

*Анастасия Игоревна Шинкаренко* — музыковед,  
аспирантка кафедры истории музыки,  
Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия)  
*nastasia.shinkarenko@gmail.com*

*Anastasia I. Shinkarenko* — musicologist,  
Postgraduate student at the Department of Music History  
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory  
(Petrozavodsk, Russia)  
*nastasia.shinkarenko@gmail.com*  
ORCID: 0009-0000-3368-7644

УДК 78

DOI 10.61908/2413-0486.2026.45.1.129-154

ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ДИРИЖЁРОВ  
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА  
«МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ» 1993–2003 ГОДОВ)

*Аннотация*

Статья исследует формирование облика отечественных дирижёров в публикациях журнала «Музыкальная жизнь» на рубеже XX–XXI веков. С опорой на существующие классификации современные дирижёры рассматриваются по ряду ключевых параметров: месту работы (по Н. А. Римскому-Корсакову), профессиональной подготовке к деятельности (по С. Н. Василенко), стилю управления, психологическим чертам (по Г. Л. Ержемскому), типам нервной деятельности (по В. Л. Живову) и сценического артистизма (по В. А. Каюкову). В результате анализа был сделан вывод: современный отечественный дирижёр на страницах издания предстает как фигура многогранная, чья профессиональная деятельность простирается за пределы традиционных представлений. Отмечается предпочтение демократического стиля управления коллективом, а также общая тенденция к освоению музыки различных исторических эпох и стилей – от классических шедевров до авангардных произведений. Такой подход

позиционирует дирижёров как универсальных и актуальных музыкантов в первое постсоветское десятилетие.

*Ключевые слова:* журнал «Музыкальная жизнь», дирижёрское искусство, типология дирижёров, Н. А. Римский-Корсаков, С. Н. Василенко, Г. Л. Ержемский, В. Л. Живов, В. А. Каюков, современная музыка, рецептивистика

TYPOLOGICAL ANALYSIS OF RUSSIAN CONDUCTORS  
(BASED ON MATERIALS FROM THE JOURNAL  
MUSICAL LIFE, 1993–2003)

*Abstract*

The article explores the formation of the image of Russian conductors in publications of the journal *Muzykalnaya Zhizn* at the turn of the 20th and 21st centuries. Based on existing classifications, modern conductors are examined according to a number of key parameters: place of work (according to N. A. Rimsky-Korsakov), professional training for the activity (according to S. N. Vasilenko), management style, psychological traits (according to G. L. Erzhemsky), types of nervous activity (according to V. L. Zhivov), and stage artistry (according to V. A. Kayukov). The analysis led to the conclusion that the modern Russian conductor, as presented in the journal, appears as a multifaceted figure whose professional activity extends beyond traditional conceptions. The preference for a democratic management style is noted, as well as the general trend towards mastering music of various historical eras and styles, from classical masterpieces to avant-garde works. This approach positions conductors as versatile and relevant musicians in the first post-Soviet decade.

*Keywords:* journal *Musical Life*, the art of conducting, typology of conductors, Nikolai Rimsky-Korsakov, Sergey Vasilenko, George Erzhensky, Vladimir Zhivov, Valery Kayukov, contemporary music, reception studies

Современного дирижёра, пожалуй, трудно назвать музыкантом, только управляющим оркестром, чётко отбивающим такты и беспрекословно следующим авторским указаниям, выполняя тем самым посредническую роль в триаде «композитор–исполнитель–слушатель». Кардинальным

реформам эта профессия подверглась ещё в эпоху романтизма, которую по праву можно назвать «золотым веком» дирижёра. Именно в ту пору начал активно формироваться облик дирижёра-интерпретатора, являющегося истинным «творцом», «вдыхающим жизнь» в партитуру за счёт собственных «музыкально-образных представлений, психофизических ощущений и музыкального опыта»<sup>1</sup>. Ещё в начале прошлого столетия А. Лазер в своей книге «Современный дирижёр» (1904) приравнял эту музыкантскую специальность к исполнителям, а в перечень обязательных качеств внёс «индивидуальность», «способность субъективного истолкования произведений», столь свойственную «виртуозам (на сольных инструментах)» [16, с. 201]. «Он, — подчёркивает исследователь, — “виртуоз ансамбля” и должен блистательно владеть “техникой дирижирования” во всех её тонкостях и деталях, иначе он не сможет беспрепятственно проявить себя как исполнитель» [там же].

Переоценка роли дирижёра, поставившая его в центр музыкально-исполнительского искусства, вызвала повышенный научный интерес к этой фигуре. В отечественном музыкознании попытки типологизации дирижёров по разным критериям принадлежат Н. А. Римскому-Корсакову, С. Н. Василенко, Г. Л. Ержемскому, а из современных исследователей — В. Л. Живову и В. А. Каюкову.

Не меньшего внимания представители этой творческой профессии удостоиваются со стороны специализированных периодических изданий. К примеру, с 1993 по 2003 годы<sup>2</sup> в журнале «Музыкальная жизнь»

---

<sup>1</sup> См.: Монахова, Ю. И. Музыкальная интерпретация как ключевой аспект деятельности дирижера // Философско-культурологические исследования. 2018. № 4. URL: <https://fki.lgaki.info/2018/10/01/музыкальная-интерпретация-как-ключе/> (дата обращения: 23.10.2025).

<sup>2</sup> Обозначенное десятилетие, согласно периодизации Ф. Софронова, стало начальным этапом постсоветской русской музыки — периодом, который композитор и музыковед назвал «опустошением поколенческого резерва». Подробнее см.: Софронов, Ф. М. Русская музыка за двадцать лет // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 3 (7). С. 38–65. URL: <https://golnk.ru/LXEeD> (дата обращения: 30.10.2025).

опубликовано свыше 80 материалов<sup>3</sup>. Это обширное освещение деятельности отечественных дирижёров — от интервью<sup>4</sup> до развёрнутых творческих портретов — стало основой для анализа феномена современного дирижёра с применением ранее упомянутых дирижёрских типологий.

Классификации Н. А. Римского-Корсакова и С. Н. Василенко, будучи разработанными более ста лет назад и ориентированными на формальную сторону дирижёрской профессии, представляют собой значимый артефакт своего времени. Они возникли в период формирования профессионального дирижирования в России, когда устоявшиеся и унифицированные оценочные критерии дирижёрского искусства отсутствовали. Таким образом, обозначенные типологии авторов являлись одной из попыток осознания и структурирования новой, стремительно развивающейся профессиональной области. В современных условиях их применение также возможно, так как они сохраняют свою методологическую ценность в качестве отправной точки для анализа и систематизации современного дирижёрского искусства. Безусловно, формальные критерии важны, но необходимо их дополнять и переосмысливать в контексте текущих реалий. Особенно это относится к классификации Римского-Корсакова, в которой он выделил восемь типов дирижёров в соответствии с их местом работы. 1) дирижёр военного оркестра<sup>5</sup>; 2) дирижёр итальянской труппы; 3) дирижёр частной оперы; 4) дирижёр большой оперы; 5) дирижёр концертного учреждения; 6) дирижёр-

---

<sup>3</sup> В настоящей работе одно из ведущих специализированных отечественных изданий рассматривается в качестве исторического источника — документа эпохи. На его страницах фиксируются впечатления, оценки современников, касающиеся личностных и профессиональных качеств дирижёров. Такие публикации освещают вопросы управления оркестром, взаимодействия с музыкантами, решения художественных и организационных задач. Они способствуют изучению исторического и культурного контекста, поскольку дирижёр как носитель определённой исполнительской традиции отражает художественные приоритеты своего времени.

<sup>4</sup> За десять лет журнал выпустил 16 интервью, главными героями которых были: П. Сальников, В. Полянский, Р. Баршай, С. Фрид, В. Спиваков, И. Головчин, В. Федосеев (2), В. Дударова, Е. Колобов, А. Ведерников, В. Чернушенко, В. Гергиев (2), В. Попов, В. Понькин.

<sup>5</sup> Первый тип — дирижёр военного оркестра — на страницах издания не представлен.

антрепренёр; 7) дирижёр — заграничная знаменитость; 8) дирижёр случайный (композитор, дирижирующий собственным сочинением) [21, с. 161–162]. В настоящее время второй тип – «дирижёр итальянской труппы» – практически не встречается, поскольку сегодня отсутствует разделение оперных трупп по национальности, современный дирижёр в большинстве случаев имеет дело с интернациональным составом исполнителей.

Второй, третий, четвёртый и пятый типы, на наш взгляд, можно объединить и выделить организации, указанные в журнале в качестве места работы дирижёров, по двум признакам – по форме собственности и социальной функции<sup>6</sup>:

- учреждения искусства (театры, филармонии, творческие коллективы) — А. Якупов (Магнитогорский театр оперы и балета), В. Гергиев (Мариинский театр), П. Сальников (Московский театр оперетты), Е. Колобов (Московский театр «Новая опера»), Ю. Симонов (Московская филармония, Санкт-Петербургская филармония), В. Полянский (Государственная симфоническая капелла России), В. Чернушенко (Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга), В. Спиваков (камерный оркестр «Виртуозы Москвы»), Ю. Башмет (камерный оркестр «Солисты Москвы»), М. Горенштейн (оркестр «Молодая Россия»), В. Федосеев (Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского), Д. Орлов (Московский симфонический оркестр для детей и юношей);
- образовательные учреждения (вузы и ссузы, детские школы искусств, учреждения системы повышения квалификации) — А. Скуднов (симфонический оркестр Новомосковского музыкального училища), А. Якупов (студенческий оркестр Магнитогорской консерватории), В. Попов (хоровые коллективы Академии хорового искусства), В. Маленников (Детский хор при Центральном доме художественного воспитания детей).

---

<sup>6</sup> По этой теме см., например: Путрик, Ю. С. Система учреждений культуры как инструмент государственной культурной политики России // Культурологический журнал. 2023. № 1 (51). С. 1–6.

Пятый тип представлен дирижёрами, работавшими в государственных учреждениях. Исключение составил А. Ведерников, поскольку его оркестр «Русская филармония», созданный под патронажем телеканала «ТВ-6» в 1994 году, находился в частной форме собственности<sup>7</sup>.

Шестой тип — «дирижёр-антрепренёр» — с течением времени претерпел изменения. Конечно, многие дирижёры принимают активное участие в формировании репертуара, привлечении финансирования, организации концертных мероприятий, продвижении коллектива, что приближает их к этой роли, но с появлением более структурированной системы управления антрепренёрские функции взяли на себя продюсеры и менеджеры.

Тип «дирижёр — заграничная знаменитость» благодаря глобализации и бурно развивающимся медиа приобрёл новые оттенки. Если раньше этим статусом обладали только избранные исполнители, то сегодня звёздные дирижёры, чья известность и признанный уровень мастерства простирается за пределы своей страны, становятся обычным делом. К примеру, в материалах журнала указывается, что А. Ведерников (1964–2020) часто выступает со многими знаменитыми европейскими коллективами и регулярно появляется за пультом как миланского театра «Ла Скала», так и других оперных театров мира [17, с. 2]. Вне конкуренции оказался В. Гергиев (род. 1953), который часто работал на главных оперных сценах — «Ла Скала» (Милан), «Ковент-Гарден» (Лондон), «Гранд-Опера» (Париж), «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), на музыкальных фестивалях в разных точках земного шара и управляет лучшими симфоническими оркестрами европейских филармоний [10, с. 2]; [22, с. 45]. Д. Орлов (род. 1937) также

---

<sup>7</sup> Добавим, что одно из первых интервью с дирижёром А. Ведерниковым, в рамках обозначенного в исследовании времени, было опубликовано в журнале в 1999 году. К тому времени коллектив, находившийся под его руководством в течение трёх лет, был распущен по причине отсутствия финансирования. Любопытно, что во вступительной части материала он значится и как создатель оркестра, и как действующий дирижёр [17, с. 2].

неоднократно гастролировал как дирижёр в ряде стран Европы, Азии и Америки [27, с. 38].

Тип «дирижёр случайный» сегодня встречается гораздо реже, чем во времена Римского-Корсакова, когда дирижёрская школа практически отсутствовала. Современные композиторы либо имеют специальную дирижёрскую подготовку, либо работают с приглашенными дирижёрами, которые специализируются на исполнении современной музыки. На страницах «Музыкальной жизни» представители этой группы не упоминаются.

С. Н. Василенко разделял дирижёров на три категории по принципу профессиональной подготовки к деятельности: дирижёры-композиторы, дирижёры-профессионалы, дирижёры без специального высшего образования. Здесь представлены в основном фигуры, относящиеся ко второй и третьей категориям [4, с. 203–207].

- *Дирижёры-профессионалы:* И. Головчин (1996, № 5–6) В. Гергиев (1993, № 1; 1994, № 1; 2001, № 7; 2003, № 7), В. Полянский (1993, № 19–20; 1997, № 4), П. Коган (1997, № 5), В. Федосеев (1997, № 7; 2002, № 8; 2003, № 2), В. Дударова (1998, № 6), Е. Светланов (1998, № 7; 2000, № 7; 2002, № 3; 2002, № 7; 2003, № 9), Ю. Темирканов (1998, № 12), А. Ведерников (1999, № 5; 2001, № 10), В. Чернушенко (2000, № 5), С. Бычков (2000, № 7), Виктор Попов (2001, № 9), М. Горенштейн (2002, № 1), В. Понькин (2002, № 6), В. Синайский (2000, № 9; 2000 № 11), Е. Колобов (1995, № 1; 1998, № 11), Э. Серов (1993, № 3; 1997, № 8), Г. Рождественский (1997, № 4; 2000, № 11; 2000, № 12; 2001, № 5), Ю. Симонов (2000, № 2), Р. Баршай (1993, № 19, 20; 2000, № 8);

• *дирижёры без специального высшего образования*<sup>8</sup>: В. Спиваков (1994, № 9; 1995, № 7, 8; 1999, № 7; 2000, № 5; 2000, № 8; 2001, № 3; 2001, № 11), А. Якупов (1999, № 9), М. Плетнёв (1994, № 1; 2003, № 10), М. Ростропович (1993, № 23–24; 1995, № 10–11; 1995, № 12; 1997, № 3; 1997, № 10; 2001, № 6; 2002, № 3), Ю. Башмет (1999, № 10; 2000, № 11; 2003, № 1; 2003, № 5).

Более поздние классификации больше отвечают облику современного дирижёра, который рельефно представлен в материалах «Музыкальной жизни». К примеру, советский дирижёр, педагог и теоретик Г. Л. Ержемский выводит две типологии: 1) по стилю управления коллективом и подходам к исполнению и 2) психологическим чертам творческой личности [7, с. 56]; [6, с. 239–242].

По стилю управления он выделяет «дирижёров-диктаторов» и «дирижёров-демократов». Репутацией «диктатора» отличался Э. Серов (1934–2016) [13, с. 10]. Волевое, императивное начало является определяющим для А. Якупова (род. 1951). Именно поэтому он способен сделать свою волю волей всего коллектива, не допуская снисходительности никому, в том числе себе [20, с. 19]<sup>9</sup>. Ассоциировался с диктаторским подходом в работе и Ю. Темирканов (1938–2023). Его позиционируют как человека с «крутым характером», чурающегося каких-либо компромиссов и уверенного в правильности выбранных им принципов. Однако любопытны его размышления о взаимоотношениях дирижёра и оркестра: «Музыка считается с одной лишь властью — властью музыкального авторитета, а не бюрократической и уж тем более не начальственной. “Диктатура” и

---

<sup>8</sup> Так как многие из упомянутых персон параллельно с дирижёрской деятельностью активно занимаются и исполнительской, то принцип отбора публикаций базировался на представлении их именно в роли дирижера.

<sup>9</sup> «В силу своего характера, он никогда не пытался дать себе — и оркестранту, разумеется, — хотя бы малейшее послабление в работе над разного рода деталями и мелочами — штрихами, нюансами, микроэлементами звуковой формы. Сегодня точность во всём — от ведущей музыкальной Идеи до мельчайшей звуковой “подробности” — стала его профессиональным кредо», — пишет о нём Г. Цыпин [там же].

«демократия» для меня ни в коем случае не противоположны, для дирижёра слово «диктатура» означает человеческий авторитет. Только в этом смысле дирижёр является диктатором в коллективе. А демократия — в том, что он пользуется своей властью и авторитетом разумно, в полном соответствии с желаниями коллектива, с его творческими и человеческими стремлениями» [14, с. 4]. Это высказывание создаёт облик идеального лидера, обладающего сильным авторитетом, чётким видением, но в то же время уважающего и учитывающего интересы своих подчинённых. Образ бескомпромиссного диктатора окончательно разрушается в его последней фразе. На этом основании можно сделать вывод, что для Темирканова больше свойственен смешанный стиль управления — авторитарный с элементами демократического, а не диктатура в привычном смысле этого слова. Как видно из его слов, «диктатура» и «демократия» толкуются им в собственном ключе и являются взаимодополняющими.

Об обязательном присутствии «дирижёрской воли» в рабочем процессе всё чаще называемой «диктатом» (по выражению Р. Петрушанской), настаивал В. Федосеев<sup>10</sup> и В. Понькин<sup>11</sup> [20]; [2].

В целом, в материалах «Музыкальной жизни» «диктаторский» стиль управления позиционируется как устаревший, более характерный для советского периода, нежели постперестроечного. Важным качеством современного дирижёра становится интеллигентность [28, с. 9]. В частности, В. Полянский (род. 1949) указывал, что тирания по отношению к музыкантам — не есть метод творческой работы и не способ сплачивания коллектива. «Силовое» давление он связывает со страхом дирижёра перед коллективом или же его чванливостью. Способом заработать авторитет называет не

---

<sup>10</sup> Понятие «диктатура» применимо к В. Федосееву исключительно в рамках исполнительского процесса. Человеческие же отношения с каждым музыкантом он стремится строить на любви, понимании и помощи [20, с. 3].

<sup>11</sup> По его мнению, быть деспотом в вопросах дисциплины необходимо, потому как это идёт на благо оркестра, но к оркестрантам относится как к коллегам [2, с. 13].

окрики и жёсткие нажимы, а «единство и общность художественных целей, заинтересованность творчеством», «взаимопонимание и доброжелательное отношение друг к другу» [25, с. 6].

Наиболее предпочтительным, судя по анализу текстов, является «демократический» стиль руководства. Так, создавая интерпретацию сочинения, А. Ведерников признаётся, что всегда готов дать слово своим оркестрантам, выслушать предложения или возражения, тем самым создавая атмосферу коллективного творчества [17, с. 5]. «Душевная открытость», «дружелюбие», «человеческая контактность» и умение найти общий язык с артистами оркестра присуще И. Головчину (1956–1998). По словам Г. Цыпина, для его метода работы характерна не безапелляционная установка, а убеждение, не жёсткий нажим воздействия, а логика художественной правоты [28, с. 9].

Согласно второй типологии Г. Л. Ержемского, перечисленные имена дирижёров-демократов можно отнести к «дирижёрам-созидателям». Это обусловлено стремлением каждого из них к коллективному творчеству, к совместному созданию целостного эмоционального ощущения произведения, достигающегося за счёт «внутреннего исполнительства», «волевых побуждающих импульсов», а не физических действий [6, с. 241].

Полной их противоположностью являются «ремесленники-регулирующие», относящиеся к оркестру как к «материальному объекту управления» и преследующие выполнение чисто организационных задач (поддержание необходимого темпа, синхронность действий, реализация всех обозначений). Такие дирижёры руководствуются исключительно физическими (внешними) действиями, а не внутренними интенциями [там же, с. 240].

Подобная оценка присутствует в рецензии на выступление дирижёра С. Бычкова (род. 1952) с оркестром Кёльнского радио в Большом зале Московской консерватории, в котором были исполнены: Первая симфония

И. Брамса, двойной фортепианный концерт Ф. Пуленка, альтовый концерт С. Губайдулиной (солист Ю. Башмет) и симфоническая поэма «Жизнь героя» Р. Штрауса [1, с. 28]. Необходимо отметить, что несмотря на факт эмиграции С. Бычкова из СССР в 1974 году, а затем и получения гражданства США в 1983, тем не менее, в материале его называют «именитым дирижёром из Петербурга» [там же]. То есть автор публикации М. Артёмов позиционирует его именно как представителя отечественной петербургской дирижёрской школы.

В рассматриваемой рецензии на его концерт приводятся реплики из разговоров слушателей, демонстрирующие скептицизм по отношению к работе дирижёра: «Он совсем не даёт оркестру дышать!», «...музыка на слишком коротком поводке!», «музыкантам приходится висеть на руке в напряжённом ожидании указаний — или просто следующей доли!» [там же, с. 28–29]. М. Артёмов в полной мере согласен с этими суждениями о Бычкове, что следует из его оценки оркестрового звучания как «крепкого» и «тяжёлого» и поведения музыкантов, проявлявших на сцене неохотное подчинение «рулю». Вероятно, именно это побудило его сравнивать коллектив с «машиной представительного класса» и даже со «средним танком» [там же, с. 28]. Характеристика Бычкова как дирижёра «ремесленника-регулировщика» складывается из нескольких деталей. В частности, «кропотливая проработка мельчайшей детали музыкального построения» [там же] отмечается как сильная сторона дирижёра, но чрезмерное стремление к точности и контролю является одной из определяющих черт данного типа. Выражения «негибкий дирижёрский жест» и «несовпадение с оркестром» [там же] сигнализируют о его неспособности адаптироваться в процессе исполнения к эффективному взаимодействию с музыкантами, что может приводить к механистичному подходу. Сравнение «будто кто-то просто поворачивает ручку громкости на радиоприёмнике» [там же, с. 29] акцентирует внимание на механистичности исполнения, а

также неумении дирижёра грамотно выстраивать динамическое развитие произведения.

Согласно второй типологии Г. Ержемского, эмоциональный образ музыки, доминирующий в интерпретации, характеризует «дирижёр-иллюстраторов» [6, с. 240]. Им свойственно двигательнo-жестопластическое управление, подчиняющееся общим динамическим тенденциям исполняемого сочинения и в чём-то обнаруживающее родственную связь с балетным искусством. Этот дирижёр, руководя оркестром, подбирает изобразительные аналоги тому, что непосредственно происходит в исполнительском процессе. Умение находить пластический эквивалент музыкальному рисунку восхищало Р. Щедрина в Е. Светланове [цит. по: 5, с. 7], но званием «короля музыкальной речи» он удостаивает «редкостно музыкалогичного за пультом» Ю. Темирканова [цит. по: 14, с. 4]. Весь его внешний облик, от «волшебных», «говорящих» рук, абсолютно тождественных току музыки, до невероятной пластики и способности «нарисовать весь силуэт и абрис музыки», Щедрин называет «олицетворением поэтического образа» [там же]. Во многом схожую оценку Темирканову даёт композитор А. Петров. Его привлекает «особая пластика», «манера дирижирования», «изящная графичность движений и поз», которые находит дирижёр для любого авторского нотного текста. «Суровые, трагичные сочинения, такие, как Шестая симфония Чайковского, являют нам мужественный и драматический профиль дирижёра. А в “Петрушке” Стравинского он весел, насмешлив, дерзок. Когда исполняется музыка Гершвина, в Темирканове вдруг проглядывают элегантная ироничность и лихорадочность динамики современного большого города...», – так описывает Петров мастерское умение Темирканова перевоплощаться в творческом процессе, примерять на себя абсолютно разные «роли» [там же].

Особой выразительностью выделяется дирижирование В. Спивакова (род. 1944). Г. Цыпин, освещая концерт «Виртуозов Москвы», пишет, что

мануальная техника Спивакова напоминает ему искусство пантомимы в самых лучших и экспрессивных её образцах. Внешнему облику этого дирижёра присуща «декоративность и театральность», и потому многие посетители Большого зала консерватории «не столько слушают “Виртуозов”, сколько смотрят на их руководителя ...» [26, с. 15].

«Дирижёры-реставраторы» стремятся реализовать все авторские указания в первоизданном виде, установить господство синергетической коммуникации между отдельными группами исполнителей и всеми участниками творчества [6, с. 241]. Точное воссоздание «композиторского слова» – приоритет для А. Ведерникова<sup>12</sup>, Д. Орлова, В. Шклярского, М. Горенштейна<sup>13</sup> и В. Дударовой. Вероника Дударова (1916–2009) признаётся, что всегда «дотошна в осмыслении каждой фразы, красивого звуковедения, соответствия тому, что написал автор» [цит. по: 29, с. 13]. Ярким представителем этого типа можно назвать самарского дирижёра В. Шклярского (1921–2011). Н. Эскина характеризует его как исполнителя, полностью подчиняющего своё «я» замыслу композитора, вследствие чего и музыка звучит так, будто за пультом стоит сам автор [30, с. 9]. По всей видимости, наблюдая за ним в репетиционном процессе и непосредственно на концертной эстраде, автор статьи выделяет ряд достоинств Шклярского: демонстрацию верных темпов, верность стилю, духу музыки и умение найти баланс в звучании. Отдельное внимание уделяется его способности «гипнотически» воздействовать на оркестрантов невербальными средствами — «полунамеками», «полувзглядами» донести до коллектива свои намерения. «Шклярский же как-то сумел, — почти не делая замечаний [тромбонам] на репетициях, — превратить рёв меди в мягкое, слитное, чистое звучание. И

---

<sup>12</sup> Ведерников убежден, что «грамотное осуществление авторского пути от первой ноты до последней» — задача любого дирижёра [17, с. 4].

<sup>13</sup> Ф. Фахми указывает, что, осваивая с оркестром новое произведение, этот дирижёр проявляет доскональное внимание к каждой детали: штрих, интонация, динамические оттенки, характер звучания [23, с. 16].

услышали мы не хулиганов из пожарного оркестра, а грамотных музыкантов, играющих в ансамбле со струнными и “по руке” дирижёра!», – делится воспоминаниями Н. Эскина [там же]. Сбалансированность, настрой на определённую школу, стиль, создание единого звучащего целого, – всё это первостепенно и для В. Полянского. По его словам, без «согласия струн» всех участников коллектива работа над музыкальной отделкой сочинения (выразительностью интонирования, формой) просто невозможна [18, с. 8].

В понимании дирижёра, автора работ о хоровом исполнительском искусстве В. Л. Живова, стиль управления коллективом музыкантов коррелирует с особенностями нервной системы и темперамента его руководителя. Опираясь на типы нервной деятельности И. Павлова и теорию исполнительских стилей, он разработал собственную классификацию. В ней Живов выделил три основополагающих типа: эмоциональный, рационалистический и интеллектуальный [8, с. 243].

Для *эмоционального типа* свойственна опора на интуицию и субъективные ощущения. Импульсивность, стихийность, взрывчатость — опознавательные маркеры этой категории [там же]. По мнению авторов статей, эмоциональность выдвигают на передний план В. Попов (1934–2008), А. Якупов и В. Спиваков. Первого упрекают в чрезмерной романтичности исполнения духовных произведений, с чем дирижёр в корне не согласен. В трактовке духовной музыки, по его мнению, необходимо прежде «услышать изнутри», «почувствовать и понять её суть», дабы раскрыть как можно глубже эмоциональный строй сочинения [12, с. 8]. «Романтичная страстность высказывания» В. Спивакова, по выражению Е. Петрушанской, проявляется даже в том, как он исполняет старинную музыку XVIII века, избегая в её преподнесении «модного, почтительно-музейного тона» [19, с. 2]. Каждое сочинение, за которое берётся А. Якупов, как считает Е. Долинская, отличается широтой замыслов, экспрессивностью, теплотой и сердечностью.

Ему ведомы самые тонкие нюансы чувств как в эпизодах драматического, так и лирического склада [24, с. 20].

Представители этого типа отличаются и творческой смелостью, и превалированием в их трактовке импровизационного начала. В. Полянский определяет импровизацию как неотъемлемый элемент творчества, как искру, воспламеняющую музыкантов как на репетициях, так и на концертах. Полностью отвергающий игру «по накатанной колее», он говорит, что прямо во время исполнения должно рождаться новое, спонтанное, сиюминутное. Одновременно с этим он подчёркивает важность наличия у дирижёра прочного фундамента исполнительской трактовки. Этот сложившийся базис не должен подвергаться кардинальным трансформациям. Иными словами, любые «неожиданности» возникают на основе заранее оформленных и отточенных «строительных блоков» [25, с. 6].

Меньшая эмоциональность, но большая глубина проникновения в авторский замысел свойственна *интеллектуальному типу*. У таких дирижёров также есть место субъективности, однако их интерпретация всегда обоснована, чётко аргументирована и логична [8, с. 244]. Подобные параметры отчётливо проецируются на профессиональный облик Е. Светланова (1928–2002). Так, Р. Щедрин выделяет его умение обогатить исполняемую музыку значимостью и внутренней наполненностью: «Когда видишь Светланова за дирижёрским пультом, будь то время концерта или на репетиции, не устаёшь восхищаться и даже поражаться, как ему дано проникнуть в самую суть нотной записи и, может быть, даже глубже — в мысли и эмоции, её породившие» [цит. по: 5, с. 7].

Говоря о подходах Светланова к интерпретации симфоний Г. Малера А. Варгафтик отмечал «специфическую духовность» и «бездонно глубокое внутреннее содержание» музыки. Он подчёркивал, что ни в одном из произведений дирижёр не ограничивается «передачей содержания партитуры

близко к тексту»<sup>14</sup> [3, с. 9]. Этой установке дирижёр не изменял и в исполнении музыки австрийского композитора. Трактовка симфоний Малера, по мнению Варгафтика, выявляет ещё одну черту Светланова-дирижёра — «способность слышать парадоксальную психологическую “разломанность”, раздвоенность самой звуковой ткани и мастерство управления несколькими “слоями” музыки одновременно ...» [там же]. Обоснованность выработанной дирижёром трактовки сформулирована в следующих словах исследователя: «... то, что казалось ему [Малеру] испорченным, многим кажется гениальным. Рвущим душу и переворачивающим её — в особых случаях. И доводы Евгения Светланова в пользу такой точки зрения, содержащиеся в его новых малеровских записях, вполне убедительны» [там же].

У *рационалистического типа* дирижёров доминантой является объективизм, точный расчёт и строгая логика интерпретации, умение конструировать прочные и монолитные сооружения из скрупулёзной проработки деталей. Во время выступления они не творят, а репродуцируют то, что было создано ими в репетиционном процессе [8, с. 243]. Импровизация для них исключена. К этому типу можно причислить музыкантов, которые, по классификации Ержемского, относились к группе «реставраторов»: В. Дударову, А. Ведерникова, В. Шклярского, Д. Орлова, М. Горенштейна (род. 1946).

Так, трактовки М. Горенштейна, по наблюдениям Г. Цыпина, всегда отличались выверенностью и чёткостью воплощения, логикой развития музыкальной мысли, умением выстроить звуковые формы с подчёркиванием архитектурной стройности сочинения [27, с. 39]. В процессе подготовки он тщательно разрабатывает музыкально-драматический сюжет и, не привнося в нотный текст ничего иного, открывает в партитуре что-то новое. В результате

---

<sup>14</sup> Интересно, что сам Светланов во всех интервью утверждал, что придерживается строгого следования всем авторским ремаркам вплоть «до последней запятой».

произведения, входящие в сокровищницу мировой классики, воспринимаются так, как будто слушатель открывает их для себя впервые [23, с. 16].

Ещё одну классификацию предложил В. Каюков в своей монографии «Дирижёр и дирижирование» (2014)<sup>15</sup>, в которой обозначил культурологические типы сценического артистизма дирижёров, снабжая исследование достаточно подробным анализом творчества западноевропейских и российских музыкантов. Он выделил три базовых типа (дирижёр-диктатор, дирижёр-деятель, дирижёр-интеллектуал и поэт) и пять смешанных типа (дирижёр-политик, дирижёр-менеджер и бизнесмен, дирижёр-монументалист, «странствующий» дирижёр и классический дирижёр) [11, с. 163].

Некоторые из базовых типов сценического артистизма Каюкова совпадают по своему содержанию с рассмотренными ранее. В первую очередь, это относится к первому типу – «дирижёр-диктатор». Третий тип — «дирижёр-интеллектуал и поэт» — сходен с «интеллектуальным типом» (по классификации В. Живова), а «дирижёры-поэты» соотносятся с «дирижёрами-иллюстраторами» (по Г. Ержемскому) и с «эмоциональным типом» (по В. Живову).

Второй тип — «дирижёр-деятель» — не ограничивается узко профессиональными рамками, а успешно работает и в других сферах, как: концертирующий солист-инструменталист (М. Росторопович, М. Плетнёв, В. Спиваков, Ю. Башмет)<sup>16</sup>, исследователь (Е. Светланов, К. Кондрашин, Д. Орлов)<sup>17</sup>, организатор культурных мероприятий, руководитель и

---

<sup>15</sup> В основу этого исследования легла его диссертация «Философско-культурологический аспект феномена успеха в деятельности дирижёра», защищенная в 2011 году.

<sup>16</sup> Их исполнительская деятельность неоднократно находилась в центре внимания авторов «Музыкальной жизни».

<sup>17</sup> В «Музыкальной жизни» были опубликованы материалы Е. Светланова («Мы разговаривали с Богом...», 1998, № 2, с. 12–13), К. Кондрашина («Лучезарный талант», 2003, № 12, с. 32–33). Отдельно отмечалась исследовательская деятельность в области дирижерской педагогики и истории дирижерского искусства Д. Орлова [27, с. 39].

преподаватель учебных заведений (В. Чернушенко)<sup>18</sup>. Иная их ипостась тесно связана с музыкальным искусством и в таком сочетании напоминает тип «дирижёра-антрепренёра», по классификации Римского-Корсакова. Персона, занимающаяся организационной работой и отнесённая к типу «дирижёра-деятели», может быть также рассмотрена и как «дирижёр-менеджер», «дирижёр-бизнесмен».

В рамках исследуемого периода одним из первых «дирижёр-менеджеров» следует назвать В. Гергиева с его музыкальными фестивалями «Звезды белых ночей»<sup>19</sup> (Санкт-Петербург), «Пасхальным фестивалем»<sup>20</sup> (Москва), «Гергиев-фестивалем»<sup>21</sup> (Роттердам, Нидерланды). В этом же ряду стоит В. Спиваков с фестивалем в Кольмаре (Франция) и Международным благотворительным фондом (в помощь одарённым детям в музыке, хореографии, изобразительном искусстве в развитии их таланта и организации творческого процесса в России и за рубежом) [19, с. 4]. Не менее показательна организаторская деятельность Ю. Башмета (род. 1953), организовавшего конкурс альтистов «Viola Masters» в Москве и взявшего на себя заботы о фестивале «Декабрьские вечера» после смерти С. Рихтера [15, с. 8].

В материалах «Музыкальной жизни» можно обнаружить и тип «дирижёра-бизнесмена», проявляющего себя в звукозаписывающей сфере. Большое количество записей было сделано Е. Светлановым, В. Полянским, И. Головчиным, П. Коганом, В. Федосеевым, В. Поповым. Высокая продуктивность наблюдалась у В. Спивакова, записавшего с 1993 по 1995 годы на фирме «RCA» свыше 20 компакт-дисков [19, с. 2]. Неизменным

---

<sup>18</sup> Помимо руководства капеллой В. Чернушенко был ректором Санкт-Петербургской консерватории. См.: Зайцева, Т. Владислав Чернушенко: Сбереечь национальные традиции // Музыкальная жизнь. 2000. № 5. С. 18–19.

<sup>19</sup> Эта деятельность отражена в публикациях: «Проверка на звёздность» (1994, № 9, с. 2–6); «Звёзды белых ночей. Con fuoco» (1997, № 10, с. 2–7); «Звёзды белых ночей» (1999, № 11, с. 15); «Звёзды белых ночей в Москве» (2003, № 9, с. 5–7); «Снова над Невой» (2003, № 10, с. 37).

<sup>20</sup> См.: «Пасхальный фестиваль. Взгляд в минувшее или в будущее?..» (1997, № 10, с. 11–13); «Московский пасхальный» (2003, № 7, с. 19–22).

<sup>21</sup> См.: рубрика «Коротко» (2002, № 12, с. 43; 2003, № 12, с. 43).

успехом пользуются записи Гергиева. Так, к примеру, указывается, что польский месячник «Студия» среди лучших записей 1998 года в номинации симфоническая музыка отметил комплект фортепианных концертов С. Прокофьева в исполнении А. Торадзе и оркестра Мариинского театра под управлением Гергиева<sup>22</sup>. О востребованности записей отечественных дирижёров за рубежом с гордостью говорил В. Федосеев (род. 1932): «... очень рад был, зайдя в центральный музыкальный магазин в Цюрихе, увидеть большую доску “Бестселлер” с компакт-дисками БСО: Брамс, Прокофьев, Чайковский и другие <...> И ещё буклет: “Предлагаемые лучшие записи года” – и там опять наши диски» [цит. по: 20, с. 5].

Распространённым типом среди современных исполнителей становится «*странствующий*» дирижёр. Перечень музыкантов, успешно гастролировавших за рубежом и снискавших популярность у аудитории разных стран, обширен: Е. Светланов, В. Федосеев, Д. Орлов, В. Попов, В. Полянский, А. Ведерников, В. Спиваков, Ю. Башмет, М. Плетнёв и многие другие. Опять же на этой карте творческих деятелей ярко выделяется В. Гергиев, который поражает авторов «Музыкальной жизни» невероятной работоспособностью, энергией и многогранностью профессиональной деятельности<sup>23</sup>, охватывающей «весь свет». Отмечается его успешная работа над крупномасштабными музыкальными проектами, о чём говорится, например, в рецензии Н. Потаповой на премьеру тетралогии «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера на сцене Мариинского театра [9, с. 2]. Всё это позволяет отнести Гергиева к смешанному типу *дирижёра–монументалиста*.

В столь разнообразную панораму дирижёрской деятельности тип «*классического*» дирижёра явно не вписывается или, по меньшей мере, воспринимается в качестве «немодного». Материалов, в которых бы

---

<sup>22</sup> См.: «Премии и награды» (1999, № 6, с. 44, рубрика «По странам и континентам»).

<sup>23</sup> Е. Караколева указывает, что Гергиев «представляет собой редкий тип творческого человека, равно успешно сочетающего в себе качества большого художника и великолепного организатора, менеджера» [10, с. 3].

представлялось творчество музыкантов, посвятивших себя развитию концертной жизни своего региона, в журнале почти не встречается. За исключением В. Шклярского, проживавшего в Самаре с 1954 года и работавшего в одном оркестре. Н. Эскина — автор материала о дирижёре, обладавшем целым спектром талантов<sup>24</sup>, с сожалением констатирует: «... в Самаре скрыт от мира уникальный дирижёр», а «“Звездный час” юбилейного концерта окружён годами вынужденного молчания...» [30, с. 9].

Таким образом, на страницах «Музыкальной жизни» представлены дирижёры, вписывающиеся в целый ряд типологических характеристик по разному перечню личностно-профессиональных качеств. Однако целостный образ современного дирижёра никак не мыслим без изучения его репертуарных предпочтений. Для этого были проанализированы интервью, рецензии и обзоры концертов, связанные с выступлениями конкретных дирижёров. В тех случаях, когда это позволяли источники, были выделены авторы, являющиеся наиболее любимыми и близкими дирижёрам (таблица № 1).

Таблица 1

*Концертный репертуар*

<b>ФИО дирижёра</b>	<b>Репертуар</b>	<b>Любимые композиторы</b>
Э. Серов <sup>25</sup>	И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, И. Брамс, Р. Штраус, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, О. Мессиа́н, К. Нильсен, Г. Свиридов, Б. Чайковский, А. Шнитке, Б. Тищенко	И. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, И. Брамс, С. Рахманинов, Г. Свиридов, Б. Чайковский
В. Полянский <sup>26</sup>	А. Вивальди, Г. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Д. Бортнянский, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Лист, И. Брамс, А. Дворжак, А. Брукнер, Г. Малер, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Гречанинов, Л. Яначек, И. Стравинский, А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Эшпай, Н. Сидельников, С. Губайдулина	—

<sup>24</sup> Среди них Н. Эскина перечисляет владение несколькими инструментами (скрипкой, контрабасом, кларнетом, саксофоном), дирижирование и даже создание музыки [30, с. 9].

<sup>25</sup> Список сделан на основе публикации М. Колмаковой [13, с. 10].

<sup>26</sup> Список сделан на основе публикаций Г. Цыпина [25, с. 5], Е. Петрушанской [18, с. 9].

В. Шклярский <sup>27</sup>	И. С. Бах, Л. ван Бетховен, Г. Берлиоз, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, Ж. Бизе, П. Чайковский	–
И. Головчин <sup>28</sup>	И. Брамс, А. Дворжак, Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус, М. Балакирев, А. Рубинштейн, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Скрябин, Р. Глиэр	–
П. Коган <sup>29</sup>	В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, И. Брамс, Г. Малер, П. Чайковский, С. Рахманинов	–
В. Дударова <sup>30</sup>	Р. Штраус, А. Скрябин, С. Рахманинов, И. Стравинский, В. Артемов, С. Губайдулина, А. Головин, П. Ермолаев, а также сочинения студентов и аспирантов консерватории	И. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, И. Брамс, П. Чайковский, С. Рахманинов, французские композиторы, Д. Шостакович
Е. Светланов <sup>31</sup>	Л. ван Бетховен, М. Глинка, М. Балакирев, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, Г. Малер, А. Глазунов, С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Ляпунов, А. Шенберг, А. Берг, Н. Мяковский, Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Т. Хренников, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Г. Свиридов, А. Эшпай, Р. Щедрин	П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Скрябин
Ю. Темирканов <sup>32</sup>	П. Чайковский, И. Стравинский, Дж. Гершвин, С. Прокофьев, А. Петров, Р. Щедрин	–
А. Якупов <sup>33</sup>	И. С. Бах, А. Вивальди, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, И. Брамс, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, Э. Григ, К. Сен-Санс, С. Рахманинов, Д. Шостакович	–
В. Попов <sup>34</sup>	А. Кастальский, П. Чесноков, С. Смоленский, Г. Дмитриев, Д. Шостакович	–
М. Горенштейн <sup>35</sup>	И. Штраус, Г. Малер, Р. Штраус, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Скрябин, Д. Шостакович, Р. Щедрин	Г. Малер, Р. Штраус, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Скрябин, Д. Шостакович

<sup>27</sup> Список сделан на основе публикации Н. Эскина [30, с. 9].

<sup>28</sup> Список сделан на основе публикации Г. Цыпина [28, с. 9].

<sup>29</sup> Список сделан на основе публикации Г. Цыпин. Борис Петрушанский, Николай Петров, Павел Коган // Музыкальная жизнь. 1997. № 5. С. 11–13.

<sup>30</sup> Список сделан на основе публикации Е. Эпштейна [29, с. 14].

<sup>31</sup> Список сделан на основе публикаций Н. Алексеевского. Заменяемых талантов не бывает // Музыкальная жизнь. 2002. № 7. С. 4–6 и источника без авторства [5, с. 7].

<sup>32</sup> Список сделан на основе публикации: [14, с. 2–4].

<sup>33</sup> Список сделан на основе публикации [24, с. 18].

<sup>34</sup> Список сделан на основе публикации [12, с. 8].

<sup>35</sup> Список сделан на основе публикации [23, с. 16].

В. Понькин <sup>36</sup>	И. С. Бах, В. А. Моцарт, Дж. Россини, Г. Берлиоз, П. Чайковский, Э. Денисов, С. Губайдулина, Г. Канчели	–
В. Федосеев <sup>37</sup>	Л. ван Бетховен, Р. Вагнер, Г. Малер, К. Дебюсси, П. Чайковский, Д. Шостакович, Г. Свиридов, Л. Бернстайн, Р. Седерлинд, П. Мюллер, Г. фон Айнем, Б. Чайковский, В. Рубин, М. Вайнберг, Р. Леденев, Л. Солин, М. Кусс, С. Губайдулина, Е. Фирсова	М. Вайнберг, Б. Чайковский
Д. Орлов <sup>38</sup>	В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, М. Глинка, М. Мусоргский, П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Балтин, Г. Сальников	–

Из таблицы видно, что представленные дирижёры не ограничиваются музыкой популярных у слушателя эпох. Напротив, они демонстрируют широту своих творческих предпочтений. В то же время, некоторых исполнителей критики пытались возвести в ранг специалистов по конкретной национальной композиторской школе или направлению. Так, Э. Серова провозглашали одним из ведущих русских специалистов по музыке Северной Европы [13, с. 10]. Продолжительное время за Е. Светлановым стремились закрепить звание эксперта по русской музыке, с чем Р. Щедрин был в корне не согласен. Он считал, что подобный статус накладывает определённые барьеры на «амплуа» дирижёра. Тем более что, Светланов с не меньшим успехом исполнял произведения зарубежных авторов разных эпох<sup>39</sup>. За блестящее умение стилевых переключений В. Шклярского называли то «вагнеровским дирижёром», то «специалистом по Чайковскому и Ф. Мендельсону» [30, с. 9]. Особое отношение к современной музыке подчёркивалось у В. Спивакова, В. Дударовой, В. Федосеева, Д. Орлова, В. Понькина, Ю. Темирканова, Е. Светланова, В. Полянского, Э. Серова. Тем

<sup>36</sup> Список сделан на основе публикации [2, с. 13].

<sup>37</sup> Список сделан на основе публикаций Е. Кривицкой. Владимир Федосеев // Музыкальная жизнь. 2002. № 8. С. 14–15 и Р. Петрушанской [20, с. 4].

<sup>38</sup> Список сделан на основе публикации Г. Цыпина [23, с. 37].

<sup>39</sup> См.: Алексеевский, Н. Заменяемых талантов не бывает // Музыкальная жизнь. 2002. № 7. С. 4–6.

самым их причисляли к категории дирижёров, специализирующихся на сочинениях композиторов-современников.

В целом, анализ репертуара позволяет говорить о преобладающем типе «дирижёра-универсала». Как раз таким, по мнению Е. Светланова, и должен быть современный музыкант-профессионал [5, с. 6]. В круг его единомышленников входят В. Понькин, В. Полянский, Д. Орлов, утверждавшие, что высококлассный коллектив должен уметь играть всё, и при этом уверенно чувствовать себя как в музыке И. С. Баха, А. Вивальди, так и современных композиторов [2, с. 13]; [25, с. 5]; [27, с. 40].

Исследование материалов журнала «Музыкальная жизнь» за 1993–2003 годы позволяет сделать вывод о том, что образ современного отечественного дирижёра характеризовался многоаспектностью его профессиональной деятельности. По мнению авторов этого авторитетного отечественного издания, он определялся демократическим стилем управления коллективом, а также интенциями к освоению широкого спектра музыкальных стилей, включая музыку своего времени. Это позволило позиционировать современного дирижёра как универсального и актуального музыканта. Безусловно, журнальные рецензии этого периода хоть и имели субъективно-интерпретационный характер, тем не менее, служили «зеркалом» эпохи. Они транслировали не только индивидуальные мнения критиков, но и формировали коллективное видение идеального дирижёра, определяли его ценные качества и вызовы, продиктованные спецификой времени.

#### *Литература*

1. Артёмов, М. Фабрика музыкальных улыбок // Музыкальная жизнь. 2000. № 7. С. 28–29, 47.
2. Батагова, Т. Владимир Понькин: «Я в себе силы чувствую...» // Музыкальная жизнь. 2002. № 6. С. 12–14.
3. Варгафтик, А. «Я бы хотел, чтобы это осталось...» // Музыкальная жизнь. 1998. № 7. С. 8–9.
4. Василенко, С. Н. Искусство дирижирования // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М. : Музыка, 1975. С. 203–207.
5. Главный дирижёр // Музыкальная жизнь. 1998. № 7. С. 6–7.

6. Ержемский, Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб. : Ферт, 1993. 264 с.
7. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. М. : Музыка, 1988. 78 с.
8. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. М. : Владос, 2003. 272 с.
9. Кантор, Ю. Валерий Гергиев: Всё время на пределе // Музыкальная жизнь. 2003. № 7. С. 2–5.
10. Караколева, Е. Валерий Гергиев: Музыка для меня важнее всего на свете // Музыкальная жизнь. 2001. № 7. С. 2–5.
11. Каюков, В. А. Дирижёр и дирижирование. М. : ДПК Пресс, 2014. 214 с.
12. Клименко, Ю. Виктор Попов: «Я живу для того, чтобы дети пели...» // Музыкальная жизнь. 2001. № 9. С. 6–9.
13. Колмакова, М. Главный дирижёр // Музыкальная жизнь. 1993. № 3. С. 10.
14. Король музыкальной речи // Музыкальная жизнь. 1998. № 12. С. 2–4.
15. Кривицкая, Е. Голос альты // Музыкальная жизнь. 2003. № 1. С. 8.
16. Лазер, А. Современный дирижёр // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М. : Музыка, 1975. С. 194–202.
17. Лоскова, Е. Александр Ведерников: дирижёрская профессия с нескольких точек зрения // Музыкальная жизнь. 1999. № 5. С. 2–5.
18. Петрушанская, Е. Победитель не получает ничего? // Музыкальная жизнь. 1993. № 19–20. С. 8–10.
19. Петрушанская, Е. Я не устал увлекаться музыкой... // Музыкальная жизнь. 1995. № 7–8. С. 2–4.
20. Петрушанская, Р. Искренность в музыке и в жизни // Музыкальная жизнь. 1997. № 7. С. 2–5.
21. Римский-Корсаков, Н. А. Эпидемия дирижёрства // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М. : Музыка, 1975. С. 157–164.
22. Симонова, И. Пушкин на сцене «Метрополитен оперы» // Музыкальная жизнь. 1999. № 10. С. 44–45.
23. Фахми, Ф. Голос «Молодой России» // Музыкальная жизнь. 2002. № 1. С. 16–17.
24. Цыпин, Г. А. Н. Якупов: К счастью, с нами музыка... // Музыкальная жизнь. 1999. № 9. С. 17–20.
25. Цыпин, Г. Валерий Полянский // Музыкальная жизнь. 1997. № 4. С. 4–7.
26. Цыпин, Г. Музыка – сцена – время // Музыкальная жизнь. 1994. № 3. С. 14–16.
27. Цыпин, Г. Современный оркестр // Музыкальная жизнь. 2003. № 1. С. 37–40.
28. Цыпин, Г. Тайна дирижёрской профессии // Музыкальная жизнь. 1996. № 5–6. С. 8–10.
29. Эпштейн, Е. Вероника Дударова: Абсолютного счастья не бывает... // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 12–14.
30. Эскина, Н. Звёздный час Вениамина Шклярского // Музыкальная жизнь. 1995. № 9. С. 9–10.

### References

1. Artemov, M. Fabrika muzikalnikh ulibok [The Music Smile Factory]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2000. No. 7, pp. 28–29, 47. (In Russ.)
2. Batagova, T. Vladimir Ponkin: «Ya v sebe sili chuvstvuyu...» [Vladimir Ponkin: “I Feel Strong Inside...”]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2002. No. 6, pp. 12–14. (In Russ.)
3. Vargaftik, A. «Ya bi khotel, chtobi eto ostalos...» [“I Would Like It to Stay...”]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1998. No. 7, pp. 8–9. (In Russ.)
4. Vasilenko, S. N. Iskusstvo dirizhirovaniya [The Art of Conducting] // *Dirizhyorskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. E`stetika* [Conducting Performance: Practice. History. Aesthetics: A Collection of Articles]. Moscow : Muzika, 1975. Pp. 203–207. (In Russ.)
5. Glavnii dirizher [Main conductor]. *Muzikalnaya zhizn*. 1998. No. 7. Pp. 6–7. (In Russ.)
6. Erzhemskii, G. L. *Zakonomernosti i paradoksi dirizhirovaniya* [The Patterns and Paradoxes of Conducting]. St. Petersburg : Fert, 1993. 264 p. (In Russ.)
7. Erzhemskii, G. L. *Psikhologiya dirizhirovaniya. Nekotorie voprosi ispolnitelstva i tvorcheskogo vzaimodeistviya dirizhera s muzikalnim kollektivom* [The Psychology of Conducting. Some Issues of Performance and Creative Interaction Between the Conductor and the Musical Ensemble]. Moscow : Muzika, 1988. 78 p. (In Russ.)
8. Zhivov, V. L. *Khorovoe ispolnitelstvo: Teoriya. Metodika. Praktika* [Choral Performance : Theory. Methodology. Practice]. Moscow : Vlado, 2003. 272 p. (In Russ.)
9. Kantor, Yu. Valerii Gergiev: Vse vremya na predele [Valery Gergiev: All the Time on the Edge]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2003. No. 7, pp. 2–5. (In Russ.)
10. Karakoleva, Ye. Valerii Gergiev: Muzika dlya menya vazhnee vsego na svete [Valery Gergiev: Music is the Most Important Thing in the World to Me], *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2001. No. 7, pp. 2–5. (In Russ.)
11. Kayukov, V. A. *Dirizher i dirizhirovanie* [Conductor and Conducting]. Moscow : DPK Press, 2014. 214 p. (In Russ.)
12. Klimenko, Yu. Viktor Popov: «Ya zhivu dlya togo, chtobi deti peli...» [Victor Popov: “I Live for Children to Sing...”]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2001. No. 9, pp. 6–9. (In Russ.)
13. Kolmakova, M. Glavnii dirizher [Main Conductor]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1993. No. 3, p. 10. (In Russ.)
14. Korol, muzikalnoi rechi [King of Musical Speech]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1998. No. 12. pp. 2–4. (In Russ.)
15. Krivitskaya, Ye. Golos alta [The Voice of the Alto]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2003. No. 1. p. 8. (In Russ.)
16. Lazer, A. Sovremenniy dirizher [The Modern Conductor] // *Dirizhyorskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. E`stetika* [Conducting Performance: Practice. History. Aesthetics: A Collection of Articles]. Moscow : Muzika, 1975, pp. 194–202. (In Russ.)
17. Loskova, Ye. Aleksandr Vedernikov: Dirizherskaya professiya s neskol'kikh toчек zreniya [Alexander Vedernikov: The Conducting Profession from Multiple Perspectives]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1999. No. 5. pp. 2–5. (In Russ.)
18. Petrushanskaya, Ye. Pobeditel ne poluchaet nichego? [Does the winner get nothing?]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1993. No. 19–20. pp. 8–10. (In Russ.)

19. Petrushanskaya, Ye. Ya ne ustal uvlekatsya muzikoi... [I'm not tired of being fascinated by music...]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1995. No. 7–8. pp. 2–4. (In Russ.)
20. Petrushanskaya, R. Iskrennost v muzike i v zhizni [Sincerity in Music and in Life]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1997. No. 7. pp. 2–5. (In Russ.)
21. Rimskii-Korsakov, N. A. Ehpideimiya dirizherstva [The Epidemic of Conducting] // *Dirizhyorskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. E`stetika* [Conducting Performance: Practice. History. Aesthetics: A Collection of Articles]. Moscow : Muzika, 1975, pp. 157–164. (In Russ.)
22. Simonova, I. Pushkin na stsene «Metropoliten operi» [Pushkin on the Metropolitan Opera Stage]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1999. No. 10. pp. 44–45. (In Russ.)
23. Fakhmi, F. Golos «Molodoi Rossii» [The Voice of “Young Russia”]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2002. No. 1. pp. 16–17. (In Russ.)
24. Tsipin, G. A. N. Yakupov: K schastyu, s nami muzika... [A. N. Yakupov: Luckily, We Have Music...]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1999. No. 9. pp. 17–20. (In Russ.)
25. Tsipin, G. Valerii Polyanskii [Valery Polyansky]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1997. No. 4. pp. 4–7. (In Russ.)
26. Tsipin, G. Muzika — stsena — vremya [Music — Stage — Time]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1994. No. 3. pp. 14–16. (In Russ.)
27. Tsipin, G. Sovremennii orkestr [Contemporary Orchestra]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 2003. No. 1. pp. 37–40. (In Russ.)
28. Tsipin, G. Taina dirizherskoi professii [The Mystery of the Conducting Profession]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1996. No. 5–6. pp. 8–10. (In Russ.)
29. Epshtein, Ye. Veronika Dudarova: Absolyutnogo schastya ne bivaet... [Veronika Dudarova: There is no Such Thing as Absolute Happiness...]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1998. No. 6. pp. 12–14. (In Russ.)
30. Eskina, N. Zvezdnii chas Veniamina Shklyarskogo [Veniamin Shklyarsky's Moment of Glory]. *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life]. 1995. No. 9. pp. 9–10. (In Russ.)

Получено: 02.02.2026

Принято к публикации: 25.03.2026

Дата публикации: 06.04.2026

Received: 02.02.2026

Accepted: 25.03.2026

Accepted: 06.04.2026