

В. А. Каюков

## Культурологические типы сценического артистизма в западноевропейском дирижировании

**Аннотация:** в статье даны определение и разбор культурологических типов сценического артистизма на примере ключевых представителей западноевропейского дирижирования (Г. фон Бюлов, Ф. Вейнгартнер, В. Фуртвенглер, А. Тосканини, Г. фон Караян, С. Озава, Д. Баренбойм, С. Рэттл). Выведена типология дирижеров: три базовых типа (дирижер-диктатор, дирижер-деятель, дирижер-интеллектуал и поэт) и смешанные типы (дирижер-политик, дирижер-бизнесмен и шоумен, «странствующий» дирижер). Анализируется специфика влияния на оркестр дирижеров разных типов. Предпринята попытка ответить на вопрос: почему один дирижер, имеющий прекрасные слух и музыкальную память, не может войти в число великих дирижеров, а другой, менее одаренный, смог занять в истории дирижирования одно из ведущих мест? В статье впервые предложена периодизация не музыковедческая, не искусствоведческая, а философско-культурологическая (с использованием категорий «успех» и «артистизм»).

**Ключевые слова:** культурология, дирижер, диктатор, деятель, музыка, артистизм, успех, личность, оркестр, хор.

С революционных изменений в деле управления музыкантами оркестра, связанных с деятельностью Р. Вагнера (примерно середина XIX в.), возникла новая музыкальная профессия — дирижер-интерпретатор, характеризующаяся управлением не только темпом и динамикой музыкального произведения, но и его мелосом, агогикой. Дирижерская реформа Р. Вагнера вывела на первый план в музыкально-исполнительской культуре личность дирижера-профессионала.

Некоторые музыканты и ученые предпринимали попытки выведения типизации дирижеров: русский композитор и исполнитель Н. А. Римский-Корсаков, советский дирижер С. Н. Василенко, российский дирижер и психолог Г. Л. Ержемский и др. Римский-Корсаков, констатируя: «Сколько типов дирижера мы наблюдаем в наше (рубеж XIX–XX вв. — В. К.) время!»<sup>1</sup>, — вывел восемь типов: дирижер — военного оркестра, итальянской оперы, частной оперы, большой оперы, концертного учреждения, антрепренер, заграничная знаменитость, случайный, т. е. композитор, дирижирующий своим произведением. Очевидно, что его типология строится по формальному принципу соотносительности дирижера с организацией, в которой он работает. С. Н. Василенко всех дирижеров делит на три категории по принципу профессиональной подготовки к деятельности: дирижеры-композиторы, дирижеры-профессионалы, дирижеры без специального высшего музыкального образования<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. А. Эпидемия дирижерства // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 161.

<sup>2</sup> См.: Василенко С. Н. Искусство дирижирования // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 203–207.

Г. Л. Ержемский<sup>3</sup> проводит психологическую дифференциацию: «ремесленники-регулирующие» (музыкальные управляющие) ставят своей целью организационные музыкальные задачи, т. е. поддержание необходимого темпа произведения, совместности действий, выполнение динамических оттенков и нюансов; «дирижеры-иллюстраторы» характеризуются приверженностью к двигательному жестко-пластическому управлению, которое чем-то сродни балету (такой дирижер, «запустив» оркестр, начинает переживать музыку как бы под аккомпанемент играющего оркестра, одновременно пытаясь найти изобразительный аналог происходящему в нем исполнительскому процессу); «дирижеры-реставраторы», т. е. музыканты с доминированием теоретического (аналитического) типа мышления, чья главная задача — воссоздание аутентичных авторских указаний «в первоначальном» виде; «дирижеры-созидатели» имеют основой деятельности внутреннее исполнительство и тесное творческое взаимодействие с музыкальным коллективом. Все профессиональные функции последних направлены на целостное эмоциональное восприятие произведения, дирижируют они не столько посредством физических действий, сколько волевыми побуждающими к действиям импульсами.

Трактовки дирижерских типов, предложенные С. Н. Василенко, Г. Л. Ержемским, Н. А. Римским-Корсаковым, далеки от философско-культурологического видения проблемы. Ими как видными музыкантами было обращено внимание на формальную сторону дирижерской профессии, на пси-

<sup>3</sup> См.: Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб.: Деан; Ферт, 1993. 263 с.

хологические моменты взаимодействия дирижера с коллективом. Но они оставили в стороне такие важные составляющие успешной деятельности дирижеров, как влияние на процесс коммуникации внешних культурных факторов и внутренних философских предельных этапов «разворачивания» духа времени, культурных и художественных процессов. Никогда ранее типы дирижества не рассматривались в свете феномена артистизма как вида специфической актерской игры, хотя еще дирижер Б. Вальтер отмечал: «Таким образом, перед музыкантом-исполнителем лежит тот же путь перевоплощения, что и перед актером — непосредственно от своего “я” к “другому”»<sup>4</sup>. Нами предлагается вывести типологию профессиональных дирижеров, исходя из анализа артистических способностей той или иной личности.

Первый дирижер-исполнитель, полностью посвятивший жизнь дирижерской профессии, — немецкий маэстро Ханс Гвидо фон Бюлов (1830–1894). Он стал прототипом всех последующих дирижеров, поэтому стоит рассмотреть его личный путь к успеху и попутно формирование базисного типажа дирижера. Воспитание детей в разрозненной на десятки княжеств немецкой земле XIX в. было с современных дидактических позиций крайне жестким и деспотичным. Считалось, что ребенок должен научиться беспрекословному подчинению воле старших; только пройдя этот путь, став взрослым, можно в свою очередь диктовать свои желания и требовать их выполнения.

Сознавая, что бессмертных творений как композитору ему не создать, и не желая быть «не первым», вечным копиистом, работающим на заказ, фон Бюлов отдал себя в распоряжение композитора Р. Вагнера, человека великого в сфере творения музыки. Г. фон Бюлов сумел занять срединное положение между композитором и оркестром. Он вдохновенно дирижировал чужими произведениями как своими собственными (ранее композитор всегда был и дирижером своих произведений), стал первым профессиональным дирижером, называвшим себя «nur der Taktstock Wagner»<sup>5</sup>. 10 июня 1865 г. Вагнер, готовя премьеру своей музыкальной драмы «Тристан и Изольда», счел нужным посмотреть на сценическое исполнение глазами человека из зала. Композитор спустился с дирижерской подставки, попросив своего помощника фон Бюлова заменить его. «Бюлов продирижировал четырехчасовой оперой без партитуры

— по памяти»<sup>6</sup>. С того дня Вагнер перестал исполнять свои сочинения, передав всю дирижерскую деятельность фон Бюлову. Эта дата и стала датой рождения дирижерской профессии. Но какой личной трагедией был этот день для фон Бюлова, и в какой трагической обстановке возникло дирижерское исполнительство!

В 25-летнем возрасте Г. фон Бюлов познакомился с Козимой Лист, дочерью Ф. Листа. Они сошлись в едином чувстве благоговения перед творчеством и личностью Р. Вагнера. В 1857 г. молодые люди сочетались браком. Из католического собора, завершив официальную процедуру, молодожены отправились на берлинский вокзал, где сели в поезд, ехавший до Цюриха, чтобы получить благословение жившего там Р. Вагнера. Преданность их была столь велика, что молодые родители назвали своих детей именами героев драм Вагнера, жили наставлениями и заветами своего учителя. С 1863 г. они стали жить все вместе, втроем. В день генеральной репетиции музыкальной драмы «Тристан и Изольда» в зал принесли новость, что К. Лист родила третью дочь (которую тут же назвали Изольдой). И официальный муж (Г. фон Бюлов), и фактический отец (Р. Вагнер) признали эту весть «откровением свыше». В 1867 г. К. Лист родила еще одну дочь Р. Вагнеру, и лишь в 1870 г. фон Бюлов развелся. Не выдержав смеха и надругательств в газетах и в обществе относительно своей личной жизни, он потерял разум. Родственникам пришлось поместить его в лечебницу для душевнобольных. Выйдя из больницы, несмотря ни на что он продолжил исполнять и прославлять великого Вагнера.

Жизненные перипетии Г. фон Бюлова оказали огромное воздействие на дирижерскую профессию и привели со временем к формированию классического дирижерского типа: *дирижера-диктатора*. Истерзанный деспотичными родителями и бессердечием великого композитора, фон Бюлов воспроизвел их варварское общение с ним уже в отношениях со своими оркестрами (как он подчеркивал, «во имя верховной власти»). Такая его работа «на износ» сделала молодой Берлинский филармонический оркестр мировым эталоном коллективной целостности, музыкальной сыгранности и самоуважения. Благодаря успехам оркестра Берлин стал одной из крупнейших музыкальных столиц мира.

Дирижируя все наизусть, «доставая» звуки как бы из воздуха, Г. фон Бюлов подключил и артистический дар; он сыграл роль дирижера, деятельность которого была окутана атмосферой мистицизма и недосказанности, движения рук оказывали гипнотическое воздействие. Он вкладывал в

<sup>4</sup> Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. М.: Музгиз, 1962. С. 13.

<sup>5</sup> «Всего лишь дирижерская палочка Р. Вагнера» (перевод с нем.).

<sup>6</sup> Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 28.

каждый жест столько неистовой страсти, что люди невольно начинали испытывать страх и трепет. К подобному эффекту будут стремиться в последующее время почти все симфонические дирижеры, а канон, созданный Г. фон Бюловым, превратится в непремennую основу дирижерского управления.

Следующими представителями данной профессии были дирижеры «большой послевагнеровской пятерки»: Г. Рихтер (1843–1916), Ф. Мотль (1856–1911), Г. Малер (1860–1911), А. Никиш (1855–1922), Ф. Вейнгартнер (1863–1942). Величайшая культура, огромное дарование и непреклонная воля в выполнении заветов вагнеровского исполнительского гения характеризуют этих мастеров. Особое место в истории дирижерского искусства занимает младший представитель «пятерки» Вейнгартнер. Начав артистическую деятельность в ту пору, когда еще жили и творили основатели дирижерского исполнительства, он завершил свой путь почти в середине XX в. и стал связующим звеном между школой XIX в. и современным дирижерским искусством.

Ф. Вейнгартнер представлял явно отличный от своего предшественника Г. фон Бюлова тип *дирижера-деятели*. Склонный к всевозможным не музыкальным выступлениям, интеллектуальным диспутам, судебным процессам, пятикратно женатый, он писал статьи и памфлеты по разнообразным поводам. Вейнгартнер был автором популярной в свое время книги по дирижированию с заимствованным у Р. Вагнера названием «*Über das Dirigieren*»<sup>7</sup>. Именно Вейнгартнер показал, что профессия дирижера не есть только чисто музыкальная работа с оркестром: она имеет характер обширной социальной деятельности.

Ключевыми положениями теоретической деятельности Ф. Вейнгартнера стали борьба с экстравагантностью, вычурностью интерпретаций и стремление к целостности исполнения произведений: «Стремление к сенсации и оригинальности превратилось просто в безумие, охватившее в своем потоке и юнцов, не умеющих еще вести себя, но требующих прав на самобытность, и талантливых, но слабовольных артистов, наталкивая последних на нелепые поступки»<sup>8</sup>. Вейнгартнер интуитивно предугадал начало движения музыкального искусства в сферу денежных отношений, «предсказав» последовавшее «упрощение» интерпретаций и выхолащивание идейной составляющей любого концертного выступления: «Публика обычно принимает странности за истинную трактовку, а потеряв здоровое чутье, потом уже будет требовать этих странностей и не сможет обходиться без пикант-

ной прикрасы. И наибольший успех будет иметь тот, кто сумеет лучше состроить рожу»<sup>9</sup>.

Он уже в начале XX в. предвидел отток хороших артистов и музыкантов в Америку — новый «центр мира» — для самореализации и достижения личного материального успеха. Дирижер дал одним из первых свою оценку явлению элитных выступлений, закрытых концертов, т. е. оторванного от народа искусства. Ф. Вейнгартнер считал, что музыка обязана воспитывать, направлять массы людей к высоким ценностям духа. Поэтому его интересовала музыкальная жизнь молодой Советской России, и он несколько раз гастролировал в Москве и Петрограде.

В концертной практике Ф. Вейнгартнер стал ярким представителем классических исполнительских трактовок, где точность темпов, динамики и нюансов сочетается с «попаданием» в стиль и дух произведения. Он учил развивать художественный вкус, безукоризненно знать партитуру, главной ценностью дирижерского искусства называл умение передавать свое понимание исполнителям. По его мнению, на репетиции дирижер «только работник, хорошо знающий свое ремесло»<sup>10</sup>, а на концерте он должен стать вдохновенным артистом, чтобы сплотить оркестр в едином действии с единой целью: показать людям музыкальное сочинение так, как слышал его композитор. «Прекрасно исполнить прекрасное произведение должно быть его (дирижера. — В. К.) высшим триумфом. Успех композитора будет его успехом»<sup>11</sup>.

Следующей ключевой личностью в истории дирижерского успеха можно считать, по единогласному мнению исследователей, величайшего дирижера XX в., немецкого музыканта В. Фуртвенглера (1886–1954). Рожденный в культурнейшей семье известного археолога, в свое время проводившего раскопки Олимпии, он посвятил свое детство учебе, а жизнь — созерцанию музыки. Благодаря несомненной музыкальной одаренности, Фуртвенглер уже в 19 лет дебютировал в качестве главного дирижера с Мюнхенским филармоническим оркестром. В последующем он стал главным дирижером Венского филармонического и Берлинского филармонического оркестров, руководителем Зальцбургского и Байрейтского фестивалей (наивысшие музыкальные посты в Европе). Он единственный из крупнейших дирижеров того времени остался и провел все годы в нацистской Германии вплоть до середины декабря 1944 г.

Сценический артистизм В. Фуртвенглера представляет собой редкий тип управления — *интеллектуально-поэтический*. Являясь прямым

<sup>7</sup> «О дирижировании» (перевод с нем.).

<sup>8</sup> Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. С. 19.

<sup>9</sup> Там же. С. 30.

<sup>10</sup> Там же. С. 43.

<sup>11</sup> Там же. С. 44.

продолжателем немецких композиторских и исполнительских традиций, он придал своим исполнениям произведений Л. ван Бетховена, И. Брамса, Р. Вагнера глубину трактовки и захватывающий артистизм исполнения. Свои концертные партитуры Фуртвенглер заучивал наизусть и потом исполнял их с закрытыми глазами. «Удивительная смесь артистического инстинкта и интуиции с возвышенной интеллектуальностью»<sup>12</sup> — такова основная черта его исполнений. Он хорошо знал, какое впечатление производил на зрителей, дирижируя на сцене, словно молясь у алтаря. В оркестровой яме, невидимый публике, он дирижировал совсем по-другому: строго по партитуре. За ним закрепилась метафора: «поэт среди дирижеров», «единственный в своем роде, неподражаемый»<sup>13</sup>.

В историю успешных дирижеров В. Фуртвенглер вошел с эксклюзивной, специфически-неповторимой дирижерской техникой. Еще его британский коллега и современник Г. Вуд поднимал проблему «квадратного дирижирования», уничтожающего настоящих артистов<sup>14</sup>, и учил более свободной манере. Видеозаписи В. Фуртвенглера показывают абсолютную свободу рук и всего корпуса дирижера. «Он извивался на своем постаменте, — пишет Н. Лебрехт, — пританцовывая, иногда напевая, проделывая руками круговые движения, которые даже отдаленно не напоминали ритмичное “задание” темпа»<sup>15</sup>. Внешняя точность исполнения не имела особой ценности для человека, пытавшегося извлекать скрытую (интимно-переживаемую) и одновременно общественно-значимую идею сочинения<sup>16</sup>. Вопреки этому уникальному стилю дирижирования, а может быть именно благодаря ему, музыканты под управлением Фуртвенглера оказывались в гипнотическом подчинении его личной воле, непосредственно раскрывающей внутренний артистический потенциал каждого из них.

Максимальный контраст в дирижерских типах можно видеть на примере двух современников, оказавшихся абсолютными артистическими противоположностями: В. Фуртвенглер и А. Тосканини

<sup>12</sup> Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 104.

<sup>13</sup> Пятигорский Г. П. Виолончелист. Фрагменты из книги // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1970. Вып. 5. С. 136.

<sup>14</sup> Вуд Г. О дирижировании. М.: Музгиз, 1958. С. 31.

<sup>15</sup> Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 104.

<sup>16</sup> Техника В. Фуртвенглера так и осталась не повторенной. Многие последующие известные дирижеры отмечали, что в действительности музыка идет не от движений, а сквозь них. Л. Бернштейн говорил: «На семь я могу научить дирижировать любого идиота, а на два, на три и на четыре очень сложно. — “Почему, Ленни?” — изумлялся я. А он отвечал: “Потому что должна быть музыка *between* — между движениями» (Спиваков В. Т. Мимолетности. М.: Музыка, 2004. С. 99).

ни (1867–1957). Самый популярный дирижер XX в., известный просто как «маэстро», и спустя много лет после своей смерти оставался «первым дирижером» в мировой музыкальной культуре. Он привнес в дирижерскую профессию абсолют авторитарности, безусловное подчинение субъективной воле дирижера. Тосканини — ярчайший представитель типа *дирижера-диктатора*.

В отличие от В. Фуртвенглера А. Тосканини родился в бедной крестьянской семье, в итальянском городе Парма. Часто болевший, оставленный на попечение дедушки с бабушкой, он с девяти лет стал жить и учиться в Пармской консерватории-интернате, в 18 лет вышел оттуда с отличным аттестатом по своей основной специальности (игра на виолончели) и сразу покинул Италию — уплыл в Бразилию, где устроился работать виолончелистом в оркестр разъездной оперной труппы. В 1886 г. дирижер этого музыкального коллектива заболел, а к пульту вышел молодой Тосканини и продирижировал оперой «Аида» Дж. Верди. Так началась, наверное, самая успешная карьера в сфере дирижерской деятельности.

В Италии в это время происходил оперный расцвет, связанный в первую очередь с деятельностью гениального Дж. Верди. Однако талантливых исполнителей явно не хватало. «Либреттист и собрат композитора (Дж. Верди. — В. К.) А. Бойто молился вслух о появлении в стране дирижера, который бы очистил искусство...»<sup>17</sup>. И вот в 1898 г. пост главного дирижера миланского оперного театра Ла Скала занял А. Тосканини. Уже спустя два сезона этот театр стал одним из ведущих в мире, и его репутация по-прежнему очень высока.

Триумф А. Тосканини связан не только с великой музыкой Дж. Верди, но и со способностью Тосканини находить молодых талантливых певцов, «раскручивая» их и подбирая для них выигранные партии. Он зажег такие «звезды», как: лирический тенор Э. Карузо, бас Ф. И. Шаляпин, баритон А. Скотти, лирическое сопрано Р. Сторчио. Он ввел в симфоническую музыку доктрину буквализма: абсолютную точность исполнения того, что написано в нотах; никаких «вольностей» интерпретации, ничего «от себя». Так был запущен механизм нивелирования композиторского начала. Сильнейшая артистическая составляющая сценической деятельности Тосканини вместе с неизменностью звучащего нотного текста вывели на первый план музыканта-интерпретатора. Благодаря Тосканини главной персоной в музыке стал дирижер, а не композитор.

Когда положение в Италии стало крайне сложным, 70-летний маэстро покинул родину (1937) и

<sup>17</sup> Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 85.

стал работать в США, где специально для него одним из центральных телевизионных каналов был создан симфонический оркестр *NBC*. Все концерты из специальной студии стали транслироваться в прямом эфире между телесериалами и ток-шоу. А. Тосканини стал первым дирижером в мире, получившим свою постоянную массовую аудиторию, а для большинства людей — и единственным известным им маэстро. Записи этих выступлений выходили невиданными ранее тиражами, став специфическим интеллектуальным артефактом. Каждая семья пыталась завладеть новой пластинкой великого маэстро. Собирать грамзаписи стало модным и популярным: их выставляли на полках в гостиных как символ исповедуемых их обитателями культурных ценностей и тяги к прекрасному. Так академическая музыка начала исполнять роль «китча», т. е. приобрела потребительскую форму.

В Европе послевоенного времени зажглась новая «суперзвезда» — Герберт фон Караян (1908–1989). Можно сказать, что это была его вторая жизнь. В первой своей жизни он — дирижер оперного театра Ахена, затем Берлинской государственной оперы (во времена Третьего рейха), *Das Wunder Karajan*<sup>18</sup> — олицетворение арийского превосходства. Дважды член НСДАП<sup>19</sup> (Национал-социалистической немецкой рабочей партии), он в свое время выступал во фраке с повязанной на рукаве свастикой. Переход во вторую жизнь для маэстро был драматичным: после окончания Второй мировой войны последовал запрет на концертную деятельность, он находился под следствием, которое вели союзники, но сумел преодолеть трудности и стать одним из наиболее успешных дирижеров мира.

В 1946 г. Г. фон Караяна отстранили от публичных выступлений, но его музыкальный агент, англичанин У. Легг, добился официального разрешения на создание музыкальных записей. Записи его исполнений с британским оркестром «Филармония» уже успели превратить дирижера в мировую музыкальную знаменитость ко времени, когда ему разрешили вести концертную деятельность: публика оказалась готова встретить его как триумфатора. Действительно, с появлением долгоиграющих пластинок и стереофонического звука записи окончательно закрепили главенство над живым исполнением. Родилась массовая аудитория, и Г. фон Караян со своими сверхтиражами превратился в главную медиафигуру — *дирижера-бизнесмена и шоумена*.

Дирижируя в Метрополитен-опера, эксцентричный Г. фон Караян поднял дирижерский подиум,

<sup>18</sup> Чудо-Караян (перевод с нем.).

<sup>19</sup> Первый раз Г. фон Караян вступил в нацистскую партию в 1933 г. в Зальцбурге, спустя два месяца после прихода к власти А. Гитлера. Три недели спустя он второй раз (уже торжественно) вступил в ряды НСДАП в столице — Берлине.

чтобы быть на виду у публики, в Байрейте он желал прорезать отверстие в загородке оркестровой ямы, чтобы публика смогла видеть дирижера полностью. При работе с Берлинским филармоническим оркестром (унаследованным от В. Фуртвенглера и руководимым Г. фон Караяном до самой смерти) он дирижировал наизусть с закрытыми глазами (как его предшественник), и критики единодушно отмечали его как непревзойденного мастера устраивать и театральный спектакль на подиуме, и шоу-представление на телевидении.

Многие критики, в особенности британский критик Н. Лебрехт в работе «Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть», вменяют Г. фон Караяну в вину то, что он раскрутил разрушительную инфляционную спираль, требуя огромных гонораров за исполнение. Во время пребывания в должности директора исполнительских организаций, финансируемых за счет общественных средств (Венского филармонического оркестра, Берлинского филармонического оркестра и Зальцбургского фестиваля) он стал платить приглашенным звездам заоблачные гонорары и постоянно поднимал размер своего собственного вознаграждения. Первый дирижер-шоумен, Г. фон Караян остался в памяти потомков величайшим музыкальным дирижером XX в., способным исполнять музыку во всей ее полноте и красоте посредством воли, жестов и артистизма<sup>20</sup>.

Крупным дирижером современности является японский дирижер Сейджи Озава (род. 1935). Став в 24 года в родном Токио, по признанию прессы, «выдающимся японским талантом», он отправился в Европу, где завоевал первую премию на Международном конкурсе дирижеров в Безансоне (Франция), председателем которого был ведущий французский дирижер Ш. Мюнш. Не останавливаясь на этом, Озава направился в Северную Америку, чтобы «расширить горизонты». В музыкальном центре города Таглвуд он был назван лучшим студентом и получил премию имени С. А. Кусевичкого (русского дирижера, эмигрировавшего после революционных событий 1917 г.). Став в 1972 г. главным дирижером Бостонского симфонического оркестра, Озава сохранил главенство в Японии, попутно работая приглашенным дирижером в различных европейских оркестрах. В 2002 г. он принял приглашение занять пост музыкального директора Венской государственной оперы.

<sup>20</sup> См.: *Alby C., Caron A. Karajan. Eine Hommage an den großen Dirigenten. Scherz: arte edition, 2000. 143 s.; Ludwig Ch. «... und ich ware so gern Primadonna gewesen»: Erinnerungen. 3., überarb. Aufl. Berlin: Henschel, 1999. 296 s.; Mödl M. So war mein Weg. Berlin: Parthas – Verl, 1998. S. 9–220; Seifert W. Günter wand: so und nicht anders: Gedanken und Erinnerungen. 3. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1999. 528 s.*

Так благодаря глобализационным процессам, информационным технологиям, свободе и скорости перелетов возник новый тип — синтетический тип «странствующих» дирижеров. О. Озава говорит как о «реактивном» дирижере, способном почти одновременно выступать в разных концертных залах, находящихся в разных частях света. Его странствования — результат феноменальной энергии и физического здоровья. Почти все современные музыканты-исполнители оказались в таких условиях, ибо только постоянные гастролы дают современному артисту достойную заработную плату.

Одним из ведущих дирижеров конца XX — начала XXI в. является израильский дирижер Даниэль Баренбойм (род. 1942). Дебютировав в 1952 г. как пианист в Вене, он играл с такими дирижерами, как О. Клемперер и В. Фуртвенглер. Творчество последнего оказало на Баренбойма неизгладимое впечатление истинности и совершенства. Тип дирижера-интеллектуала оказался наиболее притягательным для молодых поколений музыкальных руководителей, однако в творческой деятельности Баренбойма от артистизма дирижера-деятели и артистизма дирижера-шоумена этот тип приобрел новые (усиленные) оттенки.

В 1965 г. Д. Баренбойм возглавил Английский камерный оркестр. Огромный успех ему принесло исполнение с этим коллективом цикла всех концертов В. А. Моцарта, где он играл за фортепиано и одновременно дирижировал из-за инструмента. На фоне грандиозного успеха Баренбойм стал всеми силами поднимать из забвения камерную музыку, намеренно забытую предыдущими дирижерами-титанами. С 1975 по 1989 г. (14 лет) он успешно возглавлял Оркестр Парижа, с 1991 по 2006 г. дирижировал Чикагским симфоническим оркестром, в 2006 г. стал руководителем миланского театра Ла Скала. За заслуги в сферах, выходящих за пределы музыки (в частности, в деле укрепления мира между народами), Баренбойм получил множество высших государственных наград. Кипучая деятельность дирижера по восстановлению мира на Ближнем Востоке является визитной карточкой его гуманитарной миссии. Во время обстрелов Израилем сектора Газа в 2007 г. Баренбойм провел концерт в Рамалле и, имея израильское гражданство, принял палестинское подданство. Через несколько часов после его выступления Египет открыл границы для беженцев и гуманитарной помощи. Так дирижер смог связать музыку с политикой, привлечь внимание всего мира к межэтническим проблемам этого региона, превратил симфонический концерт в акт миротворчества *Urbi et Orbi*. Яркая личная роль сделала его первым *дирижером-политиком*.

Одним из самых харизматичных дирижеров современного мира признается английский маэстро — сэр Саймон Рэттл (род. 1955). Он представляет как бы возрожденный, но на самом деле сформированный в XX в., тип *классического дирижера*: его основной работой является музыка, работает он в одном оркестре, живет почти постоянно в одном городе и главным критерием успешного выступления считает наилучшим образом выученную нотную партитуру. Музыкант от рождения, Рэттл в 15 лет выступил с собственноручно набранным им любительским оркестром Ливерпуля. Но лишь закончив отделение литературы Оксфордского университета, он в 1980 г. принял приглашение возглавить Симфонический оркестр Бирмингема в тяжелый момент оркестрового бунта. Рэттл утихомирил музыкантов и представил идею развития коллектива, а также решил финансовые вопросы. Спустя 10 лет данный симфонический оркестр обрел всемирную славу.

Сам С. Рэттл называет себя и свою карьеру «старомодными», но следование именно этому направлению позволяет ему быть ведущим дирижером современности, сохраняя при этом душевное здоровье. В 2003 г. Берлинский филармонический оркестр (единственный оркестр, голосованием выбирающий себе дирижера) заключил с ним контракт на девять лет (до 2012 г.). К 2011 г. оркестром совершены ошеломительные по успеху гастролы в США, КНР и другие страны Азии; в 2006 г. Рэттл со своим оркестром выступил в Москве. «Дирижировать этим оркестром — работа, которую невозможно довести до конца. Она бесконечна»<sup>21</sup>, — говорит дирижер. Берлинский филармонический оркестр состоит из музыкантов наивысочайшего уровня, каждый музыкант может вести сольную деятельность (что многие и делают, успешно записывая свои диски). Задача дирижера не заключается в поднятии общего уровня оркестра, выучивания нотного текста (музыканты исполняют наизусть, к примеру, симфонию № 9 Г. Малера). Для Рэттла более важно воплощать в своем творчестве новые художественные идеи.

История дирижеров-интерпретаторов с середины XIX в. по настоящее время насчитывает десятки выдающихся личностей. Все они вели яркую артистическую жизнь на сцене и снискали признание публики. Каждый представлял свой неповторимый стиль работы с оркестром, свою форму концертного выступления, однако у каждого типа успешных дирижеров (*дирижер-диктатор*, *дирижер-деятель*, *дирижер-интеллектуал* и *поэт*) есть и своя специфика влияния на оркестр.

<sup>21</sup> Рэттл С. Время Караяна ушло безвозвратно» (интервью) // Академическая музыка. OpenSpase.ru. Режим доступа: [http://www.openspace.ru/music\\_classic/names/details/27](http://www.openspace.ru/music_classic/names/details/27).

### Список литературы:

1. Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. М.: Музгиз, 1962. С. 7–118.
2. Василенко С. Н. Искусство дирижирования // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 203–207.
3. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. Л.: ТРИТОН, 1927. 46 с.
4. Вуд Г. О дирижировании. М.: Музгиз, 1958. 104 с.
5. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб.: Деан; Ферт, 1993. 263 с.
6. Лебрехт Н. Маэстро миф. Великие дирижеры в схватке за власть. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. 448 с.
7. Пятигорский Г. П. Виолончелист. Фрагменты из книги // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1970. Вып. 5. С. 127–215.
8. Римский-Корсаков Н. А. Эпидемия дирижерства // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 157–164.
9. Рэттл С. Время Караяна ушло безвозвратно (интервью) // Академическая музыка. OpenSpace.ru. Режим доступа: [http://www.openspace.ru/music\\_classic/names/details/27](http://www.openspace.ru/music_classic/names/details/27).
10. Спиваков В. Т. Мимолетности. М.: Музыка, 2004. 224 с.
11. Alby C., Caron A. Karajan. Eine Hommage an den großen Dirigenten. Scherz: arte edition, 2000. 143 s.
12. Ludwig Ch. »...und ich ware so gern Primadonna gewesen«: Erinnerungen. 3., überarb. Aufl. Berlin: Henschel, 1999. 296 s.
13. Mödl M. So war mein Weg. – Berlin: Parthas – Verl, 1998. S. 9–220.
14. Seifert W. Günterwand: so und nicht anders: Gedanken und Erinnerungen. 3. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1999. 528 s.

### Bibliography:

1. Val'ter B. O muzyke i muzitsirovanii // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran. Vyp. I. – M.: Muzgiz, 1962. – S. 7-118.
2. Vasilenko S. N. Iskustvo dirizhirovaniya // Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika. – M.: Muzyka, 1975. – S. 203-207.
3. Veyngartner F. O dirizhirovanii. – L.: TRITON, 1927. – 46 s.
4. Vud G. O dirizhirovanii. – M.: Muzgiz, 1958. – 104 s.
5. Erzhemskiy G. L. Zakonomernosti i paradoksy dirizhirovaniya. – SPb.: Dean; Fert, 1993. – 263 s.
6. Lebrekht N. Maestro mif. Velikie dirizhery v skhvatke za vlast'. – M.: Izdatel'skiy dom «Klassika-XXI», 2007. – 448 s.
7. Pyatigorskiy G. P. Violonchelist. Fragmenty iz knigi // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran. – M.: Muzyka, 1970. – Vyp. 5. – S. 127-215.
8. Rimskiy-Korsakov N. A. Epidemiya dirizherstva // Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika. – M.: Muzyka, 1975. – S. 157-164.
9. Rettl S. Vremya Karayana ushlo bezvozvratno (interv'yuy). – Akademicheskaya muzyka – OpenSpace.ru. – Rezhim dostupa: [http://www.openspace.ru/music\\_classic/names/details/27/](http://www.openspace.ru/music_classic/names/details/27/)
10. Spivakov V. T. Mimoretnosti. – M.: Muzyka, 2004. – 224 s.
11. Alby C., Caron A. Karajan. Eine Hommage an den großen Dirigenten. – Scherz: arte edition, 2000. – 143 s.
12. Ludwig Ch. »...und ich ware so gern Primadonna gewesen«: Erinnerungen. – 3., überarb. Aufl. – Berlin: Henschel, 1999. – 296 s.
13. Mödl M. So war mein Weg. – Berlin: Parthas – Verl, 1998. – S. 9-220.
14. Seifert W. Günterwand: soundnichtanders: Gedanken und Erinnerungen. – 3. Aufl. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 1999. – 528 s.