

Научная статья

УДК 37.091.3

DOI: 10.36871/hon.202402006

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ ИГУМНОВ: ПРОРАСТАНИЕ ТРАДИЦИЙ

Ольга Павловна Сайгушкина

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, улица Глинки, 2

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, 48

olgasaigush@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8343-4397

В статье представлена многогранная деятельность Константина Николаевича Игумнова. Дается обзор основных источников, в которых отражены черты личности выдающегося русского музыканта, а также принципы его исполнительской и педагогической деятельности. Анализируется целостный подход к работе над воплощением музыкального сочинения, который был свойствен Игумнову. Целостность рассматривается как эстетическая категория, которая является критерием художественной ценности произведения и его интерпретации. Представлен сравнительный анализ аудиозаписи 1947 года цикла «Времена года» П. И. Чайковского в исполнении Игумнова с интерпретацией этого опуса его «музыкальным внуком» М. В. Плетневым на материале видеозаписи с концерта 1983 года в Большом зале Московской консерватории. Основное внимание сосредоточено на темпо-ритмических, агогических, интонационно-динамических, драматургических особенностях; выявляется общность содержательного подхода. В то же время отмечается, что две выдающиеся исполнительские версии сочинения заметно различаются. Ценностные параметры, свойственные отечественному исполнительскому искусству первой половины XX века, — целостность, естественность, психологическая правдивость — дополняются позднее такими необходимыми критериями, как концептуальность, оригинальность подхода к стилевым особенностям музыки, искусная «выделка звуковой материи», что и выявилось при сравнении трактовки цикла. Стилиевое многообразие, полиморфизм, принципиальная синтетичность музыкально-исполнительского искусства конца XX века обуславливают разность художественных установок исполнителей.

Ключевые слова: К. Н. Игумнов, М. В. Плетнев, «Времена года» П. И. Чайковского, сравнительный анализ исполнительских интерпретаций

Для цитирования: Сайгушкина О. П. Константин Николаевич Игумнов: прорастание традиций // *Художественное образование и наука*. 2024. № 2 (39). С. 6–18; <https://doi.org/10.36871/hon.202402006>

Original article

KONSTANTIN NIKOLAYEVICH IGUMNOV: THE GERMINATION OF TRADITIONS

Olga P. Saigushkina

Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
2 ul. Glinki, Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

Herzen State Pedagogical University
48 nab. reki Moiki, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

olgasaigush@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8343-4397

The article describes the multifaceted activities of Konstantin Nikolayevich Igumnov. It reviews the main sources, which reflect the personality traits of the outstanding Russian musician, as well as the principles of his performing and teaching work. The composer's holistic approach to working on the embodiment of a musical composition is analyzed. Integrity is considered as an aesthetic category, which is a criterion for the artistic value of a work and its interpretation. A comparative analysis of the 1947 audio recording of Tchaikovsky's cycle "The Seasons" performed by Igumnov with the interpretation of this opus by his "musical grandson" M. V. Pletnev is presented based on the video recording from the 1983 concert in the Great Hall of the Moscow Conservatory. The article focuses on tempo-rhythmic, agogic, intonation-dynamic, dramatic features, and reveals the commonality of the meaningful approach. At the same time, it is noted that the two outstanding performing versions of the composition differ markedly. The value parameters inherent in the Russian performing arts of the first half of the XXth century — integrity, naturalness and psychological truthfulness — are later supplemented by such necessary criteria as conceptuality, originality of approach to the stylistic features of music and skillful "weaving sound matter", which is revealed when comparing the interpretations of the cycle. The stylistic diversity, polymorphism, and fundamental syncretism of the musical and performing art of the late XXth century determine the different artistic attitudes of performers.

Keywords: K. N. Igumnov, M. V. Pletnev, "The Seasons" by P. I. Tchaikovsky, comparative analysis of performing interpretations

For citation: Saigushkina O. P. Konstantin Nikolayevich Igumnov: the Germination of Traditions. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 2 (39). P. 6–18. <https://doi.org/10.36871/hon.202402006> (In Russian)

О Константине Николаевиче Игумнове (01.05.1873–24.03.1948), 150-летие со дня рождения которого наряду с юбилеями его выдающихся ровесников — С. В. Рахманинова и Ф. И. Шаляпина — отмечалось в 2023 году, написано много и исчерпывающе. Самый весомый вклад в копилку памяти о замечательном музыканте и педагоге внес один из его знаменитых учеников — Я. И. Мильштейн [16]. Яркие впечатления от игры Игумнова-пианиста передал Д. Рабинович в своей знаменитой портретной «галерее» [20], подробно поведал об исполнительстве и педагогике Игумнова А. Николаев [18]. Об Игумнове писали и те, кто имел счастье у него учиться: К. Аджемов [1], А. Ба-

баджаниян, А. Вицинский, А. Готлиб, М. Гринберг, М. Зверев, М. Романовский, Л. Оборин, В. Эпштейн [24], и те, с кем он выступал в ансамбле, как, например, И. Козловский, с которым Игумнов записал шумановский цикл «Любовь поэта» [3]. Многочисленные отклики, касающиеся творчества и личностных качеств Константина Николаевича, содержатся в письмах его коллег, современников, в рецензиях на незабываемые концерты¹.

¹ Полный список архивных источников, эпистолярия, воспоминаний, рецензий, а также концертного репертуара Игумнова содержится в упомянутой книге Я. Мильштейна.

Про Игумнова пишут интереснейшие воспоминания его друзья [12], о нем снимают фильмы [28; 29; 30]. Особенно гордятся своим земляком уроженцы Лебедяни — небольшого городка в Липецкой области, который Игумнов очень любил. Там он родился, вырос, сформировался как личность и музыкант. Его именем названы многие культурные объекты и музыкальные события².

Как справедливо отмечают авторы материалов, опубликованных к 150-летию со дня рождения и 75-летию со дня смерти Игумнова, «сейчас ученики его учеников, музыкальные внуки и правнуки выступают в концертных залах мира, учат, воспитывают своих учеников, с гордостью неся имя продолжатель «школы Игумнова»: М. Воскресенский, А. Севидов, М. Плетнев, Л. Леонская, Р. Щедрин и другие» [9]. Сегодня имя Константина Николаевича Игумнова — это знаменитый бренд [2], поэтому считаем правомерным напомнить в нескольких словах, насколько многогранен был его талант и широк круг интересов.

При жизни Игумнов был признан, любим и почитаем. Народный артист СССР, награжденный орденами и медалями, он оставался весьма скромным, «непубличным» человеком: «Игумнов был человеком редкого обаяния, простоты и благородства. Никакие почести и слава не могли поколебать его глубочайшей скромности. В нем не было и тени того тщеславия, которым подчас страдают некоторые артисты» [6]. Эти качества его натуры удивительным образом сочетались с его же на редкость разносторонней деятельностью. Игумнов проявил себя во многих областях, хотя не ко всем он чувствовал призвание (например, не любил административной работы). Тем не менее в течение нескольких лет (1924–1929) Игумнов был ректором Московской консерватории, некоторое время заведовал исполнительским факультетом, а также возглавлял одну из кафедр фортепианного факультета. Он способствовал реформированию музыкального образования в России: в Московской консерватории был открыт класс камерного ансамбля, введены курсы эстетики, истории

культуры, консерватория получила статус высшего учебного заведения.

Не считал он себя и методистом, настаивая на том, что не имеет какой-либо определенной педагогической системы, но не раз, особенно в последние годы жизни, выступал с методическими докладами и сообщениями, которые не утратили своей актуальности и сегодня. Тематами выступлений были вопросы исполнительства, фортепианные сочинения Шопена [14], Чайковского. Неизменный интерес вызывают его собственные творческие позиции, изложенные в докладе «Мои исполнительские и педагогические принципы», подытоживающем результаты многолетней исполнительской и педагогической деятельности [8].

Игумнов занимался и редакторской работой. Ему принадлежит идея издания много томной «Антологии русской фортепианной музыки». Были изданы: полное собрание сочинений А. Скрябина (в 3 томах), С. Рахманинова (в 5 томах), сочинения П. И. Чайковского (в 8 выпусках). К. Н. Игумнов вошел даже в редакционную коллегию «Толкового словаря русского языка» (под редакцией Д. Н. Ушакова) [7].

Ученик Н. Зверева, А. Зилоти, П. Пабста, С. Танеева, А. Аренского, М. Ипполитова-Иванова, В. Сафонова, окончивший кроме консерватории историко-философский факультет Московского университета, Игумнов более 50 лет занимался педагогической работой — большей частью в Московской консерватории; непродолжительное время преподавал в Ереванской консерватории и Тифлисском музыкальном училище РМО. Он воспитал более 500 учеников, многие из которых известны во всем мире: Л. Н. Оборин, М. И. Гринберг, Я. В. Флиер, Б. М. Берлин, Р. В. Тамаркина (аспирантка), Б. М. Давидович, Н. Л. Штаркман, А. А. Бабаджанян, О. Д. Бошнякович, М. Д. Готлиб, М. С. Гамбарян, И. А. Добровейн, Я. И. Мильштейн, Е. М. Тимакин, Н. А. Орлов, В. П. Агарков, К. Х. Аджемов, А. В. Вицинский, А. Л. Йохелес, Е. А. Скрябина (Софроницкая) и целый ряд других талантливых музыкантов.

Педагогическая работа наряду с исполнительством была для него смыслом жизни. Ученики его класса и даже те, кто попадал к нему на время, когда он замещал другого педагога, единодушно отмечают необыкновенную кропотливость в работе, а также ответственность, с которой Игумнов подходил и к воплощению музыки, и к процессу занятий. Я. Зак в беседах с А. Вициным вспо-

² Липецкое областное училище искусств, ДМШ № 1 в Лебедяни, улица в Лебедяни, памятный барельеф, открытый к 100-летию со дня рождения в доме на Советской улице, где жил музыкант, ему посвящен Всероссийский открытый конкурс-фестиваль юных пианистов в Липецке под председательством ученицы Игумнова Марии Степановны Гамбарян. Именем Игумнова названа и ДМШ на улице Покровка в Москве.

минал: «Когда Генрих Густавович заболел, я несколько раз занимался у Константина Николаевича Игумнова, и он меня как-то согрел своим исключительно внимательным отношением. <...> Константину Николаевичу был присущ какой-то высокоморальный взгляд — он считал, что поскольку я ученик больного Генриха Густавовича, то со мной он должен заниматься не от случая к случаю, а регулярно и особенно внимательно. <...> Пьесы, которые я учил у него, как-то особенно пройдены, над каждым элементом он работал очень тщательно. <...> Я считаю Константина Николаевича непревзойденным педагогом. Мы слишком еще близки к нему, чтобы суметь оценить его в полной мере. Я убежден, что заслуги Игумнова исключительны. <...> Просто он умеет сообщить ученику самое ценное и в художественном отношении необходимое» [4, 177–178].

С такой же самоотдачей Игумнов относился и к исполнительской деятельности. Он много концертировал, владел большим сольным и камерным репертуаром³, играл в ансамбле с И. В. Гржимали, А. Я. Могилевским, Б. О. Сибором, А. А. Брундуковым, А. Э. фон Гленом, Квартетом имени Бетховена, являлся первым исполнителем Сонаты № 1 и Вариаций на тему Шопена С. В. Рахманинова, впервые сыграл в России его Четвертый концерт и «Рапсодию на тему Паганини», Первый концерт для фортепиано с оркестром А. К. Глазунова, «Вариации на тему Глинки» А. К. Лядова и другие произведения. Благодаря таланту, любви и трепетному отношению Игумнова к фортепианным сочинениям Чайковского многие из них также обрели новую жизнь на концертной эстраде [17].

Особое внимание привлекают сегодня его записи, к сожалению, не слишком многочисленные и не всегда качественные по причине невысокого уровня техники звукозаписи того времени⁴ [10, 67]. Из обширного концертного

репертуара Игумнова записана лишь малая часть, насчитывающая немногим более двух десятков наименований [25; 26; 27]. Именно на основании этих записей (и, конечно, воспоминаний его почитателей) судят сегодня об исполнительском искусстве Константина Николаевича.

Важно понимать также, что часть этих произведений была записана на последнем концерте Игумнова, состоявшемся 3 декабря 1947 года. Программа была такова: *Бетховен*. Соната *D-dur op.10*, *Шопен*. Соната *h-moll op. 58*, *Лядов*. Прелюдия *h-moll* и Вариации на тему Глинки «Венецианская ночь», *Чайковский*. «Зимние грезь», «Страстное признание», Большая соната *G-dur op. 37*. На бис: *Чайковский-Пабст*. Колыбельная, *Ант. Рубинштейн*. Экспромт *F-dur*, *Шуберт*. Музыкальный момент *cis-moll*.

Разнообразная по стилям, полномасштабная программа потребовала предельной затраты сил. Между тем в декабре того года Игумнов был уже сильно болен и работал на пределе своих возможностей. Репетиция перед концертом была весьма удачной, но во время исполнения вечером состояние здоровья артиста было не вполне удовлетворительным, и нервы его подвели⁵.

Константин Николаевич не обладал выдающимися природными виртуозными данными, всю жизнь искал пианистические приемы, которые бы удовлетворяли его крайне взыскательному художественному вкусу. Примером невероятной скромности и искренности являются слова, произнесенные Игумновым — бесконечно уважаемым Мастером, окруженным благодарными уче-

³ В книге Я. Мильштейна об Игумнове одно только перечисление сочинений, которые он исполнял, занимает десять страниц, напечатанных очень мелким шрифтом. Диапазон репертуарных предпочтений Игумнова простирался от Рамо и Скарлатти до современных ему композиторов, таких как Шапорин, Половинкин, Ан. Александров и других. В этом перечне фигурирует и пьеса самого Игумнова — Баркарола [16, 445–454].

⁴ В ответ на вопрос Б. М. Теплова: «А вы собственные записи слышали?» Игумнов восклицает: «Да ведь меня мало записывали! и плохо! В последнее время, пожалуй, немного лучше» [10, 67].

⁵ Я. Мильштейн вспоминал: «Много раз приходилось нам слушать у него Сонату *h-moll* Шопена и Сонату *G-dur* Чайковского, но то, что довелось услышать на этой репетиции, несомненно, являлось одним из самых лучших его исполнительских достижений. Он сам был доволен и только просил зайти к нему вечером, чтобы послушать его еще раз со стороны — все ли в порядке с педализацией. На концерте его исполнение, хотя и было вдохновенным, страдало неровностями. Кое-где он срывался, забывал, технически не все удавалось (по его собственному признанию, “пальцы не слушались”), случались и звуковые просчеты. Тем не менее концерт в целом оставил неизгладимое впечатление. Много по настроению было сыграно изумительно, с редкой одухотворенностью. Да и воздействовал концерт не только отдельными исполнениями, но и всем своим составом, всей своей атмосферой. Разумеется, никто из нас тогда и не подозревал, что этот концерт — особый концерт, что в зале звучит лебединая песня артиста...» [3, 79].

никами и единомышленниками, — в день, когда отмечалась 45-я годовщина его педагогической деятельности: «Только теперь я начинаю понимать, *как надо* играть на фортепиано. До сих пор я, в сущности, больше пробовал, размышлял, искал» [15, 47].

Состояние непрерывного, нескончаемого поиска художественной убедительности и психологической правдивости, а также возможностей ее пианистического выражения было для него обычным способом существования в искусстве. Игумнов реализовывал сам и развивал в своих учениках стремление выразить в музыке полноту жизни и внутреннего мира человека. Л. Оборину, одному из самых знаменитых его воспитанников, принадлежат замечательные слова, определяющие суть отечественной исполнительской школы золотого периода ее расцвета: «В основе русской фортепианной школы, впрочем, всего русского классического искусства — беспощадная правдивость, познание внутреннего мира человека, его душевных движений, особое “чувство правды”» [19, 115].

Игумнову, некоторым его ученикам и продолжателям традиций был свойственен целостный подход к работе над воплощением музыкального сочинения. Он не разделял работу над произведением на стадии, когда внимание исполнителя в большей степени сосредоточено на какой-то одной из сторон процесса, художественной или технической. Все игровые приемы должны были рождаться только из поисков того или иного звукового образа. «Для него процесс художественной работы начинался сразу, с самого начала; все происходило нерасчлененно и свободно; в основе работы была игра», — отмечал Мильштейн. Вот его откровенное признание на этот счет: «Никакого способа, системы или рецепта у меня нет. Начинаешь играть вещь, выучиваешь ее, играешь, играешь, — вот и весь процесс работы» [15, 75]. Игумнов подчеркивал: «Я всегда стремился к единству в исполнении, постоянно добивался, чтобы из целого у меня сами собой возникали детали, чтобы они, как живые, представляли передо мною. Я никогда не пытался выдумывать деталей, а всегда ждал, когда они естественно выявятся из ощущения целого» [там же, 64]. И далее: «Музыка — это организм, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга» [там же, 74].

Такой подход, базирующийся на гармоничном взаимодействии интуитивного и интеллектуального начал, находится в полном

соответствии с современной концепцией целостности личности, в частности личности создателя произведения искусства. В свою очередь, именно целостность произведения, как и его исполнительской интерпретации, является мерилем художественной ценности и сочинения, и его трактовки музыкантом-исполнителем. Внутренней силой, объединяющей элементы художественного целого, является художественная идея произведения, которая *не предшествует его созданию, но созревает и оформляется в процессе воплощения в материале* [21]. Этот момент является принципиальным: лишь к последней трети XX века в отечественной эстетике и искусствознании окончательно сформировалось понимание того, что художественная идея — это «непрерывное рождение необразной мысли из образного материала и постоянное возвращение в него» [23, 27–28]. Идея не является чем-то внешним по отношению к произведению и не «придумывается» заранее. Рациональные, логические процессы, происходящие в психике человека во время создания произведения и его интерпретации, неотрывны от образных, интуитивных, эмоциональных.

Именно в соответствии с этими принципами работал Игумнов, воплощая все особенности сочинения, воспринимаемого им как живой организм. Как пронизательный музыкант он чувствовал и понимал внутренние законы организации и жизни музыкального произведения и в своих высказываниях отразил те установки, к которым эстетики пришли несколькими десятилетиями позже. «Самое трудное, — утверждал он, — ощутить исполняемое во всей его полноте и целостности» [15, 64].

Подобное отношение Константина Николаевича к музыкальному сочинению, стремление вслушаться и вдуматься в естественные проявления внутренних свойств музыкального целого придает его интерпретациям особую гармоничность, раскрывает их неброскую, но покоряющую красоту. Они воспринимаются как доверительное общение с человеком, наделенным душевной теплотой и мудростью, способным к сопереживанию. Особенно это справедливо в отношении его любимых композиторов.

По общему мнению, фортепианные сочинения Чайковского он исполнял так, как редко кому удавалось, это были настоящие откровения. Вот отзыв Г. Г. Нейгауза: «...никто не дает такой звуковой картины, той

простоты и задушевной интонации, полной невыразимого очарования, как Игумнов» [13, 459]. Как справедливо заметил В. П. Чинаев, «интерпретация музыки Чайковского у Игумнова будто и не “интерпретация”, а личностная самоидентификация, в которой исполнительские намерения пианиста воспринимаются как тождественные авторской изначальной идее» [22, 535]. Возможно, именно со столь чуткого отношения Игумнова к творчеству композитора, а также с основания Международного конкурса имени Чайковского спустя десятилетие после кончины Константина Николаевича и началась новая эпоха всемирного признания и широчайшего распространения музыки Чайковского в XX–XXI веках.

Вопросы интерпретации Игумновым цикла «Времена года» освещены довольно подробно и разносторонне. Наиболее полно проанализировал эту трактовку В. М. Эпштейн в работе «“Времена года” Чайковского в интерпретации К. Н. Игумнова», где представлен анализ каждой из пьес. Проницательные, эмоциональные и емкие суждения об отдельных номерах цикла читатель находит в вышеупомянутой статье В. Чинаева, в книге «Портреты пианистов» Д. Рабиновича, отдельные упоминания можно найти и в ряде других изданий. Поэтому ограничимся кратким и достаточно обобщенным анализом отдельных особенностей интерпретации этого опуса Игумновым с намерением провести параллель с исполнительской версией его «музыкального внука» М. В. Плетнева. Целью в данном случае является попытка найти общее и различное в их артистических позициях, принципах отношения к музыкальному «первоисточнику», показать, какие традиции исполнительства Игумнова прорастают в искусстве современных выдающихся музыкантов.

Запись Игумнова относится, как упоминалось выше, к 1947 году [32]. Этот период отмечен и музыкантской зрелостью, и в то же время проблемами со здоровьем, что проявлялось в некоторых «неровностях» исполнения. Кроме того, как уже было отмечено, техника звукозаписи в то время оставляла желать много лучшего. Запись Плетнева сделана с концерта в Большом зале Московской консерватории в 1983 году [33]. И если бы не видео, невозможно было бы поверить в то, что играет 26-летний пианист: он говорит с аудиторией как человек, прошедший длинный жизненный путь, выдержавший

множество испытаний, глубоко понимающий самые потаенные чувства и побуждения. Поэтому сопоставление трактовок зрелого Игумнова и молодого Плетнева не представляется чем-то нелогичным.

Следует подчеркнуть, что за сравнительно небольшой период времени, разделяющий эти интерпретации, во многом изменились стилевые критерии. Заметно «сместился фокус» слушательского внимания — в большей степени, чем раньше, он направлен на качество «пианистического оформления». Совершенствование техники звукозаписи и аудиоаппаратуры, на которой она воспроизводится, привело к тому, что завсегдатай филармонии стал ожидать столь же высокого качества и от «живого» концерта.

Помимо таких ценных свойств интерпретации, как целостность, естественность, психологическая правдивость, стали желательными и необходимыми концептуальность, самобытный, иногда неожиданный, но убеждающий подход к стилевым особенностям музыки и тончайшая, искуснейшая «выделка звуковой материи». Следует подчеркнуть также, что характерное для XX века продвижение «по направлению к перфекционизму» в еще большей степени усиливается в веке XXI.

Искусство Плетнева отвечает этим ожиданиям в наивысшей степени: своеобразие музыкантского слышания, чувство инструмента — способность раскрыть его неисчерпаемые ресурсы, — феноменальная виртуозность делают интерпретации пианиста неповторимыми. Его «общение» с роялем хочется уподобить священнодействию — неспешность, спокойствие, подчеркнуто сдержанное сценическое поведение, предельно скупые, нарочито простые на вид пианистические приемы непостижимым образом рожают богатую гамму тембров, образов и чувств. Эмоции пианиста зачастую выдают лишь его брови, «реагирующие» на каждую выразительную интонацию.

Игумнов исполнял этот цикл практически на протяжении всей своей артистической жизни. Плетнев также много раз играл в концертах и записывал «Времена года», не меняя трактовку принципиально, но высвечивая все новые детали, «вычерпывая» из бесконечно знакомой музыки каждый раз новые художественные смыслы.

И в первую очередь, хочется отметить главное, что роднит этих выдающихся музыкантов не просто как исполнителей, но как представителей русской культуры, выразителей

ее национального духа — это особое отношение к творчеству Чайковского. И если кажется вполне справедливым замечание В. Чинаева о «личностной самоидентификации» в отношении Игумнова, исполняющего Чайковского, то в отношении Плетнева оно справедливо вдвойне. Он играет так, как будто сам написал эту музыку и поэтому может себе позволить очень многое. Его отношение к музыкальному тексту композитора отличается значительной степенью свободы, особенно это проявляется в темпово-агогическом и интонационно-динамическом оформлении пьес.

В трактовке Игумновым «Времен года» исследователи не раз подчеркивали настроение патриархальности, которое пронизывает музыку. Пианист словно стремился возродить в своем исполнении те милые сердцу реалии, в которых проходили его детство, юность. Плетнев не нарушает эту традицию: музыка Чайковского в его интерпретации полна того же очарования былых лет, когда время текло неспешно, день мог быть наполнен прогулками, размышлениями, беседами, любованием природой и наблюдениями за тем, как меняются времена года. Более того, Плетневу удается даже усилить это настроение, прежде всего, благодаря нестандартному отношению к музыкальному времени. Однако чуткий слушатель ощутит, что в интерпретации Плетнева присутствует элемент стилизации, в отличие от Игумнова, который понимает и передает эти настроения абсолютно естественно и «аутентично».

Очень по-разному «течет время» в этих двух интерпретациях: тайминг Игумнова — 38.20, Плетнева — 47.20! При этом столь значительное отклонение от «общеупотребимых» темпов у Плетнева несколько не нарушает целостности и драматургического единства цикла — такова способность музыканта выстраивать целое. Видимо, здесь немалую роль играет его дирижерский талант, который начал активно себя проявлять как раз в тот период его жизни⁶.

В отличие от Игумнова, который в целом придерживается «золотой середины», не слишком меняя привычную картину темпов и не злоупотребляя агогическими отклонениями (причем, как явствует из его высказываний, осуществляет это сознатель-

но и намеренно⁷), Плетнев берет зачастую предельно медленные темпы, как, например, в «Песне жаворонка», или делает очень значительные замедления, как в пьесе «Белые ночи». Иногда кажется, что пианист хочет «остановить мгновение», чтобы расслышать то, мимо чего чаще пробегают, не замечая. И наоборот: так, в пьесе «У камелька» очень сильное замедление, почти остановка движения в конце *meno mosso* с его четырехкратным повторением одной и той же фразы компенсируется значительным ускорением в мажорном эпизоде, проводимом на одном дыхании, звучащем вдохновенно и просветленно. Таких примеров множество, фактически на подобного рода контрастах внутри каждой пьесы строится весь цикл.

В первое мгновение столь значительные темповые перепады удивляют, но уже в следующую минуту восприимчивый слушатель понимает, что на его глазах рождается что-то поразительно прекрасное по своей глубине и красоте — и это полностью «оправдывает» все «вольности». Возникает устойчивое ощущение, что Плетнев черпает краски, настроения и нюансы из каких-то неведомых «бездн» подсознания, открывая такие грани произведения, о которых ранее никто и не подозревал.

Игумнов в этом отношении гораздо более сдержан и классичен, хотя он также всегда стремился (в том числе с помощью гибкого и агогически свободного интонирования) передать мысли и переживания, сокрытые в этой музыке. В его интерпретации проявляются другие обаятельные особенности ритмики, которых нет у Плетнева. Это некая «элегантная небрежность», неровности в произнесении ритмического рисунка, словно бы в подражание непринужденному устному говору (например, иногда две ровные восьмые произносятся им почти как пунктир). Подобная манера капризно-своевольного «проговаривания» мелодии, характерная для пианистов первой трети XX века, постепенно уходит в прошлое.

Сходство между двумя исполнителями в том, что ни один не нарушает закона компенсации в *tempo rubato*, о соблюдении

⁶ Плетнев дебютировал как дирижер в 1980 году, работал со многими ведущими оркестрами страны. В 1990 году Плетнев создал Российский национальный оркестр (РНО).

⁷ «Свободный ритм я иногда понимал слишком анархически. Возможно, в связи с недооценкой пальцев у меня была такая полоса, когда я немножко разболтался и ритмически, и технически. Потом, однако, все наладилось», — рассказывал Игумнов [10, 35].

которого не раз упоминал Игумнов. И если Константин Николаевич пользуется этим сильным средством выразительности часто, но осмотрительно, выбирая, скорее, усредненные варианты, то Михаил Васильевич идет на темповые и агогические крайности, доводя разницу между «сжатым и разреженным» музыкальным временем до возможного предела, словно проверяя, сколь многое может выдержать его пластичность.

Еще одна черта общности состоит в том, что такое искусство может родиться только в «процессе бесконечного вслушивания», о необходимости которого постоянно говорил Игумнов⁸. Обои пианистами музыка воспринимается и преподносится как высказывание, как повествование о событиях внутренней жизни⁹. Это своего рода «поток сознания», протекающий параллельно и неостановимо на фоне событий обыденной действительности. И как это было всегда свойственно эстетическим установкам романтиков, природа и окружающая жизнь — это не только фон, но и «активное действующее лицо» музыкальных событий.

Очень важна в интерпретациях обоих музыкантов роль педали, которая также используется нестандартно. Хочется назвать ее одновременно скупой и красочной, стильной и изысканной. В педализации ими обоими не допускается ни малейшей приближенности. Напомним, что именно ради того, чтобы проконтролировать педализацию в условиях полного зала, Игумнов приглашал учеников на свой последний концерт после очень удачной утренней репетиции.

Во всяком случае, педальные краски — еще одно важное «действующее лицо» этих интерпретаций наряду с темпово-агогической стороной. Игумнов придавал педализации огромное значение, акцентируя внимание на том, что именно она создает воздушную звуковую атмосферу, напрямую влияет на тембровое разнообразие. Но не только: «Он, например, неоднократно подчеркивал значение педали и как фактора динамики, и как знака препинания, и как

гармонического фона. Он всегда горячо ратовал за полупедаль и за еще более тонкие нюансы педализации; педальные отзвуки играли в его искусстве исключительную по значимости роль. Он очень любил также употребление педали как своеобразного красочного пятна с последующим временным прекращением педализации», — отмечал Я. Мильштейн [15, 97].

Вот именно последнее свойство, то есть противопоставление педальной и беспедальной звучностей, которое всегда считалось очень мощным выразительным средством, особенно привлекает внимание в обеих интерпретациях. Так, например, Игумнов, вопреки общепринятым представлениям, играет без педали, сухо и прозрачно минорные арпеджио в эпизоде *meno mosso* («У камелька»). Это звучит образно, свежо, сразу заставляя вслушиваться. У Плетнева «красочная беспедальность» кажется очень уместной в пьесе «Подснежник», которую обычно играют более спокойно, напевно, украшая «акварельными» педальными мазками. Плетнев исполняет ее весьма подвижно (по контрасту с очень медленным темпом в предыдущей пьесе) — здесь тоже действует закон компенсации на более высоком уровне, в масштабах всего цикла. Характер быстрого, взволнованного, летящего вальса (на 6/8) убедительно передан в том числе посредством трепетного и отчетливого «биения» восьмых в аккомпанементе. Иногда Михаил Васильевич даже демонстративно снимает правую ногу с педали, подчеркивая характерные штрихи и оркестровые приемы фактурного изложения (как, например, в пьесах «Жатва» и «Охота»).

При помощи нестандартного применения педали Плетнев также очень ясно выявляет все артикуляционное своеобразие, которым отмечена эта музыка. Чайковский был крайне придирчив к самому себе, выставляя артикуляционные указания, что можно проследить в факсимильном издании «Времен года». Так, например, первая же лига в первом такте «Января», поначалу объединявшая три мелодических звука, была зачеркнута, а вместо нее поставлена лига, объединяющая только две шестнадцатые. Фа диэз, с которого начинается мотив, был отделен [5]. Тенденция к «разговорной» выразительности проявляется у Чайковского во многих пьесах этого опуса. Это становится ясным, если внимательно присмотреться к артикуляционным указаниям, отличающимся

⁸ «Все, решительно все <...> сводится к одному [предварительному] условию: внимательно себя слушать; те или иные приемы так или иначе связаны с этим», — утверждал Игумнов [15, 65].

⁹ «Содержание рассказа я черпаю или из личных впечатлений, или из природы, или из искусства, или из определенных идей, или из определенной исторической эпохи», — говорил Игумнов [15, 89].

удивительными подробностями и заслуживающими отдельных изысканий. И Игумнов, и в еще большей степени Плетнев очень чутко ощущают речевую выразительность музыки, в других случаях — ее певучесть и романсовую природу, а иногда сугубо оркестровый характер изложения.

Особо следует сказать о лирической версии цикла — «Осенней песне», трактуемой обоими музыкантами именно как кульминационная точка, к которой шло все развитие. После нее остальные две пьесы воспринимаются в их трактовках уже как своего рода постлюдии, функция которых состоит в резком переключении: глубокие драматические переживания «Октября» противопоставляются светлому и солнечному настроению «Ноября» и уютному миру «Святок». Очень различные интерпретации Игумновым и Плетневым пьесы «Осенняя песнь», словно лакмусовая бумажка, показывают, насколько могут отличаться стилевые особенности исполнения при единстве содержательного подхода.

Как известно, «Петр Ильич как огня боялся сентиментальности и вследствие этого в фортепианной игре не любил излишнего подчеркивания и смеялся над выражением “играть с душой”. Если ему не нравился термин, то еще менее нравился самый способ игры, обозначавшийся термином; музыкальное чувство, жившее в нем, сдерживалось известною целомудренностью, и из боязни пошлости он мог впасть в противоположную крайность» [11]. Однако эта позиция композитора не мешает пианистам раскрывать эмоциональные глубины музыки с той или иной степенью откровенности: исполнения Игумнова и Плетнева заметно различаются по степени экспрессивности в передаче психологического подтекста.

Интерпретацию Игумнова характеризуют искренность чувства, задушевность тона; он не чурается заметных агогических оттяжек и «разговорных» ритмических неровностей, придающих его игре непосредственность и шарм. Но при всем этом исполнитель остается благородно сдержанным. Особенно заметна разница их позиций в сравнении с интерпретацией Плетнева: Михаил Васильевич в этой пьесе в определенной степени экспериментирует, проявляя крайние степени экспрессии. Начиная в элегической манере, в дальнейшем он демонстрирует буквально взрывные эмоции,

выходя далеко за пределы сложившихся представлений о том, как можно и принято исполнять Чайковского.

Иногда даже создается впечатление, что чувства вырываются бесконтрольно, воплощаясь посредством преувеличенной динамики и предельно рельефного интонирования. Впечатление это, безусловно, обманчивое, потому что абсолютный звуковой контроль — одна из определяющих сторон исполнительского стиля Плетнева.

Если бы интерпретация этого важнейшего номера цикла выступала как отдельное явление, а не была включена в содержательный контекст, то можно было бы сказать, что пианистом допущен определенный стилистический просчет. Но драматургический план Плетнева, как оказывается, вполне «выдерживает» такую гиперболизацию. «Осенняя песнь» в его версии намного перерастает свои скромные масштабы и становится своего рода декларацией, придающей новый смысл всему целому.

Таким образом, можно заключить, что в искусстве обоих выдающихся музыкантов много общего; прежде всего, это выражается в отношении к творчеству Чайковского и в потрясающей способности выстроить замечательный в своей завершенности, психологически правдивый и художественно совершенный образный мир.

Однако те несколько десятилетий, которые разделяют эти версии, очень заметно повлияли на подход к искусству интерпретации как таковому. Если для Игумнова мир Чайковского — это его опозитизированное настоящее, то для Плетнева «Времена года» не только область, в которой он чувствует абсолютное духовное родство с композитором, но и широкое поле для исполнительского экспериментирования.

Разница в несколько десятилетий в данном случае становится очень существенной. Этот переломный момент знаменует собой рубеж, на котором сталкиваются две эпохи. Изменилась генеральная парадигма: стилевое многообразие, полиморфизм и принципиальная синтетичность музыкально-исполнительского искусства конца XX века допускают совершенно различные подходы к интерпретации, что и выявилось при сравнении трактовок такого значимого для русской культуры сочинения Петра Ильича Чайковского, как «Времена года».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Аджемов К. Х.* Константин Николаевич Игумнов: воспоминания : очерки и статьи. М. : Музыка, 1972. С. 19–37.
2. «Бренды России» о Константине Игумнове. URL: <https://kultura48.ru/ru/media/announce/brendy-rossii-napisali-o-konstantine-igumnove/> (дата обращения: 23.11.2023)
3. Венок Константину Николаевичу Игумнову // Советская музыка. 1973. № 5. С. 64–80.
4. *Вицинский А.* Беседы с пианистами. Яков Зак. М. : ИД Классика XXI, 2023. С. 177–178.
5. Времена года. 12 характерных картинок (картин) / Чайковский: Открытый мир // Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/vremena-goda-12-harakternyh-kartinok-kartin> (дата обращения: 02.02.2024)
6. Все пианисты. История фортепиано — Игумнов Константин / Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М. : Советский композитор, 1990. URL: <http://allpianists.ru/igumnov.html> (дата обращения: 23.11.2023)
7. Зачарованный мир музыки пианиста Константина Игумнова. URL: <https://kultura48.ru/ru/media/news/press-relizy/zacharovannyy-mir-muzyki-konstantina-igumnova-27975/> (дата обращения: 22.11.2023)
8. *Игумнов К. Н.* Мои исполнительские и педагогические принципы / вступ. ст., добавл. и коммент. Я. И. Мильштейна // Советская музыка. 1948. № 4. С. 68–74.
9. К 150-летию со дня рождения К. Н. Игумнова. «Он учил постигать зачарованный мир музыки». URL: https://umclip.ru/upload/file/k_150letiyu_igumnova_4_novosti.pdf (дата обращения: 22.11.2023)
10. К. Н. Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами / сост., предисл. и коммент. М. Смирнова // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. М. : Музыка, 1973. С. 11–72.
11. *Ларош Г. А.* Воспоминания о П. И. Чайковском. URL: http://www.tchaikov.ru/vosp_larosh.html (дата обращения: 22.11.2023)
12. *Мелентьев М. М.* Мой час и мое время: Книга воспоминаний. URL: <https://biography.wikireading.ru/hhXli08YpS> (дата обращения: 26.11.2023)
13. *Меркулов А. М.* Гольденвейзер и крупнейшие отечественные пианисты-педагоги: сравнительный анализ расхождений во взглядах // Семья музыканта. Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене / сост., коммент. А. С. Скрябина, А. Ю. Николаевой. М. : СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 448–478.
14. *Мильштейн Я.* Игумнов о Шопене // Советская музыка, 1949. № 10. С. 50–53.
15. *Мильштейн Я.* Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова // Мастера советской пианистической школы. Очерки. М. : Музгиз, 1954. С. 41–114.
16. *Мильштейн Я. И.* Константин Николаевич Игумнов. М. : Музыка, 1975. 471 с.
17. Московская консерватория. Персоналии. Игумнов Константин Николаевич. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=121136> (дата обращения: 28.11.2023)
18. *Николаев А.* Очерки по истории фортепианной педагогики. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/nikolaev_ocherki2_2.htm (дата обращения: 30.11.2023)
19. Пианисты рассказывают / сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. М. : Музыка, 1979. 224 с.
20. *Рабинович Д.* Портреты пианистов. М. : Советский композитор, 1962. С. 13–35.
21. *Сайгушкина О. П.* Концепция целостности в современной педагогике и музыкальном исполнительстве // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. СПб. : Скифия-принт, 2020. Вып. 10. Ч. I. С. 52–57.
22. *Чинаев В. П.* Два взгляда на мир Чайковского: к вопросу об исполнительских концепциях К. Н. Игумнова и А. Б. Гольденвейзера // Семья музыканта. Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене / сост., коммент. А. С. Скрябина, А. Ю. Николаевой. М. : СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 529–544.
23. *Шитов И. П.* Производство искусства как художественная ценность (способ бытия и специфика восприятия) : автореф. дис. ... доктора философских наук. Киев, 1984. 47 с.
24. *Эштейн В. М.* «Времена года» Чайковского в интерпретации К. Н. Игумнова. Минск : Вышэйшая школа, 1966. 96 с.

АУДИО- И ВИДЕОРЕСУРСЫ

25. *Игумнов К. Н.* Дискография. URL: <https://www.discogs.com/artist/3908562-Константин-Игумнов> (дата обращения: 22.12.2023)
26. *Игумнов К. Н.* Записи. URL: <https://classic-online.ru/ru/performer/2633> (дата обращения: 22.12.2023)
27. *Игумнов К. Н.* Записи. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLgd1tvE8dnSdDb1_Sp72fPLeV-zzKTPJg (дата обращения: 22.12.2023)
28. К. Н. Игумнов. Памяти великого пианиста. URL: <https://yandex.ru/video/preview/8457479816388704318> (дата обращения: 22.12.2023)
29. Открытие памятника К. Н. Игумнову в г. Лебедянь. URL: <https://yandex.ru/video/preview/3846819305567564977> (дата обращения: 22.12.2023)
30. По следам Игумнова — Мария Гамбарян. Воспоминания об учителе. URL: <https://yandex.ru/video/preview/9939574956771893015> (дата обращения: 22.12.2023).
31. Фильм про выдающегося пианиста К. Н. Игумнова. URL: <https://yandex.ru/video/preview/9093579599890445646> (дата обращения: 22.12.2023)
32. *Чайковский П. И.* «Времена года» в исполнении К. Н. Игумнова. URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=218341 (дата обращения: 12.01.2024)
33. *Чайковский П. И.* «Времена года» в исполнении М. В. Плетнева. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5dSWB50YzEE&t=11s> (дата обращения: 12.01.2024)

REFERENCES

1. Adzhemov K. Kh. Konstantin Nikolayevich Igumnov. Nezabyvaemoe. Vospominaniya. Ocherki i stat'i [Konstantin Nikolayevich Igumnov. Unforgettable. Memories. Essays and Articles]. Moscow, 1972. P. 19–37. (In Russian)
2. “Brendy Rossii” o Konstantine Igumne [“Brands of Russia” about Konstantin Igumnov]. (In Russian). Available at: <https://kultura48.ru/ru/media/announce/brendy-rossii-napisali-o-konstantine-igumne/> (accessed: 23.11.2023)
3. Wreath to Konstantin Nikolaevich Igumnov. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1973, no. 5. P. 64–80. (In Russian)
4. Vitsinsky A. Besedy s pianistami. Yakov Zak [Conversations with Pianists. Yakov Zak]. Moscow, 2023. P. 177–178. (In Russian)
5. Vremena goda. 12 kharakternykh kartinok (kartin) [The Seasons. 12 Characteristic Pictures (Paintings)]. Tchaikovsky: The Open World. Manuscript collection. (In Russian). Available at: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/vremena-goda-12-harakternyh-kartinok-kartin> (accessed 02.02.2024)
6. All Pianists. The History of the Piano — Konstantin Igumnov. *Grigoriev L., Platek Ya. Sovremennye pianisty* [Modern Pianists]. Moscow, 1990. (In Russian). Available at: <http://allpianists.ru/igumnov.html> (accessed: 23.11.2023)
7. Zacharovannyi mir muzyki pianista Konstantina Igumnova [The Enchanted World of Music by Pianist Konstantin Igumnov]. (In Russian). Available at: <https://kultura48.ru/ru/media/news/press-relizy/zacharovannyi-mir-muzyki-konstantina-igumnova-27975/> (accessed: 22.11.2023)
8. Igumnov K. N. My Performing and Pedagogical Principles. Introductory Article, Additions and Comments by Ya. I. Milstein. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1948, no. 4. P. 68–74. (In Russian)
9. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya K. N. Igumnova “On uchil postigat’ zacharovannyi mir muzyki” [On the 150th Anniversary of K. N. Igumnov’s Birth.... “He Taught to Comprehend the Enchanted World of Music”]. (In Russian). Available at: https://umclip.ru/upload/file/k_150letiyu_igumnova_4_novosti.pdf (accessed: 22.11.2023)
10. Smirnov M. (ed.) K. N. Igumnov on the Creative Path and Performing Arts of the Pianist. From conversations with psychologists. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva* [Questions of Piano Performance]. Issue 3. Moscow, 1973. P. 11–72. (In Russian)
11. Larosh G. A. Vospominaniya o P. I. Tchaikovskom [Memories of P. I. Tchaikovsky]. (In Russian). Available at: http://www.tchaikov.ru/vosp_larosh.html (accessed: 22.11.2023)

12. Melent'ev M. M. *Moi chas i moe vremya: Kniga vospominanii* [My Hour and My Time: A Book of Memories]. (In Russian). Available at: <https://biography.wikireading.ru/hhXli08YpS> (accessed: 26.11.2023)
13. Merkulov A. M. Goldenweiser and the Major Russian Pianist-Pedagogues: a Comparative Analysis of Divergent Views. *Scriabin A. S., Nikolaeva A. Yu. (ed.) Sem'ya muzykanta. Aleksander Goldenweiser doma, v klasse i na stsene* [Musician's Family. Alexander Goldenweiser at Home, in Classroom and on Stage]. Moscow, Saint Petersburg, 2016. P. 448–478. (In Russian)
14. Mil'shtein Ya. Igumnov on Chopin. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1949, no. 10. P. 50–53. (In Russian)
15. Mil'shtein Ya. Performing and Pedagogical Principles of K. N. Igumnov. *Mastera sovetskoj pianisticheskoi shkoly. Ocherki* [Masters of the Soviet Piano School. Essays]. Moscow, 1954. P. 41–114. (In Russian)
16. Mil'shtein Ya. I. Konstantin Nikolaevich Igumnov. Moscow, 1975. 471 p. (In Russian)
17. Moskovskaya konservatoriya — personaliya — Igumnov Konstantin Nikolaevich [Moscow Conservatory — Personalities — Igumnov Konstantin Nikolaevich]. (In Russian). Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=121136> (accessed: 28.11.2023)
18. Nikolayev A. Ocherki po istorii fortepiannoi pedagogiki [Essays on the History of Piano Pedagogy]. (In Russian). Available at: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/nikolaev_ocherki2_2.htm (accessed: 30.11.2023)
19. Sokolov M. (ed.) *Pianisty rasskazyvayut* [Pianists' Stories]. Moscow, 1979. 224 p. (In Russian)
20. Rabinovich D. *Portrety pianistov* [Portraits of Pianists]. Moscow, 1962. P. 13–35. (In Russian)
21. Saigushkina O. P. The Concept of Integrity in Modern Pedagogy and Musical Performance. *Vorotnaya M. V. (ed.) Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire* [Music Education in the Modern World. Dialogue of Times. Collection of scientific works]. Saint Petersburg, 2020. Issue 10, part I. P. 52–57. (In Russian)
22. Chinaev V. P. Two Views on Tchaikovsky's World: to the Question of the Performing Concepts of K. N. Igumnov and A. B. Goldenweiser. *Scriabin A. S., Nikolaeva A. Yu. (ed.) Sem'ya muzykanta. Aleksander Goldenweiser doma, v klasse i na stsene* [Musician's Family. Alexander Goldenweiser at Home, in Classroom and on Stage]. Moscow; Saint Petersburg, 2016. P. 529–544. (In Russian)
23. Shitov I. P. *Proizvedenie iskusstva kak khudozhestvennaya tsennost' (sposob bytiya i spetsifika vospriyatiya)* [Work of Art as an Artistic Value (way of being and specifics of perception)]. Doctoral dissertation abstract. Kiev, 1984. 47 p. (In Russian)
24. Epstein V. M. “Vremena goda” Tchaikovskogo v interpretatsii K. N. Igumnova [Tchaikovsky's “The Seasons” as interpreted by K. N. Igumnov]. Minsk, 1966. 96 p. (In Russian)

AUDIO AND VIDEO RESOURCES

25. Igumnov K. N. *Diskografiya* [Discography]. Available at: <https://www.discogs.com/artist/3908562-Константин-Игумнов> (accessed: 22.12.2023)
26. Igumnov K. N. *Zapisi* [Records]. Available at: <https://classic-online.ru/ru/performer/2633> (accessed: 22.12.2023)
27. Igumnov K. N. *Zapisi* [Records]. Available at: https://www.youtube.com/playlist?list=PLgd1tvE8dnSdDb1_Sp72fPLeB-zzKTPJg (accessed: 22.12.2023)
28. K. N. Igumnov. *Pamyati velikogo pianista* [In Memory of the Great Pianist]. (In Russian). Available at: <https://yandex.ru/video/preview/8457479816388704318> (accessed: 22.12.2023)
29. *Otkrytie pamyatnika K. N. Igumnovu v g. Lebedyan* [The Opening of the Monument to K. N. Igumnov in Lebedyan]. (In Russian). Available at: <https://yandex.ru/video/preview/3846819305567564977> (accessed: 22.12.2023)
30. *Po sledam Igumnova — Mariya Gambaryan. Vospominaniya ob uchitele* [In the Footsteps of Igumnov — Maria Gambaryan. Memories of the Teacher]. (In Russian). Available at: <https://yandex.ru/video/preview/9939574956771893015> (accessed: 22.12.2023)
31. *Fil'm pro vydayushchegosya pianista K. N. Igumnova* [A Film about the Outstanding Pianist K. N. Igumnov]. (In Russian). Available at: <https://yandex.ru/video/preview/9093579599890445646> (accessed: 22.12.2023)

32. Tchaikovsky P. I. "Vremena goda" v ispolnenii K. N. Igumnova [Tchaikovsky P. I. "The Seasons" performed by K. N. Igumnov]. Available at: https://classic-online.ru/archive/?file_id=218341 (accessed: 12.01.2024)
33. Tchaikovsky P. I. "Vremena goda" v ispolnenii M. V. Pletneva [Tchaikovsky P. I. "The Seasons" performed by M. V. Pletnev]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=5dSWB50YzEE&t=11s>. (accessed: 12.01.2024)

Информация об авторе:

Сайгушкина О. П. — кандидат искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ имени А. И. Герцена.

Information about the author:

Saigushkina O. P. — Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of General Course and Methods of Piano Teaching at the Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov; Professor at the Department of Music Education at Herzen State Pedagogical University.

Статья поступила в редакцию 6 февраля 2024 года; одобрена после рецензирования 5 марта 2024 года; принята к публикации 7 марта 2024 года.

The article was submitted February 6, 2024; approved after reviewing March 5, 2024; accepted for publication March 7, 2024.

