

Творческая трибуна

«Я В БОЛЬШОМ. СЧАСТЛИВА ЛИ Я?..»

Наш собеседник — солистка оперы **Нина Раутио**

Н. Раутио. После окончания Ленинградской консерватории я три года работала в Ленинградском Малом оперном театре. Это были творчески очень полезные годы, хотя мне не удалось полностью реализовать свои возможности. Но основы театральной школы были заложены именно в Ленинграде. И не только театральной школы. Для артиста благотворна сама атмосфера этого города, которая пронизана искусством. В общем в Москву я приехала уже с определенным творческим багажом.

Приглашение на прослушивание в Большой театр я получила от наших выдающихся артистов — Т. А. Милашкиной, В. А. Атлантова и Е. В. Образцовой, которые слышали меня на конкурсе имени Чайковского в 1986 году. Для меня это предложение было совершенно неожиданным, так как Большой театр был в моем сознании недосягаемой вершиной, к которой надо стремиться, но трудно достичь. Было и страшно, и радостно, не знаю, какое чувство было сильнее. Я приехала на прослушивание, мне дали оркестровую, потом спектакль, и он прошел удачно.

Так я пришла в Большой театр. Это было огромное счастье, и, наверное, большего счастья в моей жизни уже не будет.

Редакция. Как складывалась Ваша творческая жизнь в театре?

Н. Р. Начало было многообещающим. Я спела Марию в опере «Мазепа». Амелия — партия, о которой я могла только мечтать, не предполагая, что когда-нибудь ее спою, — стала для меня вторым дебютом. Потом была Елизавета в «Дон Карлосе». Совершенно неожиданно возникла возможность спеть Сантуццу в «Сельской чести» — партию, к которой не готовилась, считая, что мне еще рано ее петь. Но других предложений от руководства оперной труппой я не получала, и — решилась, о чем не жалею. Для меня это была интересная, полезная и, по-моему, удачная работа. И если спектакль вернется в репертуар, я с удовольствием возобновлю над ним работу — в первую очередь в репетиционном плане: образ сложный, надо еще искать и искать. Уже после этого были Татьяна и Лиза в операх Чайковского. Партии тоже очень сложные, требующие длительной подготовительной работы. Но опять — времени нет, а хочется петь: ведь годы идут.

Ред. Но, видимо, Вы могли бы на некоторое время отложить одну из работ?

Н. Р. Я придерживаюсь того мнения, что певец не имеет права терять время. Артист растет, преодолевая трудности. Не может быть в Большом театре времени на «раскачку». В труппу должны приниматься люди с хорошими данными, хорошей подготовкой. **Только настоящий талант может восполнить отсутствие практики.** «Раскачиваться» в Большом театре — непозволительная роскошь. Впрочем, это — мое личное мнение, и я не претендую на абсолютную истину.

Ред. Если я Вас правильно поняла, Вы считаете, что в оперной труппе должны быть профессионалы высокого класса, способные сразу включаться в активную работу?

Н. Р. Однозначно, и с первого же дня пребывания в Большом театре. Ученичество кончается на пороге. И когда я слышу от некоторых коллег, что кто-то еще не готов, ему трудно, — я этого не понимаю. Другое дело, что есть репертуар, требующий определенного опыта, партии, которые не «рекомендуются» исполнять в начале творческого пути, но это — уже другой вопрос.

Может быть, это и жестоко, но, я считаю, правильно, что ни в одном западном театре времени на «адаптацию» никто не дает: либо артист может сразу работать, либо нет, и тогда в театре делать ему нечего.

У нас собраны прекрасные певцы, наша оперная труппа ничуть не слабее западных трупп, я даже считаю, что мы обладаем более сильным потенциалом — и певческим, и человеческим. Единственное, чего нам не хватает, — это экономического равновесия, то есть соответ-

ствия труда и его оплаты. Но это — не вина, а беда театра.

Ред. Вы — за контрактную систему?

Н. Р. В принципе — да. Но на сегодняшний день мы к этому не готовы, потому что нет финансовой возможности и отсутствует социальная защищенность артиста. Принимая артиста в труппу, театр не берет, а в чем-то и не может взять на себя никаких обязательств. Театр не имеет возможности оплачивать труд артистов на уровне мировых стандартов, не может обеспечить их нормальными бытовыми условиями.

Ред. Примерно год назад Виталий Коротич со страниц нашей газеты заявил, что Большой театр, как одно из самых увеличительных зеркал нашего общества, фокусирует все его проблемы.

Н. Р. Да, это, конечно, так, и все же... От своих близких и просто знакомых я нередко слышу слова сочувствия по поводу того, какая тяжелая обстановка сейчас в Большом театре и как, наверное, трудно в этой обстановке работать...

Ред. И Вы тоже считаете, что в театре обстановка «тяжелая»?

Н. Р. Нет, не совсем. У нас, как в любой организации, есть свои трудности, свои проблемы, и о них можно говорить отдельно. Но работа идет — работа творческая, интересная, хоть и не бесспорная. А разговоры, которые ведутся вокруг театра, рассчитанные на создание **определенного — отрицательного** мнения о театре — только мешают работе, создают нервную атмосферу. Работать в такой обстановке трудно. Но я не могу сказать, что мне нечего петь в театре. У меня в активе — 12 сделанных партий, другое дело, что в **Большом театре** я пока реализовывалась лишь наполовину. Я не говорю о тех партиях, которые готовлю сейчас самостоятельно, на перспективу, чтобы спеть и в Большом театре, и за рубежом. Но тем не менее работа есть.

Ред. Не кажется ли Вам, что среди некоторых солистов еще бытуют иждивенческие настроения? Они присущи тем, кто ждет, когда ему что-то предложат.

Н. Р. Это очень печально, но солисты с таким подходом у нас есть, хотя их и не много.

Моя судьба в Большом театре сложилась почти удачно. Я не хотела ждать, поэтому почти всегда партии следовали одна за другой — без репетиций с партнерами, без оркестровых. Но я не жалею. С оборот, может быть, это как раз и есть один из способов проверки артиста на профессионализм. Конечно, такая проверка не должна быть нормой, артисту надо создавать нормальные условия для проявления истинного уровня своего профессионализма. Но если складывается в театре ситуация, требующая совершить Поступок, то артист, достойный звания профессионала, должен его совершить.

Я не понимаю тех, кто говорит: «не дают», «зажимают». Да, есть трудности и у меня, и я этого не скрываю, считая, что театр меня мало использует. Непозволительно мало, я даже скажу — **расточительно** мало. Я хочу и могу петь. У меня возраст «золотого сечения», я **должна** петь. Но если еще потянуть год-два, то это желание может пропасть, как пропало оно у многих наших солистов. Конечно, можно реализовывать себя где-то «на стороне», но мне этого не хочется. Я считаю, что, придя в Большой театр, нужно ему и служить.

Ред. Основную работу по подготовке репертуара Вы проводите самостоятельно?

Н. Р. Фортепиано — моя вторая специальность, поэтому вся черновая работа у меня проходит дома. В театре я постоянно занимаюсь с концертмейстерами Е. Чеглаковой и А. Басаргиной. Только две оперы

я с самого начала готовила с концертмейстером Е. Чеглаковой — «Тоску» и «Ночь перед Рождеством». Партия Тоски очень сложна вокально и психологически, в нее «врываться» без подготовки нельзя.

Ред. Вы готовите Тоску впрок, для себя или надеетесь, что этот спектакль вернется в репертуар Большого театра?

Н. Р. Во-первых, я уверена, что этот прекрасный спектакль вернется в наш репертуар. Во-вторых, на этой партии я расту. Хочу повторить: я не считаю, что артист должен ограничивать себя тем, что ему предлагает театр. Надо делать работу, которая позволяет реализовывать свои возможности, пусть не в Большом театре, на другой сцене. Я учу «Макбет» — оперу, которая не идет и, наверное, не пойдет у нас в театре, учу «Аиду», «Набукко». Учю прежде всего для себя. Я обязана иметь в репертуаре эти партии. Надо постоянно готовить что-то новое. Без этого артист не растет, не развивается творчески.

Ред. Есть в репертуаре Большого театра оперы, которые бы Вы хотели спеть?

Н. Р. Мне хотелось принять участие в постановке «Орлеанской девы». Я выразила свое желание спеть эту партию музыкальному руководителю постановки А. Н. Лазареву, потому что мне казалось, что партия Иоанны — мое прямое дело. Он меня понял. У нас была очень хорошая беседа. Александр Николаевич сказал, что он обязательно подумает и посоветуется с Б. А. Покровским, но, видимо, у постановщиков есть свои соображения, и в этот спектакль меня не включили.

Есть партия, которую, думаю, что я могла бы спеть, но не спела. Это — Джильда. В этой связи хотела бы напомнить, что в Большом театре была традиция подбора вокальных ансамблей, сочетания тембра голосов солистов в спектакле. Сейчас она утрачена, и каждый солист может оказаться в совершенно неожиданном, непредсказуемом ансамбле, который отрицательно сказывается на художественном уровне спектакля.

Предложение дирижера А. М. Степанова подготовить Джильду было для меня полной неожиданностью, причем оно последовало на спектакле «Сельская честь», а партии Сантуццы и Джильды — полярны. Алексей Михайлович просил меня не трогаться с отказом. Мы неоднократно беседовали с ним в поисках решения, которое соответствовало бы характеру моего голоса. У нас родилась общая позиция, в которой нашим союзником стал Д. Верди, писавший свои оперы в расчете на сильные, звучные голоса. Легкие голоса в главных партиях он почти никогда не использовал. Мы много говорили с дирижером о звуковом, тембральном балансе спектакля, о драматургическом оправдании Джильды с моим голосом. Я «заболела» партией Джильды. К тому времени, когда постановка вышла на финишную прямую, партию Риголетто начал репетировать наш замечательный баритон Ю. А. Мазурок, которого я уважаю исключительно как профессионала. Но возник внутренний, я бы сказала, нравственно-музыкальный конфликт. Юрий Антонович не считал возможным петь в спектакле с такой Джильдой. Компромисс могли найти только постановщики спектакля — они или не смогли, или не захотели этого сделать. Их решение спектакля в корне разошлось с моим представлением об образе. Оставался один выход — отказать от партии, что я и сделала. В противном случае моя трактовка была бы в полном противоречии с решением спектакля. Я была бы в этой постановке «белой вороной». Так я не спела

(Окончание на 4-й стр.).

В газету «Советский артист»

Приношу глубокую благодарность В. М. Коконину, всему коллективу Большого театра, коллективу солистов оперы и Совету ветеранов за теплые

поздравления, за хорошие, добрые слова и пожелания к моему 90-летию.

Сердечно всех приветствую

П. НОРЦОВ.

«Я В БОЛЬШОМ. СЧАСТЛИВА ЛИ Я?..»

[Окончание. Начало на 3-й стр.]
Джилду и считаю, что поступила правильно.

Я не думаю, что история с «Риголетто» — это нечто из ряда вон выходящее, нет. Это — нормальный творческий процесс. Более того, я считаю, что подобные вещи должны иметь место в Большом театре. Артист обязан трезво сознавать свои возможности, свое место в театре и находить в себе силы не идти на творческие компромиссы. Престиж Большого театра от этого только выиграет, станет выше в глазах зрителей.

Ред. А Вы считаете, что в глазах зрителей престиж Большого театра недостаточен высок?

Н. Р. Прикладывалось и сегодня прикладывается для этого очень много усилий. Как в кривом зеркале отражается работа театра большинством средств массовой информации. В этом — «заслуга» непрофессиональных критиков, пристально следящих за всеми, даже малейшими просчетами театра и не видящих того хорошего, позитивного, что делает коллектив.

Почему московская пресса «освещает» в лучшем случае премьеры? Почему нет таких рубрик, как, например, «Новые имена», «Новые имена в старых спектаклях»? Ведь в Большом театре выросло целое поколение артистов, которых публика знает плохо или не знает совсем.

Продолжая нашу тему, хочу сказать, что есть, к сожалению, и работники театра, которые подвывают его авторитет изнутри. В любом трудовом коллективе, в творческом — тем более, есть свои проблемы. Есть они и в Большом театре. Но давайте обсуждать и решать их сами, потому что лучше нас их никто не знает. А когда «вседозволенно» выплескиваются все дрязги, искажаются факты, то в результате мы получаем пренебрежительное отношение к театру на самых разных аппаратно-чиновничьих уровнях.

Ред. А какие у Вас планы на следующий сезон?

Н. Р. Не могу с уверенностью сказать, потому что не знаю, какие спектакли будут в нашем репертуаре. Конечно, хорошо бы в конце сезона знать, что ждет каждого из нас: репертуар театра, собственный репертуар. Пока это — мечта.

Ред. Как Вы относитесь к тому, что на сцене Большого театра будут проводиться концерты-бенефисы солистов оперы?

Н. Р. Я об этом первый раз слышу от Вас, но приветствую это решение. Бенефисы могут стать чем-то более значительным, чем те «сборные» концерты — «солянки», которые у нас проходят и составляют по принципу: кто свободен и что можно спеть без оркестровой репетиции. Утрачивается стилевое единство. Зритель (а ведь мы работаем для него) не успевает психологически перестраиваться из одного музыкального стиля в другой: от Мусоргского к Масканы, от Верди к Римскому-Корсакову. Я за монографические концерты. Бенефисы же дадут импульс к творческому развитию не только певцов, но и дирижеров, и артистов оркестра. И чем более широкий круг солистов, причем не только именитых, получат право на бенефис, тем лучше для Большого. Пока же, особенно в этом сезоне, кому-то дается зеленая улица, а перед кем-то зажигается красный свет.

Надо помнить, что нарушить тонкое психо-физиологическое состояние артиста ничего не стоит, вернуть его в творческое состояние очень трудно. Недоброжелательный взгляд, резко сказанное слово, умело пущенная сплетня — и артист может просто заблудиться. Надо бережнее относиться друг к другу. Проблема эта — очень серьезная. Взаимоотношения в коллективе напрямую влияют на результаты работы. Так же, как и бытовые условия.

Я не перестаю удивляться Кате Кудрявченко, которая с семьей живет в жутких условиях общежития и находит в себе силы работать, выходить на сцену и отлично петь. В таких же условиях жила и моя семья, и, пользуясь случаем, я хочу поблагодарить всех, кто помог мне получить квартиру, — В. М. Кок-

нина, Ю. А. Григорьева, А. В. Солоненко, О. В. Чудинова, А. И. Солинского. Впрочем, не получить, а скорее — «выбить». Квартира эта стоила мне нескольких лет жизни. А когда долго ждешь, унижаешься обивая пороги, то и радости нет.

Ред. Вот мы и вернулись к вопросу о том, какие обязательства берет на себя театр, принимая артиста в труппу.

Н. Р. Все начинается с отношения к человеку. Когда солист, приходя в театр, начинает с борьбы за право выходить на сцену Большого театра и называться артистом Большого театра, потом борется за каждый спектакль, который ему, может быть, дадут за прописку и элементарные жилищные условия, то не каждый в состоянии выстоять в такой борьбе.

Принимая человека на работу, театр берет на себя определенные обязательства, и если они не выполняются, театр не вправе чего-либо требовать от артиста. Это хорошо понимает генеральный директор театра В. М. Коконин. Но, к сожалению, он ничего не может сделать для того, чтобы изменить отношение к театру чиновно-бюрократического аппарата. А чем больше будет нагнетаться отрицательная атмосфера вокруг театра, тем невозможней будет решение каждого социально-бытового вопроса. Обивая пороги разных кабинетов при решении своего жилищного вопроса, чего только я не слышала о Большом театре — и горького, и несправедливого.

Если стране нужен Большой театр, если страна дорожит им, надо перестать его дергать, перестать сыпать соль на открытые раны. Театр болен, очень болезненно проходит всегда сложный процесс смены поколений. Сегодня он обострен процессами, происходящими в стране. И здесь особенно важно, чтобы на всех уровнях отношение к театру было деликатным.

Я задаю вопрос: как можно требовать уважения от кого-то, если мы сами не уважаем друг друга, более того — оскорбляем: в кабинетах, в коридорах, на собраниях, и что хуже всего — на спектаклях. Читаю в «Советском артисте», что надо приглашать «звезд» из-за рубежа, и на это нужны средства. А я думаю, что средства нужны для того, чтобы нормально платить нашим солистам, но и требовать от них качественной, на уровне мировых стандартов работы. Потому что, повторюсь, творческие возможности у коллектива огромны. Ему надо дать работу. Не должен солист оперы выпрашивать спектакли; театр обязан обеспечить его работой. Если спектаклей мало, а солистов много, значит, у нас большая, неправильно сформированная труппа. Или неправильно формируется репертуар. Эта тема могла бы стать предметом серьезного обсуждения в коллективе, потому что все мы, в конце концов, пришли в Большой театр, чтобы работать, чтобы раскрыть свои способности, реализовать себя.

Ред. Но мы с Вами уже говорили о том, что довольно значительная группа солистов не имеет даже элементарных условий для того, чтобы дома готовиться к спектаклю, самостоятельно работать.

Я знаю солиста оперы, исполняющего ведущий репертуар, которого не принимают в ЖСК, потому что у него нет московской прописки, а прописки нет, потому что нет жилищной площади...

Н. Р. Московские власти плохо относятся к Большому театру. Не любят его, потому что не знают его. С одной стороны, мы слышим и читаем о восстановлении разрушенных памятников национальной культуры, а с другой — видим пренебрежение нуждами национальной сокровищницы культуры, какой является Большой театр. Ему предъявляют требования, высказывают претензии. Но пока Советское государство не обеспечило нормальных условий для работы коллектива Большого театра, никто не имеет права предъявлять театру никаких требований. Да, культура в загоне, да, культура финансируется по пресловутому остаточному принципу. Так чего же можно от нее требовать? Если бы те, кто пишет о

Большом театре, были нашими друзьями, они бы непременно заинтересовались зарплатой наших артистов, заинтересовались бы тем, в каких жилищных условиях они находятся. У нас же о положении коллектива судят по тому, в каких условиях живут 25—30 ведущих мастеров — солистов балета, певцов, дирижеров, педагогов, забывая о том, что они заработали и добились этих условий после двадцати и более лет работы, а творческий век артиста так короток. Поэтому хочется, чтобы наша пресса была добрее к Большому театру, глубже вникала в истинные его проблемы.

А каждый из нас должен научиться спрашивать себя: «Зачем я здесь?» Нужны совместные созидательные усилия во благо театра. Я часто вспоминаю слова из «Собачьего сердца» Булгакова о том, что разруха не в клозетах, а разруха в наших головах. Пока мы сами свои мозги не приведем в норму, пока мы сами не выработаем для себя нравственные нормы, нас никто уважать не будет. Я даже думаю о том, что консорциум, который уже стал притчей во языцех, мог бы взять на себя охрану имени и престижа Большого театра. Дайте нам самим во всем разобраться, а потом мы и пресс-конференцию соберем. Ведь, прежде чем звать гостей, хозяева наводят в своем доме порядок. Так дайте нам самим навести этот порядок, не мешайте нам.

Ред. Но разве это порядок, если певица Нина Рутюго за 7 месяцев спела в Большом театре три спектакля — вдвое меньше своей месячной нормы?

Н. Р. И этот, третий спектакль, 3 апреля я получила после визита к заведующей оперной труппой Н. В. Фоминой. Я не знаю, как происходит распределение спектаклей, и хотела бы, чтобы этот феномен мне кто-нибудь объяснил. В прошлом сезоне я спела 7 (!) спектаклей, то есть мою месячную норму; наберу ли я хоть столько в этом сезоне, не уверена. У меня регресс в творческом росте. И если бы я не спела за рубежом «Реквием» Верди, если бы не было у меня других гастролей, не было бы записей в фирме «Мелодия», концертов, я просто деградировала бы. Ну как я могу смириться с этим положением! Почему я, штатная солистка, должна выпрашивать себе работу в своем театре?! Почему?..

ЖИВАЯ ПЛАНЕТА ЗДОРОВЫХ ЛЮДЕЙ

В этом году Всемирный день здоровья посвящен охране окружающей среды, от которой зависит не только наше самочувствие, но и сама наша жизнь. Генеральный директор Всемирной организации здравоохранения Хироми Накаджима накануне Дня, который отмечается 7 апреля, призвал к солидарности индустриально развитых и развивающихся стран в поисках плодотворных идей по защите здоровья человека.

Только во второй половине XX столетия человечество осознало, что технический прогресс, кроме удобств, имеет и обратную сторону. Источаются запасы полезных ископаемых и источники энергии, загрязняются вредными веществами земля, вода, воздух. Не знают государственных границ кислотные дожди, отравляющие все живое. Неумелое и беспечное обращение с атомной энергией приводит не только к гибели людей, но и на десятилетия вперед оказывает влияние на здоровье нынешних и будущих поколений.

Двуокись углерода, которая выделяется при сжигании горючих материалов, накапливаясь в атмосфере, приводит к парниковому эффекту и к потеплению на Земле. Жизненно важный озоновый слой атмосферы «стекает» так называемые хлор-фтор-карбонаты. Это вещества, используемые в холодильниках, в аэрозолях. Если озоновый слой будет слишком тонким, ничто уже не сможет защитить нас от ультрафиолетового излучения Солнца,

Памяти М. П. Кандауровой



28 марта 1990 года скончалась старейшая русская балерина Маргарита Павловна Кандаурова, прекрасный, благородный, интеллигентный, скромный человек. Маргарита Павловна была одной из активных участниц зарождения и становления советского хореографического искусства. Ее заслуги столь велики, что уже в 1933 году ей было присвоено высокое звание заслуженной артистки Республики.

Одетта-Одиллия, Никия, Аврора, Раймонда, Царь-Девушка, Сванильда, Лиза — вот неполный перечень ее танцевальных шедевров. Кандаурова по праву входила в плеяду звезд школы классического танца, она была классической балериной «в чистом виде». Нежные руки, пластичность корпуса, просветленность, необыкновенная музыкальность, простота и естественность исполнения создавали чистый, возвышенный образ, а ко всему еще высочайшая техника. А ноги Кандауровой, их необыкновенный подъем! По высказыванию Юрия Файера: «Кажется, ни до ее появления, ни теперь никто не помнит столь красивых ног». В виде слепок ноги Кандауровой побывали на выставке в Париже.

Все мы, ветераны сцены, друзья Маргариты Павловны, скорбим о ней, склоняем низко головы перед ее светлой памятью. Совет ветеранов мастеров сцены театра.

Книжная ПОЛКА

А. Ф. Назаров. Цезарь Антонович Кюи. М., Музыка, 1989.

К сожалению, личная и творческая судьба Цезаря Антоновича Кюи практически неизвестна даже поклонникам классической музыки. А между тем это — выдающийся русский композитор, член балакиревского содружества, интереснейший музыкальный критик, пропагандист идей и творчества «Могучей кучки», крупный ученый в области фортификации, инженер-генерал.

Недавно в издательстве «Музыка» в серии «Русские и советские композиторы» вышла книга, рассказывающая о жизни и творчестве Ц. А. Кюи. По существу это первая биография композитора. До сих пор подобных изданий у нас не было. Автору книги А. Ф. Назарову пришлось проделать огромную работу, изучить большое количество архивных документов, периодических изданий того времени. В книге использована мемуарная литература, переписка многих известных композиторов.

Большое внимание уделяется в ней истории создания музыкальных произведений Ц. Кюи. Отдельные главы посвящены работе композитора над операми «Вильям Ратклиф», «Анжелика», «Кавказский пленник». Здесь же проанализирована его инструментальная музыка, вокальные сочинения. Автор приводит отрывки из работ критиков В. В. Стасова, Б. В. Асафьева, композиторов Ф. Листа, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, которые высоко оценивали творчество Ц. Кюи. А. Ф. Назаров подробно рассказывает о малоизвестной читателям публицистической деятельности Ц. Кюи, который одним из первых начал пропагандировать русскую музыку в зарубежной прессе. На страницах газет и журналов он отстаивал существование русской оперы, русского музыкального искусства. В своих статьях Ц. Кюи подробно анализировал творчество таких близких ему по духу композиторов, как Глинка, Даргомыжский, полемизировал с А. Н. Серовым и другими известными критиками. Последние статьи композитора были посвящены актуальной и для нашего времени проблеме модернизма в русском и зарубежном искусстве. В частности, он писал: «Он (модернизм — Д. К.) проник всюду и создан людьми или малоталантливыми, или бездарными, желающими стать гениями. Для этого они решили делать все иначе, чем делали до сих пор, стали в искусстве ходить на руках и кушать ногами. В живописи явились зеленые облака и голубая трава... в поэзии дикий набор слов, лишенный всякого смысла; в музыке отсутствие музыки и замена ее звуком и поисками звучности. Результат: полная бессодержательность, дикая и глупая какофония, безличность, однообразие и скука».

Большую известность приобрел Кюи и в военно-инженерной области. Он был одним из основоположников современной русской фортификационной науки. Весь офицерский корпус русской армии в течение многих лет учился по работам Ц. Кюи. Этого человека вообще невозможно представить вне общественных интересов передовой русской интеллигенции.

Все собранные материалы удачно дополняют друг друга и помогают воссоздать творческую атмосферу конца XIX — начала XX века.

Думается, что книга заинтересует читателя и поможет ему по достоинству оценить самобытность русского композитора, чье творческое наследие до конца не изучено.

Д. КОСТРОВА.

Ответственный редактор
С. М. ЛЫКОВ.