. А.Чуркина)	Эстр. орк. ЛР, дир. В.Кнушевицкий	ЛРК	24159	1948
126	В.Соловьев-Седой	«Где ж ты, мой сад» (сл. А.Фатьянова)	Эстр. орк. ЛР, дир. В.Кнушевицкий	ЛРК	14153	1948

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	3
1. Истоки .....	7
2. Детство .....	12
3. В преддверии консерватории .....	20
4. Годы учения .....	25
5. Уроки Ершова .....	32
6. На пороге самостоятельной жизни .....	43
7. Дебют .....	47
8. Начало сценической карьеры .....	53
9. Феномен Преображенской .....	57
10. Роли в операх Римского-Корсакова .....	68
11. В мире музыки Чайковского .....	75
12. Воплощая оперные образы Мусоргского .....	90
13. Партии в зарубежных операх .....	98
14. Советский оперный репертуар .....	114
15. В годину войны .....	127
16. Героика военных лет на оперной сцене .....	143
17. "Орлеанская дева" .....	149
18. На концертной эстраде .....	160
19. Воспитывая смену .....	170
20. В семье и в дружеском кругу .....	180
Библиографические ссылки .....	192
Партии оперного репертуара С.П.Преображенской .....	204
<i>М. Мальков. Звукозаписи С.П.Преображенской</i> .....	205