

УДК 78:37.012  
ББК 74.58+85.31

DOI: 10.31862/1819-463X-2024-3-154-163

## К. Н. ИГУМНОВ И Я. И. МИЛЬШТЕЙН. Преемственность и обновление их музыкально-исполнительских и педагогических концепций, взглядов, убеждений

Т. Г. Мариупольская

**Аннотация.** В статье рассматривается деятельность выдающихся музыкантов-педагогов конца XIX – XX в. К. Н. Игумнова и его ученика и последователя Я. И. Мильштейна. Взгляды на суть исполнительского искусства, педагогические и исполнительские концепции и убеждения этих музыкантов освещаются в контексте отечественных традиций музыкального образования и функционирования механизма преемственности, последовательно связывающего разные этапы их развития. Выявляются различные подходы к совершенствованию пианистического мастерства молодых музыкантов, подчеркивается значимость обучения культуре звукоизвлечения, «горизонтального мышления», слышания, выразительного интонирования музыкального материала. Важным условием развития музыканта является воспитание его самостоятельности, творческой активности, инициативы в поиске собственной интерпретации изучаемого произведения. Утверждается, что осмысление и систематизация опыта прошлого, следование традициям и их обновление помогает выстраивать траекторию современной педагогики музыкального образования.

**Ключевые слова:** К. Н. Игумнов, Я. И. Мильштейн, традиции, преемственность, педагогика музыкального образования, музыкальное исполнительство.

**Для цитирования:** Мариупольская Т. Г. К. Н. Игумнов и Я. И. Мильштейн. Преемственность и обновление их музыкально-исполнительских и педагогических концепций, взглядов, убеждений // Наука и школа. 2024. № 3. С. 154–163. DOI: 10.31862/1819-463X-2024-3-154-163.

© Мариупольская Т. Г., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

K. N. IGUMNOV AND YA.I. MILSTEIN. Continuity and renewal of their musical-performing and pedagogical concepts, views, beliefs

**T. G. Mariupolskaya**

**Abstract.** *The article examines the activities of outstanding musicians and teachers of the late XIX – XX centuries – K. N. Igumnov and his disciple and follower Ya. I. Milstein. The views on the essence of performing art, pedagogical and performing concepts and beliefs of these musicians are highlighted in the context of the national traditions of musical education and the functioning of the continuity mechanism, consistently linking the different stages of their development. Various approaches to improving the pianistic skills of young musicians are identified, the importance of teaching the culture of sound production, «horizontal thinking», hearing, expressive intonation of musical material are emphasized. An important condition for the development of a musician is the education of their independence, creative activity, initiative in finding their own interpretation of the work being studied. It is stated that understanding and systematizing the experience of the past, following traditions and updating them helps to build the trajectory of modern pedagogy of music education.*

**Keywords:** *K. N. Igumnov, Ya. I. Milstein, traditions, continuity, pedagogy of music education, musical performance.*

**Cite as:** Mariupolskaya T. G. K. N. Igumnov and Ya. I. Milstein. Continuity and renewal of their musical-performing and pedagogical concepts, views, beliefs. *Nauka i shkola*. 2024, No. 3, pp. 154–163. DOI: 10.31862/1819-463X-2024-3-154-163.

Одним из ярчайших представителей отечественной музыкально-исполнительской и педагогической школы является Константин Николаевич Игумнов. Его искусство, как концертирующего пианиста и как педагога-музыканта первой половины XX в., воспитавшего целую плеяду музыкантов-профессионалов высочайшего класса, продолжало линию развития русских исполнительских традиций, становление которых связано с деятельностью А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. Его имя, наряду с именами А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза и С. Е. Фейнберга, символизировало расцвет советской пианистической школы, достижения которой наблюдаются на протяжении всех последующих десятилетий XX, а также начала XXI в. Причем творчество этих музыкантов оказало влияние не только на русскую фортепианную школу, но и на все мировое исполнительское искусство. До сегодняшнего дня, в частности, оценивая выступления пианистов на последнем Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, слушатели отмечали в отдельных случаях «игумновское» звучание инструмента у некоторых исполнителей.

Музыкально-исполнительское искусство, как и все в этом мире, постоянно видоизменяется и эволюционирует. К настоящему времени, по сравнению с серединой XX в., в значительной степени изменились парадигмы социальных, культурных и художественных процессов, чрезвычайно расширились способы получения и распространения информации, трансформировались ценностные, этические и эстетические ориентации. Многие происходят в сфере педагогики музыкального образования – ведутся поиски новых, более продуктивных методик общего и музыкального развития подрастающего поколения, совершенствуются способы приобретения профессиональных компетенций, обновляются учебные программы всех

звеньев и уровней подготовки музыкантов-исполнителей и педагогов. Защищаются диссертации, создаются научно-исследовательские труды, учебные пособия и методические разработки, ориентированные на разные профили и направления образовательных программ. Однако если обращаться к области фортепианного исполнительства, – а это чрезвычайно важная сторона подготовки любого музыканта, – традиции, заложенные выдающимися музыкантами прошлого, не потеряли до сих пор своей актуальности. Они успешно транслируются в сегодняшнюю действительность. Изучение опыта таких музыкантов, как К. Н. Игумнов, и его прямых последователей оказывает несомненную пользу в подготовке музыканта-исполнителя, и в том числе современного учителя музыки.

В данном случае весьма актуальным является механизм преемственности, благодаря которому традиции и опыт, накопленный предыдущими поколениями, передается и наследуется последующими поколениями. Собственно говоря, сам феномен «традиция» – двойственное понятие. С одной стороны, традиция стабилизирует те или иные ценности, аккумулируя в себе наиболее значимые черты и особенности определенного явления действительности, способствуя концентрации, консервации и кристаллизации человеческого опыта. «Методы ученого имели бы небольшую ценность, если бы он не овладел огромными запасами знаний и опыта, накопленного раньше», – писал Дж. Бернал [1, с. 27].

Однако в самом понятии «традиция» заложена и другая, динамичная сторона. Само слово *traditio* происходит от латинского слова *trado*, что значит «передаю». Традиция не существовала бы, если бы она не передавалась из поколения в поколение. Она остается жизнеспособной и востребованной лишь в том случае, если ее структура достаточно лабильна и подвижна и может включать в себя определенные инновационные изменения. Преемственность – это один из фундаментальных законов развития, обеспечивающий «сцепление» общественных событий и отношений. «Преемственность предполагает повторение заимствованного и его развитие» [2, с. 10].

Суть педагогического мастерства, какой бы области это ни касалось, – передача знаний о предмете изучения, умений пользоваться этими знаниями в конкретной человеческой деятельности. «Передачиком» такого рода опыта является педагог, помогающий осуществлять связь времен, соблюдая цепочку преемственности «учитель – ученик». Идет безостановочный информационно-познавательный процесс, благодаря которому подрастающее поколение осваивает цивилизационный опыт предыдущих поколений. Цель образования «заключается в передаче культуры в виде социального опыта людей от одного поколения к другому, культуры, обеспечивающей разносторонние качества и направленности личности, ее интеллектуальное, нравственное, эстетическое, эмоциональное и физическое развитие» [3, с. 39].

Сегодня многое изменилось в области педагогики музыкального образования по сравнению с тем, что происходило в нашей стране более полувека назад. Тем не менее наследие великих музыкально-исполнительских и педагогических школ прошлого продолжает играть важную роль в совершенствовании подходов к обучению, воспитанию и развитию поколения молодых музыкантов. Тщательное и внимательное изучение истории вопроса, преемственные связи с событиями, сыгравшими значительную роль в эволюционном развитии общества, благодаря чему открывается возможность каждый раз по-новому посмотреть на то или иное известное уже явление, всегда духовно обогащает личность, позволяет находить новые решения встающих перед специалистами проблем.

Поэтому представляется важным еще раз рассмотреть и проанализировать педагогический и исполнительский опыт, накопленный К. Н. Игумновым в области исполнительского искусства. Свои соображения по педагогике в письменном виде К. Н. Игумнов, к сожалению, практически не фиксировал. И довольно отрицательно относился к формулировке своей «педагогической системы» в догматическом смысле этого слова, которой надо было бы придерживаться на протяжении всей жизни. Его исполнительство, как и педагогические взгляды, со временем претерпевали изменения. Никогда не удовлетворяясь достигнутым и не останавливаясь в своем росте, К. Н. Игумнов замечал: «Жизнь вносит коррективы в художественные взгляды. Новое содержание – новые средства» [4, с. 46].

Из эпистолярного материала К. Н. Игумнова остались его статьи, эссе, методические изыскания, конспекты и тексты выступлений на различных педагогических мероприятиях, которые писались в годы, когда он осуществлял преподавательскую деятельность в Московской консерватории. Сформулировал основные принципиальные положения школы К. Н. Игумнова, «продолжил жизнь» музыканта-педагога в искусстве наиболее близкий ему по духу ученик, последователь, первый ассистент класса в Московской консерватории, музыковед и в дальнейшем профессор этой же консерватории Я. И. Мильштейн, создав монографию о великом учителе, обобщив его исполнительские и педагогические принципы. Концептуальные установки, нашедшие свое воплощение в музыковедческих и научно-методических исследованиях Я. И. Мильштейна, личные воспоминания, уроки, полученные в годы учебы и работы вместе со своим педагогом и наставником, помогут многим музыкантам и сегодня найти творческие ориентиры в своей профессиональной деятельности.

Главное, что отличало К. Н. Игумнова в исполнительстве и педагогике, – это отношение к звуку, которое полностью соответствовало его человеческим устремлениям. Искренняя любовь к природе, овеянная воспоминаниями о детстве, проведенном в городе Лебедяни Тамбовской губернии, о полученных впечатлениях при его поездках на море и в горы, глубокий интерес к различным видам искусства и общение с выдающимися писателями и художниками своего времени – все это создавало фундамент для понимания истинных ценностей в искусстве. Он искал звуковую перспективу в музыке по аналогии с живописью и природными явлениями, расцветчивал звуковую палитру, подчеркивая цветовую окраску различных тональностей. Качество извлекаемого из инструмента звука всегда было обусловлено художественно-образным содержанием исполняемого произведения. Характер звукоизвлечения, звуковое туше было порождением внутреннего мира художника, неизменно отличавшегося благородством, душевным трепетом, исповедальностью, глубиной мыслей и чувств. Во всем он придерживался стиля скупой простоты, спокойствия и мудрости, всячески выражая свою антипатию ко всему крикливому и назойливо яркому. Он считал, что «увлечение сухой, бездушной, стучащей игрой – это путь отречения от традиций русского пианизма, это – опасный, пагубный путь» [5, с. 364].

По мнению Я. И. Мильштейна, две тенденции характеризовали отношение Игумнова к звукоизвлечению, а именно: стремление к выразительному «пению», интонированию любого, как малого, так и крупного музыкального фрагмента, а также к максимальному разнообразию звуковых красок. Богатство звучания инструмента, певучий тон, гибкая фразировка, ощущение переднего и заднего плана в исполнении разных голосов – все это в значительной степени он получил в наследство от его педагога А. И. Зилоти, который в свою очередь воспринял многие секреты

пианистического мастерства, занимаясь в Веймаре у Ф. Листа. Можно проследить линию преемственности искусства игры на инструменте К. Н. Игумнова, которая идет, помимо А. И. Зилоти, а значит, и его педагога и наставника Н. Г. Рубинштейна, от П. А. Пабста (также бравшего уроки у Ф. Листа), С. И. Танеева, В. И. Сафонова, у которых он учился в Московской консерватории.

Пение на фортепиано было для К. Н. Игумнова главным жизненным законом и основой музыки. Для него был особенно важен сам прием извлечения звука из инструмента. Немецкому термину “*anslagen*”, что означало «ударять», «прибивать», «приколачивать», он предпочитал французский термин “*touchet*” – в переводе «осязать», «дотрагиваться», «соприкасаться». Отсюда и характер звукоизвлечения, характерный для К. Н. Игумнова, – «слияние пальцев с клавишами», мягкое погружение в клавиатуру, «как в тесто», «как в вату», «до дна». Важен при этом контроль за движением всех мышц тела. «Одним из важных условий хорошего звучания является полное распоряжение своим телом, определенность и скупость движений, отрицание жесткой, заранее подготовленной формы руки», – замечал он [5, с. 365].

Разнообразие туше и красочность звукового колорита достигалась К. Н. Игумновым за счет изменения положения руки, кисти, пальцев, за счет приспособления руки к музыкальному рисунку. Большую роль в достижении разнообразного звукового колорита играла у Игумнова педальная техника. Владение разными приемами педализации расцвечивало музыкальную ткань, создавало впечатление «звуковой перспективы», «живого дыхания». И в этом плане интонирование музыкального материала становилось предметом особого внимания музыканта. По мнению К. Н. Игумнова, «интонирование раскрывает отдельные “душевные оттенки”, отдельные черточки наших переживаний, оно помогает “произнести” те “слова”, которые составляют “язык музыки” и которые нужно определенным образом строить и столь же определенным образом произносить. Таков подлинный путь к осмысленному исполнению на фортепиано» [5, с. 313].

Он искал сам и помогал своему ученику находить интонационно самые важные точки в любом музыкальном мотиве, фразе, а также в более крупном музыкальном фрагменте. Оттеняя эту точку интонационного тяготения и динамическими, и агогическими, и гармоническими средствами, он логически выстраивал музыкальную фразу, придавая ей речевой характер, расставляя, где нужно, «знаки препинания».

Важнейшей своей задачей Игумнов считал обучение молодого музыканта умению слушать себя, причем слушать не только произносимые звуки, но и тишину, в которой они покоятся. Вот почему он считал, что тихая игра, игра *piano* является «чудесной диетой» для пианиста, и критически относился к тем, кто в попытке справиться с преодолением технических трудностей занимался грубым «выколачиванием» музыкального текста. Его педагогика, как и собственное исполнение, были актом «бесконечного вслушивания» в звуковой результат. Исполнитель, полагал он, должен «раздваиваться»: играть произведение и слушать себя как бы со стороны. Необходимо также, чтобы пианист имел внутреннее представление звуковой краски, тембра, нюансировки, интонации, а также способов использования других средств музыкальной выразительности.

Существенным моментом в педагогической концепции К. Н. Игумнова было развитие у ученика «горизонтального мышления», или слышания, объединяющего произведение в единое целое, помогающего ощутить непрерывное развертывание музыкальной ткани во временном пространстве, где последующий материал непосредственно и логично вытекает из предыдущего. «Для того, чтобы все звенья

исполнения – рассказа были согласованы между собой, – говорил он, – для того, чтобы контрасты были закономерны, необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодовлеющее <...>, а иметь в виду его функциональное значение, рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер» [4, с. 56].

В ориентации на звуковую результат, на выявление образно-поэтической сути произведения выстраивался процесс технической работы над сочинением. Как он говорил, надо идти «от уха к движению, а не наоборот. Не отвергая необходимость игры гамм и разнообразных упражнений (в частности, упражнений В. И. Сафонова, И. Брамса, К. Таузига, Р. Йозефи и др., позволяющих выработать необходимые для пианиста подвижность, гибкость, силу и выразительность игрового аппарата), Игумнов относился к такого рода материалу, как к живой музыке. Относительно работы над техническими трудностями, встречающимися в произведениях, Игумнов рекомендовал учить их отдельными эпизодами, однако не упуская из виду целостное представление о художественной идее исполняемого сочинения. В любом случае ставилась задача осмысленного преодоления встречающихся трудностей, их анализа и нахождения облегчающих исполнение мысленных представлений о структуре пассажей и их членении, распределении материала между руками, поиска наиболее удобной аппликатуры. «Находить простейшее в самом сложном – вот в чем заключается подлинный талант пианиста, его знания и опыт», – говорил он [5, с. 362].

Однако Игумнов остерегался сам и предостерегал своих учеников от излишнего увлечения формальным анализом. В отличие от теоретика, который в какой-то степени препарирует музыкальный материал, музыкант-исполнитель должен подходить к произведению как к живому организму и оперировать звуковыми представлениями, поэтическими образами, картинами. Музыка, замечал Игумнов, – это язык! «Иностранный язык, который трудный изучить. На этом языке написаны поэмы, рассказы, стихи. Задача исполнителя – рассказать эти поэмы и стихи и сделать это связано, логично, чтобы органично сочетать в одно целое все звенья» [5, с. 313]. Разум освещает чувство, помогающий с первого же момента «вчувствоваться» и «вжиться» в образный строй произведения.

С самого начала работы над произведением Игумнов призывал учащегося-пианиста к осмысленному, точному прочтению нотного текста, к сознательному постижению произведения, основанному на процессе непрерывного вслушивания в музыку. В проблеме «автор и исполнитель» Игумнов придерживался мнения, согласно которому исполнитель – не послушный передатчик воли композитора, а творец, создающий нечто новое, свое, главной задачей которого является передача намерений композитора как свои собственные. Он призывал своих студентов не просто заучивать нотный текст музыкального произведения, а как следует разобраться в нем. Скрупулезно выверяя авторский текст и будучи сам редактором сочинений многих композиторов, Игумнов всегда стремился постигнуть значение тех или иных намерений и ремарок автора, полагая, что композитор дает некий «архитектурный чертеж», разгадать который следует исполнителю, созидающему отвечающую замыслу композитора собственную интерпретацию исполняемого произведения.

В первую очередь, должна быть выявлена художественно-образная сторона сочинения. Для Игумнова особую важность приобретают те или иные представления, ассоциации, аналогии с личными переживаниями, с образами природы, с разными видами искусства – литературой, живописью, театром. Художественные

впечатления – чтение книг, философских сочинений (он предпочитал из литературы сочинения В. Шекспира, Ч. Диккенса, Н. С. Лескова, И. А. Бунина, других писателей, непосредственно общался, в частности, с Л. Н. Толстым), посещения театральных постановок, общение с художниками (в том числе с М. В. Нестеровым, В. А. Серовым, К. А. Сомовым, М. С. Сарьяном и др.), впечатления, полученные от созерцания великих произведений искусства в поездках по разным странам, – все это служило для Игумнова путеводной нитью, одухотворяющей его творческие искания.

У своих студентов К. Н. Игумнов также старался разбудить интерес к различным видам искусства, расширить их художественный горизонт. В работе с учениками Константин Николаевич нередко пользовался образными сравнениями, чтобы разбудить их фантазию и воображение. «Они облегчают нам раскрытие “зерна” произведения, идейного содержания, то есть того, что является главным двигателем исполнения» [4, с. 70–71]. Он искал сам и помогал ученику найти связи исполняемой музыки с реальной жизнью, отыскивать аналогии, сопоставления, чувства и настроения, помогающие передать художественный замысел композитора. Чем шире и тоньше шкала настроений, полагал он, тем значительнее и содержательнее поэзия искусства пианиста. Обращаясь в своей педагогической практике к образным сравнениям, Игумнов, тем не менее, остерегался вульгаризации и никогда не навязывал собственные представления своим ученикам.

Вообще он чрезвычайно чутко относился к развитию индивидуальности и самостоятельности каждого ученика. Ему претило как «натаскивание» учеников, так и их инфантильность, «иждивченскость» и пассивность. Учащийся должен был проявлять настойчивость и самостоятельность в поисках наиболее совершенной технической и глубоко убедительной трактовки исполняемого произведения. Он всячески пробуждал творческую активность у каждого ученика, учил преодолевать сомнения, неудачи самовоспитанием и настойчивой работой. Как он говорил, у меня не «универмаг, из которого в случае нужды можно получить все, что в данный момент нужно». И еще добавлял: «У меня не набор отмычек...» [5, с. 396].

В процесс познания произведения он «включался» одновременно с учеником. Атмосфера урока к этому располагала. Переступая порог класса, каждый ученик становился участником урока-поиска, испытывал ни с чем не сравнимое ощущение «исполнительского сотворчества, живого участия в созидании музыки, сосредоточенного и благоговейного отношения к искусству» [5, с. 398]. На уроке шли поиски наилучшего звучания, оптимального темпа исполнения, выразительной фразировки, велась работа над преодолением технических трудностей. При этом самым главным методом, используемым Игумновым на уроке, был метод показа, отличавшегося несравненным мастерством. Довольно часто он играл изучаемое произведение вместе со студентом, «заражая» его своими художественными эмоциями. Л. Н. Оборин вспоминал, что Константин Николаевич работал с ним довольно долго над одной начальной фразой сонаты Бетховена. Найденные в результате тщательных поисков детали трактовки эпизода помогли осознать логическую концепцию всего сочинения и открыть тайники пианистического мастерства.

Как замечал Я. И. Мильштейн, Константин Николаевич, будучи уникальным диагностом, чутко оценивал силы и возможности каждого ученика, намечал пути его музыкального и технического развития, искренне радовался их достижениям и огорчался неудачам. Кроме того, он «обладал одной редкой способностью – умением, если необходимо, отойти в нужный момент в сторону и создать впечатление, будто результат достигнут учеником самостоятельно» [6, с. 115].

Таким образом, погружаясь в секреты пианистического мастерства и мудро выстраивая общение с молодыми музыкантами, К. Н. Игумнов закладывал прочный фундамент, помогавший создавать основы будущей профессиональной деятельности.

Яков Исаакович. Мильштейн, как последователь и продолжатель исполнительской и педагогической школы К. Н. Игумнова, в собственной работе с учениками во многом разделял и развивал взгляды и убеждения своего учителя. Держась в русле музыкально-педагогических концепций своего педагога, его взглядов и убеждений, Я. И. Мильштейн обогащал их собственным видением, своим глубоким проникновением в суть истории и теории музыкального искусства (его монография о Листе [7] стала одним из самых ярких достижений в области отечественного музыковедения), своей яркой и неповторимой индивидуальностью. Все, кто учился у Я. И. Мильштейна, отмечают его удивительное владение звуковыми красками, пение и чрезвычайную выразительность музыкального интонирования. Из-за болезни рук Я. И. Мильштейн не смог, к сожалению, осуществить свои намерения стать профессиональным исполнителем. Однако его показ в классе за вторым инструментом, его исполнение оркестровых партий фортепианных концертов поражали своей тембровой красочностью, разнообразием и объемностью звучания, творческим темпераментом и артистизмом и всегда воодушевляли студентов в их стремлении хотя бы приблизиться к уровню исполнительского мастерства своего педагога.

В статьях, методических разработках и трудах, посвященных вопросам теории и истории музыкального исполнительства, Я. И. Мильштейн писал о том, что самая трудная и ответственная задача для педагога – научить ученика слушать себя, причем достаточно самокритично и с полным контролем над исполнением произведения в целом и во всех его деталях. Поскольку музыка – это по существу искусство звука, следить за его качеством необходимо не только в протажных, кантиленных эпизодах, но и в любых произведениях виртуозного характера, а также при игре гамм и упражнении. Звуковое мастерство пианиста зависит от того, насколько воспитано у него умение концентрироваться на глубоком, внимательном вслушивании в исполняемое на инструменте сочинение.

Для получения певучего звука важно следить за полной свободой игрового аппарата, избегать жесткого, твердого удара по клавишам, чрезмерно не фиксировать руку. Вслед за игумновскими рекомендациями Я. И. Мильштейн призывал к плотному, «сливному» соприкосновению с инструментом, «прорастанию» пальцев рук в клавиши, во многом зависящему от живого ощущения кончиков пальцев, от их чрезвычайной собранности.

Что касается звукового разнообразия и красочности звучания инструмента, то здесь все зависит от музыкальных задач, стоящих перед исполнителем. Требуется умение играть плоскими или закругленными пальцами, владеть самыми разнообразными видами туше, используя в полной мере всю шкалу пианистической артикуляции – *staccato*, *legato*, *portato* и всеми их промежуточными формами. Важно выделять музыкальный материал по степени его значимости в плане звуковой перспективы, освещения главных элементов музыкальной ткани и оставления в тени второстепенных. «Шаг за шагом, – пишет Я. И. Мильштейн, – надо подводить ученика к восприятию и созданию звуковой многоплановости, подводить его как средствами различной артикуляции, так и средствами различной динамической нюансировки» [8, с. 248].

Следуя заветам восточных мудрецов, которые считали, что «ученик – это не сосуд, который надо наполнить, а огонь, который следует зажечь», Я. И. Мильштейн

создавал на уроках атмосферу сотрудничества, творческих исканий. Он не настаивал на единственно правильной исполнительской трактовке исполняемого сочинения, побуждал учеников к самостоятельности, давал свободу выбора собственного, но обдуманного и убедительного интерпретаторского решения. В дневниковых записях Я. И. Мильштейна часто подчеркивается мысль А. И. Герцена о том, что высшая школа должна давать не столько знания, сколько умение приобретать знания. И он действительно старался не нагружать студента мелочными замечаниями, не досаждал придирками, а дать «рулевое управление», помогающее ему в дальнейшем самостоятельно решать встающие перед ним задачи.

Обладавший энциклопедическими знаниями, высокой культурой и эрудицией, Я. И. Мильштейн делился своими впечатлениями с учениками о событиях в мире искусства. Среди пианистов, которым он отдавал наибольшее предпочтение, были, кроме К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауз, В. В. Софроницкий и С. Т. Рихтер. Подчеркивая социально-этическую и эстетическую значимость исполнительского искусства, Я. И. Мильштейн большое внимание уделял выбору репертуара, отвечавшего высшему художественному вкусу. Вслед за К. Н. Игумновым считал, что исполнитель учится у тех произведений, которые играет, обогащая свой духовный мир.

Яков Исаакович полагал, что работа над воплощением замысла композитора – это работа исполнителя, требующая большой настойчивости и самодисциплины, а каждое исполнение представляет собой эманацию личности музыканта. Для себя он определял шкалу ценностей, по которой оценивал каждого своего студента: «Сначала человек; потом художник с его представлениями о мире, о жизни и искусстве; потом музыкант, а потом уже пианист. Все это, конечно, в теснейшей взаимосвязи» [6, с. 255].

Рассматривая деятельность двух выдающихся музыкантов и педагогов XX в. – К. Н. Игумнова и его ученика и последователя Я. И. Мильштейна, можно наблюдать, как сохраняются и обновляются традиции, как реализуется механизм преемственности по отношению к прошлому и обращенности в будущее, как развиваются и преломляются сквозь призму собственной индивидуальности идеи в области музыкального исполнительства и педагогики. Педагогическое наследие замечательных педагогов прошлого представляет собой непреходящую ценность и находит свое практическое применение в исполнительской и преподавательской деятельности его музыкальных «детей» и «внуков». Их достижения питают не одно поколение учеников и единомышленников. Временная дистанция только подчеркивает значимость их концепций, базисных идей, ключевых установок и взглядов для сегодняшнего дня. Сила воздействия достижений прошлого на современную педагогику музыкального образования во многом зависит от того, насколько будет осмыслено и систематизировано это наследие.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бернал Дж.* Наука в истории общества. М.: Изд-во иностр. лит., 1956. 755 с.
2. *Бондырева С. К., Колесов Д. В.* Традиции: стабильность и преемственность в жизни общества: учеб пособие. М.; Воронеж: Изд-во Московского психолого-социального ин-та, 2007. 280 с.
3. *Краевский В. В.* Общие основы педагогики. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 256 с.
4. *Мильштейн Я. И.* Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова // *Мастера советской пианистической школы* / под ред. А. А. Николаева. М.: Музгиз, 1961. 238 с.
5. *Мильштейн Я. И.* Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.

6. Мильштейн Я. И. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1990. 287 с.
7. Мильштейн Я. И. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999. 653 с.
8. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки, 2019. 263 с.

#### REFERENCES

1. Bernal J. *Nauka v istorii obshchestva*. Moscow: Izd. inostr. lit., 1956. 755 p. (In Russian)
2. Bondyreva S. K., Kolesov D. V. *Traditsii: stabilnost i preemstvennost v zhizni obshchestva: ucheb. posobie*. Moscow; Voronezh: Izd-vo Moskovskogo psikhologo-sotsialnogo in-ta, 2007. 280 p.
3. Kraevskiy V. V. *Obshchie osnovy pedagogiki*. Moscow: Izd. tsentr "Akademiya", 2003. 256 p.
4. Milshteyn Ya. I. Ispolnitelskie i pedagogicheskie printsipy K. N. Igumnova. In: *Mastera sovetskoj pianisticheskoy shkoly*. Ed. by A. A. Nikolaev. Moscow: Muzgiz, 1961. 238 p.
5. Milshteyn Ya. I. *Konstantin Nikolaevich Igumnov*. Moscow: Muzyka, 1975. 471 p.
6. Milshteyn Ya. I. *Statyi, vospominaniya, materialy*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 287 p.
7. Milshteyn Ya. I. *Ferents List*. Moscow: Muzyka, 1999. 653 p.
8. Milshteyn Ya. I. *Voprosy teorii i istorii ispolnitelstva*. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Planeta muzyki, 2019. 263 p.

---

**Мариупольская Татьяна Геннадиевна**, доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств, Московский педагогический государственный университет

**e-mail: t.g.mari@mail.ru**

**Mariupolskaya Taniana G.**, ScD in Education, Professor, Musical and Performing Arts Department, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University

**e-mail: t.g.mari@mail.ru**

*Статья поступила в редакцию 23.08.2023*

*The article was received on 23.08.2023*