

А. О. Котломанов^{1,2}

ЭНТОНИ КАРО В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ЧАСТЬ 3. 1980–2010-е. «ТОТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА»

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,

Российская Федерация, 190034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

² Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

Третья, заключительная публикация в серии статей, посвященных памяти выдающегося английского скульптора Энтони Каро (1924–2013). В статье анализируется период в творчестве Каро начала 1980-х — начала 2010-х годов. В это время отношение Каро к объемно-пластическому образу претерпевает значительные изменения по сравнению с 1960–1970-ми годами, когда он воспринимался одним из лидеров абстрактной скульптуры. Его главные поздние произведения — масштабные инсталляции, где используются всевозможные материалы, включая металл, дерево и камень. В публикации предпринят анализ наиболее значительных произведений британского скульптора, выполненных начиная с 1980-х годов, а также рассмотрены общие тенденции в искусстве данного периода. Итоговые выводы публикации связаны с определением своеобразия творчества Каро, уточнением его выдающейся роли в истории современной скульптуры и современного искусства. Библиогр. 7 назв.

Ключевые слова: Энтони Каро, Розалинд Краусс, современная скульптура, английская скульптура, абстрактное искусство, минимализм, инсталляция.

ANTHONY CARO IN THE HISTORY OF MODERN SCULPTURE. PART 3. 1980–2010s. “TOTAL SCULPTURE”

А. О. Kotlomanov^{1,2}

¹ St.Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St.Petersburg, 190034, Russian Federation

² St. Petersburg Art and Industry Academy named after A. L. Stieglitz,
13, Solyanoy per., St.Petersburg, 191028, Russian Federation

The third and final article in a series dedicated to the memory of the outstanding British sculptor Anthony Caro (1924–2013). The article examines the period of Caro's work from early 1980s to early 2010s. At this time his attitude to plastic form is undergoing significant changes as compared to the 1960–1970s, when he was perceived as one of the leaders of abstract sculpture. His major later works — large-scale installations that use all kinds of materials, including metal, wood and stone. The publication analyzes the most significant works of Caro executed since the 1980s, and discusses the general trends in the art of this period. Final conclusions related to the definition of creativity originality of Caro, clarifying his outstanding role in the history of modern sculpture and contemporary art. Refs 7.

Keywords: Anthony Caro, Rosalind Krauss, modern sculpture, contemporary art, British sculpture, abstract art, minimalism, installation.

Энтони Каро получил известность в 1960-е годы, когда стал восприниматься главой нового направления в послевоенной скульптуре. Направление это было по тем временам весьма радикальным, поскольку его содержание воплощалось в полностью абстрактных образах, а в качестве материала использовались ярко раскрашенные металлические элементы, комбинируемые в единое целое при помощи сварки. Несмотря на то что некоторые прообразы подобного художественного метода уже встречались в скульптуре Наума Габо и Александра Колдера, все же именно Э. Каро и его ученики Филипп Кинг, Тим Скотт, Уильям Такер и др. сделали использование техногенных сварных компонентов целым этапом в истории современного искусства. Пик творческой активности художников «нового поколения» — учени-

ков Э. Каро — совпал по времени с появлением в США аналогичного по сути течения — минимализма. Этот факт позволил художественным критикам и историкам искусства считать, что Э. Каро и его ученики уловили некий «дух времени», связанный с новым отношением к человеку в индустриальном обществе, когда присутствие в жизни техники и продукции массового производства не может не влиять на наше сознание.

В творчестве Э. Каро, начиная с 1970-х годов, возникало все больше тенденций, которые могли трактоваться как элементы традиционализма [1]. Однако его скульптура, используя те или иные технические приемы, характерные для пластики предшествующих времен, никогда не отказывается от той своеобразной манеры интерпретации образа, которую он выбрал еще в конце 1950-х годов. В этой манере — стремление передать некую суть телесного образа, к которой в той или иной степени могут добавляться и другие намеки на целостную телесность: схематичные визуальные ассоциации с объектами окружающей действительности или отдельные, внешне не связанные друг с другом, фигуративные элементы поздних инсталляций Э. Каро. Она определяет основное содержание творчества скульптора как искусства пластического анализа, выявления такого образа, который открывал бы потаенную суть, невидимую конструкцию предметного мира. Что касается изменений в отношении Э. Каро к форме скульптуры, то они вовсе не исчерпывались чисто техническими переменами: обработкой поверхности или подходом к выявлению тех или иных возможностей материала. Начиная с 1970-х годов, творчество Э. Каро поднимается на качественно новый уровень, где он занялся разработкой проблемы пространства. Продолжая избегать экспонирования своих произведений на открытых территориях, где бы они могли восприниматься с большого расстояния, он начал организовывать многочастные пластические композиции или гигантские инсталляции, где формировал самодостаточное, по возможности замкнутое пространство, охватывающее все точки зрения. Помимо этого, он работал над сериями больших скульптур, такими как «Ночные движения» (тонирующая сталь, 1987–1990, Галерея Тейт, Лондон), которые воспринимаются, несмотря на их отличие от каких-либо реальных форм, весомыми элементами окружающей реальности и даже, благодаря метафоре динамики, могут восприниматься как фигуративные образы.

В своих инсталляциях последних тридцати лет Каро использовал самые различные материалы, даже узнаваемые объекты и фигуративные элементы. Особенный интерес вызывают его инсталляции на религиозную тематику, выполненные в конце 1990-х годов («Страшный суд», 1995–1999). Это — масштабные ассоциативные композиции, организованные в замкнутом пространстве с присутствием явных качеств архитектурного образа. В частности, инсталляция «Страшный суд» развернута внутри сложенной из бревен стены с небольшой башней (напоминающей вышку лагеря для заключенных), внутри которой висит колокол. Художник создает собирательный образ гнетущей атмосферы ответственности, основанный на примерах именно архитектурных образов тревоги и наказания. Подобно некоторым другим мастерам инсталляции, он использует разнохарактерные художественные средства для воплощения единой цели, концепции. В этом смысле интересно сравнить Э. Каро с такими известными «инсталляторами», как Илья Кабаков и Кристиан Болтански, также эксплуатирующими объективно значимые, психологически сложные темы в формате гигантских инсталляций-экспозиций. Э. Каро, в отличие от них, не про-

сто «организовывал» объекты в едином пространстве, часть из них он создавал сам как скульптор. Результатом было то, что можно определить термином «тотальная скульптура» (производным от понятия «тотальная инсталляция», известного в связи с вышеуказанными художниками).

Характерно также увлечение Э.Каро архитектурой, которое начиная с 1980–1990-х годов реализовалось не только в художественно-образной сфере (например, в монументальной композиции «Гудвудские ступени», 1994), но и в практической области, связанной с созданием конкретного функционального сооружения. Вместе с известным британским архитектором Норманом Фостером скульптор принял участие в проектировании лондонского пешеходного моста Миллениум — легкой серебристой конструкции из металла и стеклопластика, соединяющей в себе линейную геометрию металлических элементов с обтекаемостью прозрачной галереи для прохода над рекой. В беседе Э.Каро с Н.Фостером, опубликованной в сетевом журнале «Tate etc.», затрагиваются проблемы родства и взаимосвязи скульптуры и архитектуры. Скульптор, в частности, высказывает следующую мысль: «Существует сходство между скульптурным мышлением и архитектурой. Однажды я попытался сформулировать, чем является скульптура и чем она может быть. Она является вещью — вещью вне вас. Затем меня стал волновать вопрос о том, необходимо ли ей быть именно внешним фактором. Не могло бы внутреннее пространство [человека] также быть скульптурой? И может ли скульптура вместить вас в себя — то есть стать тем, что я в шутку назвал “Скульптектура”» [2]. Говоря о своих новейших замыслах в беседе с Н.Фостером, Э.Каро подчеркивал, что стремится привнести в них архитектурный масштаб и архитектурные качества, сохраняя в то же время уникальность скульптурного образа.

Подобные устремления творчества Каро, с одной стороны, сближали его с относительно молодыми скульпторами, эксплуатировавшими идею скульптуры-архитектуры в контексте окружающей среды. С другой — несмотря на схожесть форм, смысл его композиций и работ мастеров нового поколения 1980–1990-х годов все же различен. Заметим, что появлению этих новых направлений в современной скульптуре предшествовала и сопутствовала теоретическая разработка понятия новой скульптуры, не принимающей модернистские устремления. Выдающийся американский художественный критик Розалинд Краусс, чьи теоретические работы оказали значительное влияние на развитие новых путей в скульптуре данного периода, полагала, что модернистская скульптура является неким негативным бытием, тем, «чье позитивное содержание не поддается определению, чем-то, что можно описать лишь через категорию отсутствия и неналичия» [3, с.279]. По мнению Р.Краусс, попытки модернизма создать монумент именно поэтому были обречены на провал — модернистская скульптура отрицает какой-либо пространственный контекст и противопоставляет себя ему, будь то контекст архитектуры или ландшафта. Пример кульминации этого положения Р.Краусс видит в двух работах минималиста Роберта Морриса начала 1960-х годов. Первая из них была архитектурной конструкцией, считаемой скульптурой лишь за то, что находясь в комнате, она самой комнатой при этом не являлась. Вторая представляла собой конструкцию из зеркальных кубов на открытом воздухе, опять же, отличавшихся от окружающего ландшафта только тем, что они им не являлись. В итоге из обобщения этих явлений складывается формула модернистской скульптуры: она есть сочетание *не-ландшафта с не-архитектурой*.

Однако, констатирует Р. Краусс, со второй половины 1960-х годов в творчестве большинства мастеров скульптуры наметилась тенденция, говорящая о том, что предметом их интереса становятся внешние пределы этих взаимоисключающих понятий. Вследствие этого формула (структура) скульптуры усложнилась, и она получила дополнительную возможность быть еще и сопряжением *архитектуры и ландшафта*, которые внутри предлагаемой формулы получили наименование *комплексных понятий*. Комплексность, т. е. одновременное мышление понятиями нескольких искусств, искусствовед считает несвойственной западной культуре «постренессансного» периода, но типичной для других культур. В итоге Р. Краусс приходит к определению «расширенного поля скульптуры», где скульптура перестает быть «привилегированным промежуточным понятием, существующим между двумя вещами, которыми она не является» [3, с. 282]. Скульптура как таковая остается на периферии этого поля, внутри которого возможны иные, различно структурированные формы явления.

В приводимых здесь рассуждениях Р. Краусс, относящихся к концу 1970-х годов, предлагается рассматривать ряд новых тенденций в американской и западноевропейской скульптуре в системе постмодернизма. Художественная практика в данной системе определяется «не выбранными выразительными средствами и присущим им материалом, т. е. тем, что непосредственно оказывается в сфере зрительного восприятия», а организовывается «через ее [художественной практики] отношение к миру понятий, смысловая полярность которых задает культурную ситуацию». Причем «любая из возможных позиций, заданных данным логическим пространством, может предполагать использование самых различных выразительных средств» [3, с. 287]. Итоговым заявлением Р. Краусс в данном аспекте является высказывание о том, что «речь идет о возвращении к традиционному историзму, к выстраиванию генеалогического древа художественных форм» [3, с. 288].

Несмотря на то что Р. Краусс не дает четкого определения постмодернистской скульптуры, она выстраивает радикальную, но аргументированную оппозицию постмодернистской и модернистской пластики. Отдельные моменты этого противопоставления нельзя назвать справедливыми — в частности, сводимость модернистской скульптуры к понятиям *не-архитектура* и *не-ландшафт*. Скульптура модернизма «в чистом виде» — объемные произведения наиболее характерных модернистов — не была реализацией ни архитектурной, ни ландшафтной оппозиции по причине того, что эти работы хотя бы по своим размерам и масштабу не могли быть сопоставимы ни с архитектурой, ни с природой, хотя во второй половине столетия такие попытки неоднократно предпринимались. С другой стороны, очевидно, что скульптура модернизма действительно не выходила, даже в примерах взаимосвязи с архитектурой или природой (ландшафтом), за рамки собственно скульптурного материала, формы и объема. Это было одним из ее наиболее ценных качеств, говорящих об обоснованности того или иного объема как скульптуры. Максимальная самодостаточность модернистской пластики — ее несомненное достоинство. То, что Р. Краусс утверждала по поводу новой, постмодернистской скульптуры, сводилось к отказу от автономности скульптуры как самоценного явления, утверждающего себя в качестве уникальной формы, к взгляду на нее как на элемент системы, дискурса, и в конечном итоге к отказу от формалистских устремлений, от художественного в смысле авторской манеры, стилистики и т. д. В системе постмодернизма скульп-

птура теряет идентичность, и ее определение как скульптуры становится условным. Она растворяется в среде, «симулируя» себя как элемент общей системы, например ландшафта или архитектуры. Поэтому, говоря о скульптуре, соответствующей пост-модернистским тенденциям, справедливее употреблять абстрактный термин «трехмерное искусство», а определение «скульптура (пластика)» считать условным обозначением, а не полноценным утверждением ее как конкретного вида искусства.

Тот образ понимания пластической композиции, который предложили английские художники, создававшие в 1980–1990-х годах произведения, в чем-то аналогичные работам Э.Каро, определяется термином энвайронментал-арт (англ. environmental art — искусство окружающей среды). Первые работы, названные энвайронментами, создавал в начале 1960-х годов Клэс Олденбург, художник поп-арта. Энвайронменты Олденбурга — «Магазин», «Улица» (1961, галерея Ребен, Нью-Йорк) — представляли собой временные композиции различных объектов в галерейном пространстве, предполагавшие обязательное присутствие в нем зрителей. Сам художник определял их как «театр действительности» и «театр объектов». Радикальное отличие английского энвайронментал-арта от энвайронментов американского поп-арта заключается в том, что в первом случае внешняя среда понимается как природа, а в случае с поп-артом — как искусственное по своей сути, коммерциализированное пространство большого города. По словам английского искусствоведа Руперта Мартина, энвайронментал-арт обладает несколькими уровнями значимости. Он выносит современное искусство за пределы художественной галереи (т. е. имеет просветительскую функцию), указывает на важность экологических проблем, касающихся целостности природного равновесия как идеала гармонии, а также своими примерами способствует деятельности молодых художников, вдохновленных творчеством Генри Мура, Ричарда Лонга и Дэвида Нэша [4, p. 58]. Также Мартин указывает на систему взаимосвязи художественного объекта и пространства внутри произведения энвайронментал-арта. В частности, определяется различие между *местом* (англ. place) и *пространством* (англ. space) как между конкретным понятием и абстрактным [4, p. 55]. *Пространством* в этом смысле может быть любой выставочный зал или галерея, где произведение не может существовать органично, являясь лишь формой самовыражения художника. *Место* — это конкретное географическое пространство со своей природой и историей, которые становятся коренными истоками помещенного в *место* произведения энвайронментал-арта. Такое понимание пространственно-пластической взаимосвязи схоже с концепцией *места и не-места* Р.Смитсона. Однако, в отличие от американского «земляного искусства» (earth art), энвайронментал-арт английских скульпторов не основан на активном вмешательстве в ландшафт, а выбирает максимально деликатные пути взаимодействия с природой.

Взаимосвязь с природой является основной формой английского энвайронментал-арта. Однако также существуют близкие к данному направлению произведения, смысл которых опирается на внешнюю среду, определяемую архитектурой. Впервые подобные произведения появились в США как следствие архитектурных поисков минимализма и реализации проблемы скульптуры и пространства мастерами американского «земляного искусства» (эрз-арт — англ. earth-art). Такие художники, как американки Элис Айкок, Мэри Мисс и датчанин Пер Кьеркебю, начиная с 1970-х годов, занялись изготовлением нефункциональных архитектурных объектов, «абсурд-

ной архитектурой», по выражению Люси-Смита [5, p. 110]. Некоторые из них, например «Этюд города» Э. Айкок (дерево, 1977, Музей современного искусства, Нью-Йорк), напоминают архитектурные модели, увеличенные до масштаба небольшого дома. Другие, например «Периметры / Павильоны / Ловушки» М. Мисс (дерево, 1977–1978, Музей графства Нассау, Рослин Харбор, Лонг Айленд, Нью-Йорк), представляют собой вырытые в земле углубления, обрамленные изнутри простейшими архитектурными элементами. Во многом это квазиархитектурное трехмерное искусство опирается на опыт конструктивистов, оставивших (в большинстве случаев только в проекте) образцы причудливых архитектурных форм, сближавшихся по своим качествам со скульптурой. Так же как и работы американских представителей «земляного искусства», эти произведения имеют определенное историческое содержание: они воспринимаются как давно оставленные сооружения, таинственные монументы прошлого. В Англии также имеются примеры подобных квазиархитектурных объектов, помещенных в какую-либо среду, но их смысл во многом отличается от американских аналогов.

По глубине замысла и характерности соответствия различным смысловым идеям в указанной форме английского энвайронментал-арта с конца 1980-х — начала 1990-х годов доминируют две фигуры — Шираз Хаушиари и Рэйчел Уайтрид. Квазиархитектурные объекты Ш. Хаушиари демонстрируют непосредственную связь со своим окружением, будучи созданы из земли и дерна, взятого в местности своего расположения. Среди наиболее значительных произведений этой английской художницы иранского происхождения — «Храм заката» (1987), выполненный для II Мюнстерского скульптурного проекта. Некоторые исследователи, в частности Тим Марлоу, подчеркивают значение национального происхождения Ш. Хаушиари, объясняя тем самым ее внимание к таинственной духовной стороне образа, которое просматривается в подобных работах [6, p. 64]. Действительно, пример Ш. Хаушиари выделяется тем, что она вносит в свои произведения намек на духовное или религиозное измерение, хотя и не акцентирует его. Он будто туманное воспоминание ее прошлого. В этом скульптор демонстрирует свое внимание к истории. Архаичность ее изваяний, их сходство с древними руинами создает впечатление псевдоархеологии или гипотетической историчности, что является общим моментом для большинства примеров американского «земляного искусства» и английского энвайронментал-арта. Однако в одном Ш. Хаушиари действительно предлагает оригинальное решение: ее произведения являются попыткой создания монумента, не посвященного кому-либо или чему-либо, а в форме отвлеченной идеи. Эта идея складывается из ассоциаций, связанных с созерцанием монументально выразительной структуры, которая содержит признаки историчности и многозначности. Работы Ш. Хаушиари можно определить как «энвайронмент-объекты», непосредственно связанные со своим окружением, с *местом*, аналогичные древним руинам (выступающими здесь в качестве «знакомых форм»), и в то же время отличающиеся и от окружающего их пространства и не являющиеся подлинно историческим памятником. Это — постмодернистские «симулякры» *места*, псевдомонументы (или псевдомемориалы) гипотетической его истории.

Если Ш. Хаушиари в своих энвайронмент-объектах обыгрывает идею монумента, то другая английская художница, Р. Уайтрид, предлагает свой вариант «общественной» скульптуры, основанный на принципах энвайронмент-арта как искусства

места. Наиболее значительным произведением Р. Уайтрид является «Дом» (бетон, 1993, Лондон, демонтирован), названный известным британским искусствоведом Ричардом Корком «одной из наиболее выдающихся скульптур, когда-либо создававшихся для общественного пространства в Британии» [7, p. 15]. «Дом» — это своеобразный мемориал разрушения одного из районов лондонского Ист-Энда, представляющий собой массивную форму, образованную путем заливания бетоном внутреннего пространства типового «викторианского» двухэтажного дома, который затем был разрушен вместе с окружающими зданиями. То, что получилось в результате, слепок дома изнутри, является как бы его «духом», запечатленным в материале. Другие произведения Р. Уайтрид также представляют примеры неких призраков архитектуры, созданных аналогично «Дому», или путем продолжения какого-либо сооружения призрачной достройкой из прозрачного пластика («Призрак», гипс, сталь, Галерея Саатчи, Лондон). Образы Р. Уайтрид в большей степени прагматичны, если их сравнивать с изваяниями Ш. Хаушиари, но аналогичны им в своей ориентации на память *места*, гипотетическую или действительную. Надо заметить, что «Дом» в той же степени «общественная» скульптура, что и работы Ш. Хаушиари — монументы или мемориалы. То *место*, которое он олицетворяет, осталось лишь в нем, и поэтому «Дом» скорее является призраком той системы общественных связей, которая навсегда покинула *место*. Его связь с окружающим пространством очевидна, но настолько специфична, что определяет это произведение как, опять же, энвайронмент-объект, «симулякр» *места* как зафиксированного исторического факта.

То, что характеризует английские эрз-арт и энвайронментал-арт, — это деликатное внимание к окружающему пространству, его истории и мифологии. Что касается потенциальных возможностей этих направлений в отношении пластической формы, то здесь очевидна зависимость художественного объекта от свойств его месторасположения, перенесение смысловой составляющей из области чистой, художественной формы в область значения ассоциаций форм объекта и его пространства. То, что определяет данные объекты как образцы скульптуры, или трехмерного искусства, — это акцентировка ими составляющих того или иного пространства, определяемого как конкретное *место*, которые относятся к категории мифа. Таким образом, данные направления следует обозначить в качестве примеров концептуально-пластической формы-системы, организуемой в пределах естественных обстоятельств и определяемой более чем волей автора, материалами и ландшафтным своеобразием *мест*, акцентированным объектом которых эти формы являются.

Вновь обращаясь к творчеству Э. Каро, необходимо заметить, что он, при всей формальной схожести его поздних художественных устремлений с творческой деятельностью указанных художников, в меньшей степени был заинтересован в отражении таких понятий, как среда или *место*, их история и экология. Обращение этого выдающегося скульптора к архитектуре было, скорее, предельным развитием основной линии его творчества, связанного с художественным анализом внутреннего пространства тела, структуры формы как живого организма с чувствами и эмоциями и как сложной продуманной конструкции. Приближая свои работы к зрителю и даже допуская его контакт с ними, Э. Каро как бы предлагал ему проникнуть вглубь скульптуры и стать свидетелем ее внутреннего мира в образном и буквальном смысле. Э. Каро сочетал старый взгляд на скульптуру как на тело или объем и относительно новую тенденцию ее максимального приближения к зрителю.

Место Э. Каро в истории британской и мировой скульптуры особенное. С одной стороны, он был мастером, прочно вошедшим в историю современного искусства в связи со своими абстрактными произведениями 1960-х годов, и одного этого было бы вполне достаточно, чтобы оставаться в сознании историков искусства фигурой объективно важной. Э. Каро избрал иной путь, основанный на постоянном обновлении и обогащении собственных представлений о том, что такое скульптура и пластический образ. Начав с экспрессионистической пластики, прославившись благодаря абстрактным работам, в итоге он пришел к своеобразному методу художественного синтеза, названному в данном тексте «тотальной скульптурой». Этот метод допускал бесконечное разнообразие в выборе материалов и стилистик, он вновь ввел Э. Каро в русло актуального художественного процесса, теперь уже взаимосвязанного с идеями «скульптуры в расширенном поле» и концептуального искусства. Но главное, что сделало творчество Э. Каро таким самобытным и оригинальным, а его самого — величайшим скульптором конца XX — начала XXI вв., — это таинственная авторская интонация, идущая из глубины пластического образа.

Литература

1. *Котломанов А. О.* Энтони Каро в истории современной скульптуры. Ч. 2. 1970-е. Между абстракцией и инсталляцией // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 3. С. 96–103.
2. The poetics of space: Anthony Caro talks to Norman Foster // Tate etc. 2005. N 3.
URL: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/anthonycaro.htm> (дата обращения: 03.06.2014).
3. *Краусс Р. Е.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М.: Художественный журнал, 2003. 317 с.
4. *Martin R.* Spaces, places and landmarks: Environmental art // 40 under 40: The new generation in Britain. London; New York, 1989. P. 55–59.
5. *Lucie-Smith E.* Art in the seventies. Ithaca (N. Y.), 1980. 128 p.
6. *Marlow T.* Generation games in sculpture // 40 under 40: The new generation in Britain. London; New York, 1989. P. 63–69.
7. *Cork R.* Introduction // A user's guide to public sculpture / ed. by J. Darke. Swindon, 2000. P. 12–17.

Статья поступила в редакцию 13 июня 2014 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, доцент; kotlomanov@yandex.ru
Kotlomanov Alexander O. — Ph. D, Associate Professor; kotlomanov@yandex.ru