

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения, профессора
Курлени Константина Михайловича на диссертацию
Юдина Александра Наумовича
«История концертмейстерского искусства в России»,
представленную к защите на соискание ученой степени
доктора искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Современное историческое музыкознание чаще сосредотачивает свой научный интерес на процессах и явлениях, либо уже олицетворяющих собой магистральные направления развития музыкального искусства, либо явно претендующих на свое особое место среди таковых. В этой связи отметим, что диссертация Александра Наумовича Юдина, представленная на соискание ученой степени доктора искусствоведения, принадлежит к работам особого жанра, в котором от исследователя требуются весьма высокие научные компетенции. Не удивительно, что объемный текст диссертации (основной массив занимает 355 страниц) содержит громадное количество ссылок на официальные архивные документы, как и обширные описания разнообразных исторических свидетельств в виде воспоминаний, писем и интервью различных акторов концертмейстерского дела в Императорской России, СССР и России постсоветской. Из них складывается масштабная историческая панорама русского национального концертмейстерского искусства.

За этим гигантским объемом информации, собранной исследователем, порой не слишком видны другие, не менее важные и не менее ответственные составляющие научной аргументации, которые мне бы хотелось выделить особо, поскольку они безусловно составляют значительную часть научной ценности диссертации. Речь идет о проблеме научного метода. И хотя тема исторического метода несколько заслонена в диссертации эмпирическими подходами к весьма обширной фактологии и не сформулирована диссертантом концептуально, контуры этого метода последовательно формируются всей совокупностью внутренних связей между историческими фактами и свидетельствами разного рода и различной степени достоверности.

Тем не менее, позицию А.Н. Юдина относительно темы исторической методологии можно понять и принять со всеми условиями и ограничениями, ведь исторический метод не бывает всеобъемлюще универсальным, поскольку, если предположить обратное, его логические конструкции должны быть протянуты в бесконечность и определять историю, хотя бы в главных чертах, чисто теоретически на любом этапе ее развития. Но тогда погибает возможность реальной истории, основанной на систематизации подлинной жизни с ее исходной противоречивостью, непоследовательностью, а порой и непредсказуемостью развития как локальных, так и глобальных ситуаций. Исходя из этой посылки, давно и обоснованно претендующей на роль аксиомы исторического познания действительности, следует, что эмпирический материал, изучаемый историком, требует учета своей специфики и способен корректировать метод, освободить его от чрезмерной формалистики.

Когда речь заходит об интерпретациях разными людьми общественных и художественных процессов, непосредственными участниками которых они являлись, содержательная сторона истории необычайно раздвигается. К ней уже необходимо причислять не только фактологию самих этих процессов, но также мнения и оценки

лиц, их инициировавших и поддерживавших, даже если ими владели самые что ни на есть тяжелые заблуждения относительно подлинных конечных результатов инициируемых общественных и творческих инициатив. Тут уже истина истории предстает как череда интеллектуальных поисков и заблуждений, которые характеризуют свое время не фактами исторических свершений, а, скорее, трудно формализуемыми понятиями «духа времени», актуальными умонастроениями, вкусами, системами ценностей, свойственными некоторому историческому периоду. Именно эти черты присущи истории концертмейстерства и необычайно реалистично переданы в тексте диссертации.

Таким образом, своеобразие жизни во всех ее проявлениях оказывает самое плодотворное влияние на обретение исторической наукой своих методов, что имеет прямое отношение и к рабочей методологии рассматриваемой диссертации. И потому представлять себе историческое исследование как простую инвентаризацию неких свидетельских показаний, отражающих разнообразие событий и интеллектуальное богатство предшествующего человеческого опыта, было бы слишком грубым упрощением, серьезно искажающим действительность. Следовательно, диссертант, исследуя многообразие концертмейстерской жизни на протяженном историческом этапе, ставит перед собой еще и проблему отношения историка с действительностью. И убедительно показывает, что глубина ее проработки в значительной мере определяет успех всего исследовательского предприятия. Не подлежит сомнению, что вся приводимая в диссертации фактология, как и любое иное собрание фактов, сами по себе еще не являются историческим знанием, и задача автора диссертации, принявшего на себя миссию историка концертмейстерского дела, как раз и состоит в том, чтобы сделать эту фактологию частью исторического сознания, дать ей научную историческую интерпретацию. Как указывал Р. Дж. Коллингвуд, «... дело историка ... – познание прошлого как вещи в себе... Философ <...> интересуется не тем, какие события происходили, когда и где они имели место, *но тем их свойством, которое делает возможным для историка их познание*»¹ [Кол., с.6-7].

В случае, когда историк занимается интерпретацией первичной информации, изначально существующей в виде массивов фактов и свидетельств разной степени полноты и достоверности, он поневоле становится и психологом, и философом. Истинный масштаб его задачи, поставленной перед самим собой, – ответить на два основных вопроса: первый – как череда фактов и свидетельств порождает мысль об исторической закономерности, и второй: как этот первичный материал из разрозненных документов и фрагментов, извлеченных из памяти многих людей – очевидцев и толкователей их свидетельств, превращается в историческое знание, в целостную историческую картину прошлого, благодаря преобразующим возможностям методологии исторического познания.

Рассмотрим теперь структуру работы в соответствии с тремя важнейшими направлениями исторической рефлексии: работа с первоисточниками, психологические предпосылки формирования исторического взгляда на концертмейстерство в России, философские основания исторической концепции автора.

Глава Первая: «Теоретическо-методологические основания концертмейстерского искусства в России» состоит из двух параграфов: «Онтология и гносео-

¹ Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография / Пер. и комментарии Ю.А. Асеева, М.: Наука. – 1980. – С. 6-7.

логия концертмейстерского дела. Теоретический аспект» и «Концертмейстерское искусство в контексте отечественной культурной и философской традиции». Как ни парадоксально, в ней не удалось обнаружить анализа именно онтологических и гносеологических аспектов, обыкновенно связываемых с фундаментальными онтологическими и гносеологическими основаниями исторической концепции. В тексте присутствуют лишь две скупые ссылки на работы Эннекена «Опыт построения научной критики: (Эстопсихология)». СПб.: Русское богатство, 1892 и австрийского философа Рудольфа Штейнера (1867–1925), а также – неоднократные отсылки к оценочным суждениям В.Ф. Одоевского.

Зато из текста Первой главы можно почерпнуть нечто другое, не менее значительное, а именно: явную приверженность А.Н. Юдина к эмпирическим методам исследования. Причем, не только в области изучения и оценки информации, содержащейся в документах, но и как психолога-эмпирика. В тексте диссертации последовательно проводится «взгляд изнутри» на проблему становления концертмейстерского искусства и того, что обосновывается как «концертмейстерский комплекс». Поэтому Первая глава не столько освещает онтологические и гносеологические основания истории концертмейстерского искусства, сколько уточняет представления о бытийном статусе первичного фактологического материала, подлежащего историческому обобщению, и становлению психологии профессионального концертмейстерского мышления. То есть, для автора работы, рассматривающего проблему «из гуци фактического материала», на первом месте оказывается вопрос: «как мыслят концертмейстеры разных времен, темпераментов и уровня мастерства», хотя, задача историка должна учитывать и иную плоскость: в отличие от эмпирико-психологического подхода, ***историк обязан увидеть в своем материале некий исторический закон, что выводит совокупное владение эмпирикой исторических свидетельств на качественно новый уровень.***

Увлеченность исследователя психологическими аспектами совокупного опыта историографии, сложенного из многих субъективных свидетельств, отразилась в настойчивом и неоднократном возвращении к мысли о подчиненности концертмейстера воле солиста. Порой она становится настоящим лейтмотивом. Но в дальнейшем, в тексте глав и Заключения А.Н. Юдин активно полемизирует и в итоге опровергает этот лейтмотив анализом творчества выдающихся концертмейстеров. Возможно, эту полемику следовало бы представить в более компактном изложении, хотя при таком подходе и пришлось бы пожертвовать некоторыми интересными деталями. Но главное, безусловно достигнуто: доказано, что в современной концертмейстерской практике оценка роли и места сопровождающего инструмента в ансамбле вовсе не свидетельствует о покорном осознании концертмейстером своего подчиненного положения. Глубокое знание совокупного ансамблевого комплекса помогает опытному и одаренному концертмейстеру слышать, видеть и управлять связью с солистом, тем самым, управлять процессом исполнения и качеством ансамбля. Ни М. Юдину, ни М. Ростроповича, ни С. Рихтера невозможно представить довольствующимися зависимым «амплуа» в диапазоне «подчиненный – лидирующий». Они неизменно оставались лидерами, понимая, однако, что внешние лидирующие признаки, прежде всего – захват исполнительской инициативы – не всегда являются лидерством подлинным, абсолютным. Их лидерство исконно и фундаментально и, конечно, лишено внешних театральных поведенческих и исполнительских признаков.

В этой связи необходимо удостоверить, что в итоге *от первой главы ко всем последующим автор прослеживает медленную, но неуклонную смену психологического архетипа концертмейстерского мышления – от установки «солист-лидер и подчиненный аккомпаниатор» до формирования новой концертмейстерской психологии, где нет подчинения одного исполнителя другому, но есть взаимодействие исполнителей, которые в равной мере осмысленно подчиняются идее целостного художественного результата, а не табели о рангах.*

Вторая глава, как следует из ее названия, «Истоки и пути формирования концертмейстерства в России. Периодизация его истории» – следующий и вполне закономерный шаг на пути формирования авторской исторической концепции, связанный с выделением исторически преемственных и качественно различных этапов становления концертмейстерского искусства. И вновь автор избегает концентрированного изложения концептуальных оснований, рассредотачивая их по тексту главы. Несколько удивляет порядок изложения материала в плане очередности выводов и соответствующих им аргументаций. Так, еще до предъявления аргументов, уже на первой странице главы [с. 57 текста диссертации] А.Н. Юдин знакомит читателя с выводом: «Периодизация истории концертмейстерского искусства в России *в целом соответствует периодизации, принятой в истории отечественной музыкальной культуры* [курсив мой, К.К.]. <...> Первый из них – начальный, охватывает конец XVIII – первую половину XIX века. <...> Второй этап продолжался с середины XIX до начала XX столетия, когда в рамках реформы музыкального образования и широкого развития разнообразных видов концертной деятельности складываются основные параметры концертмейстерской профессии в ее конкретных вариантах. Следующий период – советский. <...> И, наконец, современная постсоветская эпоха, полная внутренних противоречий, достижений и проблем, всесторонняя объективная оценка которой – дело ближайшего будущего» [с. 57-58]. Значит, говоря о «периодизации, принятой в отечественном музыкознании», автор диссертации полагает, что таковую не обязательно обосновывать заново, что ее можно откуда-то «взять» и использовать по новому назначению, применительно к новому предмету исторического рассмотрения.

Но если мы обратим внимание на структуру работы и названия глав и входящих в них разделов, то обнаружим, что ранее упомянутая периодизация, заявленная автором в качестве основы, отличается от той, что в итоге принята в диссертации. Вот характерные названия, обозначающие отдельные ее вехи: «**Глава II. § 2.1. Концертмейстерская культура в России XVIII столетия; § 2.2. XIX век. Композиторы-концертмейстеры**». То есть, в структуре главы мы не находим деление XIX века на первую и вторую половины. Далее: «**Глава III. Концертмейстерское искусство XX в. § 3.1. Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия**». То есть, деления истории концертмейстерства XX века на досоветский, советский и постсоветский этапы истории здесь также не заявлено. Не склонны считать это принципиальным недостатком, однако для уточнения временных границ исторических этапов, которые насыщены чередой событий, весьма важных в художественном, методическом и историческом отношениях, все-таки не хватает обоснованного ограничения «степеней свободы» хронологических отклонений, как и исследования связи периодизации концертмейстерства в России с ее культурой и общегосударственной историей.

В связи с вышеизложенным, сформулируем единственный, но наиболее существенный вопрос: насколько периодизация концертмейстерского дела является

независимой исторической периодизацией и насколько она обусловлена иными видами исторических периодизаций музыкальной культуры России на разных этапах ее истории? Считаем этот вопрос принципиальным, поскольку обоснование периодизации – один из критериев историзма всякой авторской исторической концепции и потому хотелось бы видеть в данном случае более основательную картину.

Далее, по мере углубления в соответствующую фактологию, диссертант приходит к выводу, что начало концертмейстерской истории в России следует датировать 1797 годом. Однако в тексте диссертации этот вывод сформулирован до момента его фактического подтверждения и поэтому какое-то время выглядит до конца необоснованным. Прочитаем несколько фрагментов текста, извлеченного из с. 64-65 диссертации: «Обратимся теперь к музыкальному театру XVIII столетия, в котором основным инструментом, сопровождающим выступление оперного солиста-вокалиста ... был клавикорд, за которым часто сидел капельмейстер. Должность эта, ушедшая ныне в историю, подразумевала под собой целый свод обязанностей, часть из которых входит в функции современного концертмейстера. ... Появилась она в России благодаря известному меценату и государственному деятелю Николаю Борисовичу Юсупову (1751–1830), некоторое время занимавшему пост главного директора театров и музыки при дворе <...>. **Следовательно, в историческом отношении 1797 год, впервые отмеченный появлением такой должности, является официальным временем рождения профессионального концертмейстерского дела в России** [курсив мой, К.К.]». То есть, автор настаивает на дате 1797 год, до того, как на с. 70 диссертации, наконец, приводит упоминание неопровержимого исторического факта: «Один из самых ярких отечественных профессиональных музыкантов, чей творческий путь был неразрывно связан с музыкальным театром – Евстигней Ипатьевич Фомин (1761–1800). Пройдя стажировку в Италии, он вернулся на родину, в Петербург в 1786 году **и лишь в 1797 году получил (первым в российской истории) место «репетитора партий и композитора при театральной дирекции** [курсив мой, К.К.]» [с. 70-71]. Лишь после этого становится понятным, почему отправной точкой исторической концепции концертмейстерского дела стала именно эта дата. Справедливость требует указать, что этой текстуальной непоследовательности нет в автореферате диссертации.

Дальнейший материал главы наполняет периодизацию, намеченную на с. 57-58, фактологией, репрезентативность которой не подлежит сомнению и вновь демонстрирует наиболее яркую сторону научного дарования А.Н. Юдина – прекрасно выполненную работу с эмпирическим материалом исторического исследования. Причем, в данном случае превосходное качество эмпирических данных «расставляет по местам» и даже корректирует первичную скупую набросанную периодизацию, добавляя в неё интереснейшие этапы – от зарождения подлинно концертмейстерских обязанностей, главным образом, в театре, далее – к появлению особого типа профессионала, сочетающего два направления деятельности – композиция плюс концертмейстерство и далее – к формированию нового типа профессионала-концертмейстера, нацеленного на тот объем профессиональных обязанностей, который будет присущ этой профессии вплоть до наших дней.

Третья глава «Концертмейстерское искусство XX в.» посвящена системному изложению дальнейших этапов развития концертмейстерского дела во всех жанровых направлениях – от академического камерного ансамбля и эволюции роли концертмейстера в хоровом искусстве и, далее, к особой ветви – концертмейстерского искусства выдающихся композиторов и солистов-исполнителей. Считаем

принципиально важным указать, что А.Н. Юдин формирует именно максимально полную панораму, включая в ряд концертмейстерских направлений концертмейстерство в эстрадном жанре и немом кино. Это важно не только для учета всех сфер приложения профессии, но и потому, что многие выдающиеся ее представители прекрасно владели несколькими концертмейстерскими специализациями.

В тексте данной главы постепенно уточняется и обретает свою полноту научная позиция А.Н. Юдина. Усиление предсказательной силы истории через упрочнение понятия факта, очищение фактологии от налета содержательных интерпретаций из области возможного, неизбежно ведет и к упрочению понятия исторического закона и связанной с ним неизбежностью исторического пути. Предметом исследования становится не только цепь событий, но и, так сказать, заранее подразумеваемая способность этих событий сгруппироваться не только хронологически, но и логически. То есть, появляется эмпирическое обоснование исторического закона, составляющее ядро всякой идеи истории. Закономерно, что в работе идея истории тесно корреспондирует с ее гегелевской версией, где история – не просто наука, занимающаяся поиском и установлением фактов, но и наука объясняющая, понимающая эти факты, познающая причины, которые вызвали их к жизни в определенные моменты времени. Так история концертмейстерского дела становится частью истории всеобщей. По крайней мере – всеобщей истории культуры. Причем, фабулой таким образом синтезированной истории, пафосом ее нарратива становится развитие свободы в анализируемой системе профессиональных отношений (в нашем случае – завоевание творческой свободы концертмейстера в едином исполнительском ансамбле, без диктата воли солиста, с одной стороны, и обретение свободы как специализированной учебной дисциплины в сфере исполнительского искусства – с другой).

Четвертая глава «Отечественные традиции обучения концертмейстерскому делу (на примере ведущих вузов)» продолжает развитие этой гегельянской в своей основе фабулы исторического процесса, рассматривая историю концертмейстерского дела в ведущих консерваториях России. При этом, сразу обратим внимание на обоснованные ограничения в выборе этих консерваторий: это вузы, где идея методической свободы концертмейстерства как отдельной профессиональной специализации исполнителя достигла своей завершающей стадии – создания специализированных концертмейстерских кафедр. И вновь перед нами эмпирический подход к формированию исторической модели. Дело в том, что когда исходными материалами оказываются исторические факты, то ученый настаивает на том, что его теория как раз и основывается на этих фактах. И тогда он обретает уверенность, что все первичные материалы – факты и свидетельства – и есть основание истории, что сама идея факта и идея истории целиком синонимичны. Тогда закономерно складывается впечатление, что специальные теоретические конструкции, касающиеся моделирования исторического процесса, связанного с первичной фактологией, полностью исчерпываются достоверностью и многообразием этой самой фактологии.

При таком взгляде, представленном в диссертации во всей полноте, наиболее существенные трудности в формировании исторического знания сконцентрированы все-таки не в области соприкосновения эмпиризма и рационального знания и, следовательно, не замыкаются на проблеме факта и его интерпретации. Незаметность многих событий отечественной истории, невосприимчивость к ним соответствующих научных подходов обусловлена подчас совсем иными причинами. Все

дело в нарастающей концепционной умозрительности современного гуманитарного знания. И совершенно справедливо заметил Эдвард Твитчелл Холл-младший – специалист по межкультурным коммуникациям, что «опасность – это те проблемы реальной жизни, которые отклонены, в то время как философские и теоретические системы созданы как реальные»². А.Н. Юдин как раз и возвращает истории громадный пласт незаметного, не полностью высказанного, «ранее отклоненного», обойденного вниманием исследователей, расширяя горизонты исторического мышления и снимая схематизм, подчас свойственный рационально сконструированным историческим концептам.

Заключение «стягивает» в один узел все линии исторического повествования и анализа, представленные в предыдущих разделах диссертации. Его выводы полностью вытекают из предыдущих исторических фактов и свидетельств, а потому – замыкают смысловое единство авторской исторической концепции. Таковых связующих аргументов три:

1. на с. 351 А.Н. Юдин излагает первый из них: «Безусловно, сам факт возникшего внимания к предмету данного исследования ... представляет собой новую историческую ступень развития искусства аккомпанемента в нашей стране. Его эволюция ... была связана с общеисторическими тенденциями своего времени», чем погружает локальную историческую модель концертмейстерского дела в России во всеобщие культурно-исторические процессы.

2. на с. 352-353 находят свое завершение проходящие через весь текст диссертации рассуждения о психологическом подчинении концертмейстера солисту: «... идея психологической эмпатии и подчинения ... применительно к отечественной истории заставляет вспомнить идеалы православной философской и религиозной традиции с ее представлениями о жертвенности и соборности», что также отсылает локальную область эмпатии и подчинения, устоявшуюся в профессии концертмейстера ко всеобщим психологическим и религиозным установкам, широко распространенным в российской культуре.

3. на с. 354 появляется самый, на наш взгляд долгожданный аргумент: «Но самым главным завоеванием на этом пути стало изменение отношения профессионалов и публики к концертмейстеру. В “коллективном бессознательном” возник архетип концертмейстера, обладающий непреложной ценностью».

Тем самым диссертант представил целостную масштабную версию исторического развития концертмейстерского дела в России, из чего необходимо заключить, что цели диссертации безусловно достигнуты. Все поставленные задачи решены с необходимой степенью полноты и достоверности.

Нет необходимости специально заострять внимание на мелких и немногочисленных частностях и недочетах, которые ни в коей мере не влияют на положительную оценку диссертации и не снижают высокого качества исследования.

Считаем необходимым в заключение сосредоточиться на одной важной проблеме, затрагивающей каждое историческое исследование – на своеобразии его доктринальной основы. Тема истории концертмейстерства с комплексом ее исторических и психологических, мировоззренческих и методических проблем остается одной из самых острых и одновременно – недостаточно разработанных в истории музыкального исполнительства. Она сохраняет внутреннее напряжение и очевид-

² *Hall Edvard T.* Beyond Culture, 1st ed. Garden City. – N. Y.: Anchor Press, 1976. P. 34.

ные смысловые и мировоззренческие разрывы между проявлениями свободы и подчинения, эмпатии и категоричного лидерства, методической и концептуальной самостоятельности в противовес традиционным представлениям некоторой части музыкального сообщества о профессиональной факультативности этого рода музицирования. Но это знаменует и особый этап в истории концертмейстерского дела – этап интенсивного накопления изменений и надежд на обновление, многократно обостряющий у всякого историка концертмейстерского дела его личное чувство времени.

В отличие от других ветвей исполнительского искусства, где зачастую надежды на дальнейшее существование покоятся на вере в неизменность и мощь традиции, концертмейстеры обладают особым чувством времени, а их надежды постоянно устремлены к преобразованию их профессиональной судьбы. Это острое, личностно окрашенное ощущение необходимости перемен делает концертмейстерское мышление наиболее историчным, а потому – проектирующим контуры тех изменений, которые должны были наступить или еще наступят, чтобы возникло обновленное историческое настоящее. Их модель истории устремлена к прогрессу, к желанию строить контуры своего будущего, используя собственные методы и мировоззренческие установки.

Это – живая и активно развивающаяся модель исторического процесса, именно тем она и привлекает к себе внимание. Рационально систематизированный опыт уже безмолвен, его не о чем спрашивать, поскольку он состоит из готовых ответов. Опыт же рефлексивный, запечатленный в нарративе, напротив, актуализируется энергией вопрошания. Историк обращается к нему, пытаясь понять его подлинные глубины. А.Н. Юдин вскрывает нереализованные возможности исторического процесса, упущенные, незамеченные, непосильные или вовсе невидимые в соответствующие времена из-за своих чрезвычайно скромных, либо, напротив, гигантских масштабов. В этом и состоит истинная ценность его диссертации.

В некоторых случаях это приводит диссертанта к мнению, которое соприкасается с тем, что отстаивал Бенедетто Кроче, считавший, что история имеет право ставить и решать собственные проблемы собственными методами, не впадая в зависимость от философских концепций истории и влияния естественнонаучных взглядов. Кроче утверждал, что предмет истории – не образ ускользающего, исчезающего, утрачиваемого прошлого, а лишь то прошлое, о котором сохранились исторические свидетельства. Первый образ прошлого восходит к иррациональной вере в то, что прошлое было, но исчезло. Второй – дает надежду, опираясь на артефакты прошлого превратить веру в нечто большее – в историческое знание через современное переживание этих артефактов. Тем самым, появляется возможность разделить две принципиально разные вещи, которые часто смешиваются в человеческих представлениях о прошлом: концептуально выстроенную историю и хронику.

А.Н. Юдину удалось прекрасно подчеркнуть это различие, не акцентируя концептуальный статус исторического знания, потому что в его диссертации действия акторов исторического процесса – это отнюдь не только объекты беспристрастного наблюдения, но и переживаемый исследователем личный опыт. Исторические свидетельства, безусловно, сохраняют объективность, но в диссертации приобретают черты ценностно окрашенной субъективности, так как к фактической стороне добавляется действие собственного познающего сознания. То есть, это одновре-

менно и часть исторического процесса, и часть личного жизненного опыта, позволяющего не только познавать прошлое, но и самого себя.

Диссертация Александра Наумовича Юдина «История концертмейстерского искусства в России» соответствует принятым научным установкам и требованиям пп. 9-11, 13, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук. Автор данной работы Александр Наумович Юдин заслуживает присуждения искомой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «НГК им. М. И. Глинки»
Константин Михайлович Курленя



19 сентября 2025 года

Я, Курленя Константин Михайлович, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета, и их дальнейшую обработку.



Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, д. 31
Телефон: +7(383-2)22-25-22
e-mail организации: info@nsglinka.ru
e-mail личный: kurlenya78@mail.ru

