

А. О. Котломанов

КАЗУС ФАБРА. О ПРОБЛЕМАХ КРИТИКИ

К его искусству самым соблазнительным образом примешано то, что теперь всем нужнее всего, — три великих возбудителя истощенных, зверское, искусственное и невинное (идиотское).

Фридрих Ницше. Казус Вагнер (Der Fall Wagner)

Пусть читатель думает про нас, что хочет, но мы вовсе не стремимся сравнивать Яна Фабра с Рихардом Вагнером, а себя — с Фридрихом Ницше. Это было бы не очень умно и означало бы, что наша критическая мысль вконец иссякла и способна лишь на высокопарные охи и вздохи. Нет, все не так. Мы просто воспользовались методом Фабра, ставящего себя в один ряд с великими фламандскими художниками XVII в., и логическим путем дошли до этой метафорической параллели, подводя тем самым итог истории с выставкой заезжего бельгийца в Эрмитаже, наделавшей столько шума.

* * *

...Началось-то все давно, пятнадцать лет тому назад, когда в Эрмитаже проходила выставка 90-летней Луиз Буржуа, на старости лет вдруг ставшей одной из главных звезд современного искусства. Во дворе Зимнего дворца вылупился огромный черный паук, грозно расставил корявые лапки и накрыл своей неровной тенью бульжную мостовую. Паук, казалось бы, воцарился там навечно, но через некоторое время он исчез, оставив после себя еле заметную тень. Верующие сотрудники Эрмитажа, проходя мимо этой тени, шептали православные молитвы, суеверные бормотали вслух и про себя старинные заговоры от колдовства старой ведьмы... Все действительно забылось, когда двор перекопали и реконструировали, а в желтом здании напротив, в Главном штабе, потихоньку начали подготовку проекта «Эрмитаж 20/21». Черный паук все-таки сделал свое злое дело: петербургский музей прошел инициацию современным искусством и теперь был готов принимать его вновь и вновь.

Прошло полтора десятилетия, и в Петербург пожаловал господин Фабр из Бельгийского королевства, одетый в старомодную шубу с полинявшим меховым воротником. Господин представился внуком знаменитого французского энтомолога Жана-Анри Фабра (факт их родства вряд ли может быть подтвержден). Он привез с собой горы звериных и птичьих чучел — собак, кошек, сов, павлинов. Вместе с ними авиационной флотилией прилетел рой засушенных жуков. В их хрупких, мерцающих, как восточные драгоценности, панцирях притаились личинки неведомых насекомых, готовых в удобный миг вылететь из своих убежищ... Поговаривали, что с наступлением тьмы в эрмитажных залах слышался треск крылышек пробуждающихся ночных бабочек, тревожное, переходящее в гул жужжанье, что стайки жучков-паразитов перебрались на первый этаж Зимнего дворца и поселились в каменных саркофагах египетских царей и мраморных надгробиях римских патрициев.

Гость из Бельгии заполнил своими жучками и чучелками российские социальные сети, подчинил своей воле местных искусствоведов и критиков. Общество раскололось на любителей животных и апологетов современного искусства. И все служители музея, от уважаемого директора до скромной гардеробщицы, только и говорили, что о Фабре и его многочисленном, но безжизненном войске. В залы Эрмитажа потянулись экскурсии под предводительством

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

известных в городе лекторов, которые внушали неофитам, как современность уживается с традицией, с классикой.

* * *

Что так привлекло российскую публику в г-не Фабре? Неужели его любовь к насекомым? Вот уж странная мысль... А почему бы и нет? Ведь было время, когда лет двадцать тому назад популярностью пользовалось произведение писателя Пелевина «Из жизни насекомых». Но это так, из разряда парадоксальных сравнений.

Выставка Фабра пробудила в нашей стране нечто, что последнее время как бы витало в воздухе, а именно «институциональную критику». Правда, в ее специфическом варианте, когда субъект и объект работают как одно целое. Учитывая объемы капитализации некоторых российских «институций», можно легко предположить, что под подобной «критикой» скрывается основательная материальная база. Это в равной степени справедливо и нет. А вдруг данные критические высказывания идут, так сказать, от чистого сердца? Да, все очень сложно...

А сложна ли выставка Фабра? И что это вообще такое? Ну, для начала можно было бы поинтересоваться историей г-на бельгийца и узнать, что нечто подозрительно похожее в его карьере уже было. Карьера, надо заметить, у этого человека не менее подозрительно стремительная, и что тому причиной, можно только догадываться.

В 2008 г. Фабр устроил выставку в Лувре, представлявшую собой нечто вроде репетиции его будущего эрмитажного проекта. Она называлась “The Angel of Metamorphosis” и была весьма эффектна. Может, стоило остановиться и придумать что-то новое? Нет, он с завидным упорством повторил примерно то же самое во Флоренции (апрель — октябрь 2016) и вот, наконец, в Эрмитаже. Почему? Потому что сейчас Эрмитаж, точнее М. Б. Пиотровский и Д. Ю. Озерков, впереди всей России в смысле музейных инноваций. Хотя, признаться, зря не перехватила у них эстафетную палочку З. И. Трегулова, вот был бы резонанс, когда эти потраченные временем жучки-паучки присосались бы к полотнам русских — советских художников в ледяных залах Третьяковской галереи на Крымском Валу. Не все же будоражить наш доверчивый народ ажиотажем на выставках В. А. Серова и И. К. Айвазовского.

Насчет московского выставочного ажиотажа отдельная история. Недавно, примерно в то же время, что и экспозиция Фабра, в Третьяковской галерее открылась выставка из собрания музеев Ватикана. Нет слов, это было выдающееся событие! Но вот странность, почему оно прошло в музее русского искусства? Есть ли в этом логика?

Если считать, что любой музей — это здание с большими залами, которые можно и нужно использовать для выставок, то, конечно, логика в этом присутствует. Но если серьезно, то классическое европейское искусство лучше выставлять там, где есть соответствующая коллекция. Это означает, что музей проводит не только экспозиционную, но и научную работу. И по этой логике подобная выставка должна была бы состояться в Эрмитаже, а не в Третьяковской галерее. А в ней, в свою очередь, могла бы пройти экспозиция современного деятеля искусств, которому, в общем-то, все равно где выставляться, главное, чтобы был эффект. Тем более что куратором выставки шедевров из коллекции Ватикана был сотрудник Эрмитажа А. В. Ипполитов.

Такие парадоксы случаются время от времени в России. Но вернемся к основной теме обзора. В конце 2016 г. куратор современного искусства в Эрмитаже Д. Ю. Озерков дал интервью изданию “The Art Newspaper”, в котором справедливо высказал следующее: «У нас отсутствует не только поле для дискуссий — у нас отсутствует умение вести профессиональный диалог с музеем, со зрителями. Особенно после того, как закрылось несколько независимых журналов по искусству, возникших в 1990-х годах, исчезла независимая экспертная оценка. Посмотрите, на фоне этого скандала с Фабром нет ни одной публикации, которая бы разбирала, в чем суть диалога его фоторабот с работами Рубенса. Хотя там много о чем можно сказать: о появлении и исчезновении Вакха, Христа, о возникновении разных тем и сюжетов, в том числе метафизических. Но об этом никто не говорит и не пишет!» [1].

Озерков вроде бы говорит правильные вещи, но на самом деле лукавит. Кто же тогда сочиняет материалы, примеры которых мы сейчас приведем? Или их недостаточно, уже мало комплиментов по поводу современных выставок в Эрмитаже? Будем надеяться, что в музее все-таки найдут время ознакомиться и с нашими комментариями. Чтобы не говорить про отсутствие серьезных публикаций.

Действительно, сейчас в нашей стране с профессиональной художественной прессой все непросто. Ее почти нет, если не считать таковой парочку интернет-изданий и маленьких отделов в популярных газетах и журналах. И получается такая интересная ситуация, когда штатный арт-критик одной влиятельной газеты сразу же принимает сторону эрмитажного куратора в спорном вопросе по поводу истинных причин экспонирования г-на Фабра в уважаемом музее. То есть ему как будто бы и в голову не приходит поинтересоваться по поводу уместности размещения рядом с картиной Рубенса или Снайдерса чучела зайца или фотографии, покрашенной шариковой ручкой. А кто за это платит, кто принимал решение, был ли конкурс на этот проект? Ведь это современное искусство, как бы негодует критикесса, какие могут быть вопросы?!

Или — другой пример — в уважаемом интернет-издании появляется не менее адекватный текст от другой образованной дамы, которая вообразила, что выставкой Фабра возмущилась некая мифическая общественность. А где доказательства? Ну, в Интернете, конечно. И со слов кураторов, естественно. Заметим, что иногда произведения Фабра действительно подвергались опасности, но не в России, нет, а, цивилизованных западных странах. Хочется спросить, вы видели хотя бы одного человека с плакатом рядом с Эрмитажем, протестующего против неправильного обращения с чучелами животных? Так с какой стати устраивать это кликушество на пустом месте? Вот в этом и проявляется так называемая институциональная критика (в ее специфическом, повторяем, варианте), когда критическое высказывание детерминировано политикой музейной / галерейной институции. И тут уж приходится только гадать, насколько это взаимосвязано с получением материальной выгоды.

Нечто подобное уже было в конце 2012 г. во время выставки братьев Чепменов «Конец веселья», когда вдруг появились сообщения, что экспозиции выдающихся современных художников угрожают некие патриотические активисты. Активистов этих никто в глаза не видел, но резонанс достиг угрожающих размеров. Появилась даже информация, что в Эрмитаж пришли с проверкой из прокуратуры в день какого-то светского раута. В этом тоже немало абсурда, но это если думать более или менее трезво и непредвзято. А если во всем подряд видеть руку «кровавого режима», можно договориться до чего угодно. Естественно, братья Чепмен, будучи незаурядными бизнесменами от современного искусства, превратили всю эту надуманную историю в свой удачный пиар, что в дальнейшем позволило им повысить цены на собственные работы. Хотя вряд ли они сами над ними работают... Но это мелочи, современному художнику ведь необязательно марать свои руки искусством.

Вы можете подумать, что это все пишет какой-то замшелый консерватор просто по причине своей стойкой неприязни ко всему современному. Увы, это не так, и уж поверьте, мы разбираемся в новейшем искусстве ничуть не хуже критика из известной газеты или эрмитажного куратора. Но мы в большей степени независимы от художественного рынка и поэтому позволяем себе более свободно высказываться по поводу царящих в нем нравов. При этом, не будучи моралистами, просто констатируя особенности сложившейся ситуации, которая, как мы не без оснований полагаем, болезненна. Нам не платят деньги за нашу точку зрения, и поэтому мы не утверждаем, будто все современное искусство изначально не может подвергаться критике. Мы понимаем, что существуют определенные критерии художественности, вкуса и тактичности по отношению к произведениям предшественников. И не считаем, что по отношению к так называемым коллегам из некоторых изданий мы должны быть сдержанны в оценках.

В современном зарубежном искусстве есть несколько художников, достаточно успешно спекулирующих на тему традиции. Наверное, наиболее известен среди них англичанин

Демиен Херст, широко прославившийся, во-первых, инсталляциями с тушами животных, во-вторых, так называемым бриллиантовым черепом. По отношению к этим работам (когда хотя бы доказать их значимость) часто используют критерии, якобы характерные для европейской культуры в целом, а именно размышление на тему бренности мироздания, жизни и смерти, экзистенциальная проблематика и т.д. То же можно сказать и о стилистике, в какой пишут о его британских коллегах Марке Куинне и братьях Чепмен. Общим является также то, что произведения этих художников исключительно жизнеподобны, как экспонаты из зоологического музея или аттракциона вроде комнаты ужасов. И если их сравнивать с чем-то старым, классическим, то, наверное, стоит вспомнить не произведения искусства, а диковины из кунсткамер и паноптикумов. Вот здесь-то и кроется подмена, в случае с Фабром, на наш взгляд, более чем очевидная.

В России формально много музеев, но на самом деле их ничтожно мало по сравнению с Германией, Францией или Англией. Речь идет о больших музейных институциях, работающих в универсальном контексте художественной культуры. По сути, в нашей стране есть один-единственный подобный музей мирового уровня — Эрмитаж, а этого явно недостаточно для того, чтобы говорить о развитии музейной культуры. Выставочная политика крупнейших российских музеев строится по двум основным принципам. Первый — превращение музейного пространства в галерейное. По этому пути уже достаточно давно идет ГМИИ имени А. С. Пушкина, и недавно, после назначения на пост директора З. И. Трегуловой, — Третьяковская галерея. В Русском музее в силу удачного расположения выставочных залов применяется смешанный подход, когда залы постоянных и временных экспозиций взаимосвязаны. Поскольку Эрмитаж, на чем мы настаиваем, единственный российский музей мирового уровня, то выставочная концепция в нем сложна и разнообразна, от сугубо научных экспозиций до проектов экспериментального порядка, как в случае с Фабром. Тем более что в Эрмитаже есть собственная галерея современного искусства, специализированные пространства в Главном штабе.

Некоторое время назад мы говорили о том, что эрмитажным кураторам (принимая во внимание статус этого музея) лучше отказаться от сотрудничества с международными галеристами и коллекционерами вроде Чарльза Саачи и выставлять современное искусство в формате специализированных проектов [2]. Так уж получилось, что сказано это было через три года после того, как в Лувре прошла масштабная выставка Фабра “The Angel of Metamorphosis”. Тогда мы имели в виду иные примеры, но в итоге, как оказалось, предсказали появление в Эрмитаже этого «рыцаря отчаяния и война красоты».

Проблема в том, что формальное перенесение проекта из одной институции в другую вряд ли может быть удачным, тем более что «Ангел метаморфоз» вызвал волну критики и был одной из причин, приведших к реструктуризации луврского отдела современного искусства. То же самое можно сказать, если сравнивать с нынешним эрмитажным экспериментом опыты неутомимого Фабра в Бельгии и Италии.

Фабр заигрывает со старыми музейными пространствами, напоминая о том, с чего они когда-то начинались. А именно — вспоминая все про те же кунсткамеры и паноптикумы. Действительно, большие европейские коллекции были изначально соединением двух эстетик, которые постепенно разделились на противоположности. Замечательным примером этого разделения служат два огромных одинаковых дворца, построенные в конце XIX в. в кайзеровской Вене архитекторами Г. Земпером и К. Хазенауэром, — Художественно-исторический музей и Музей естествознания. Возвышаясь друг напротив друга, они олицетворяют самодостаточность двух подходов к музейным ценностям, как, впрочем, и к ценностям культуры. Подобных примеров достаточно, но этот великолепный ансамбль особенно символичен.

В России есть уникальный музей, напоминающий об эстетике ранних европейских коллекций, — Кунсткамера. Ее своеобразным продолжением является Зоологический музей с великолепным собранием чучел и муляжей. Они располагаются на Университетской набережной, по диагонали, через мост, от Эрмитажа, и в этом заложена не меньшая символичность,

чем в случае с Веной и ансамблем Земпера — Хазенауэра. Возможно, сам того не желая, Фабр предложил нам поразмышлять на тему того, как поменялось восприятие произведений искусства в эпоху Просвещения и в последующее время. Причем заложил в это размышление постмодернистский посыл по поводу того, что в зависимости от системы координат мы можем концептуализировать «объект кунсткамеры» в контексте искусства и наоборот.

Эта концептуализация — в большей степени плод нашего размышления, чем анализ идеи Фабра. То есть мы, отталкиваясь от этого проекта, намекаем на возможность его развития именно в сторону исследования восприятия произведений искусства и естественнонаучных объектов. Но, к сожалению, мысль Фабра направлена в иную сторону, в зловредную сферу конъюнктуры и политкорректности. Почему зловредную? Потому что искусство не должно быть детерминировано идеологическими концептами по моде времени. Таковыми концептами в данном случае являются проблемы гендерного равноправия и прав животных.

Первый концепт проявил себя в эрмитажном зале ван Дейка, где Фабр разместил огромные портреты «королев», вырезанные из каррарского мрамора. На них изображены чеканные профили женщин — его соавторов и покровительниц. В центре на бутафорском постаменте (позор тем, кто сколачивает подиумы из фанерок и гипсокартона!) высится мраморный манекен, девочка-подросток с колпачком на голове. Это наследница бельгийского королевского престола, и это такой монумент феминизму. Н-да, так себе монумент, тем более рядом с полотнами Ван Дейка... Картины великого фламандского портретиста кажутся бесконечно живыми, оттененные этими безжизненными мраморами, изображения в которых вырезаны каким-нибудь 3D-принтером. Последнее (что касается техники) особенно не скрывается Фабром, и это даже делает ему честь. И даже добавляет концептуализма его незаурядному творчеству. Очевидно, что современные портреты и монументы создает некая гиперреальность, как, впрочем, и Фабра как художника. И это он также обыгрывает, представляя себя самого экспонатом собственной выставки.

Вспомним хотя бы его замечательный перформанс на открытии эрмитажного проекта, когда Фабр появился в своей волшебной шубе с потраченным молью меховым воротником. Вот здесь можно и про права животных поговорить. Хотя говорить-то особенно не о чем. Заметим, что наше отношение к интернет-любителям несчастных кошечек и собачек трудно назвать уважительным. И, соответственно, к их виртуальным «протестам» против Фабра. Вопрос в ином — почему так долго и активно обсуждалось это фиктивное интернет-возмущение и почему даже мы при всем нашем скептицизме об этом пишем?

Большая проблема современности в том, что векторы культуры стремительно направляются в виртуальную реальность. Так, есть немало вполне культурных людей, которые с гордостью говорят, что не смотрят телевизор и что его у них нет и даже никогда не было. Людей, с высокомерием относящихся к тем, кто этот «зомбоящик» смотрит. Достаточно ли наберется тех, кто будет с подобным апломбом утверждать, что у них нет холодильника, и с презрением высказываться по поводу тех, кто им до сих пор пользуется? Это риторический вопрос. Тем не менее телевизор — такой же бытовой прибор, и его вовсе необязательно использовать в целях самообмана, по нему можно смотреть, например, новости культуры, музыкальные концерты, качественное кино, все то, что в Интернете свалено в одну огромную мусорную кучу. С последним утверждением вряд ли согласится «партия людей без телевизора», проводящая свое свободное время, как это ни странно, не в живом общении, а в иной виртуальной реальности. А именно — в социальных сетях Facebook, Twitter, Instagram etc, где, как им, вероятно, кажется, нет ни идеологии, ни лжи. Странная позиция, не так ли? Тем не менее, как мы полагаем, именно к этой категории общественности апеллируют в последнее время музейные институции, завлекая публику на свои выставки.

Мы вряд ли услышим рассказ о том, как шли переговоры по поводу выставки чучелок и засушенных жучков в Эрмитаже, от кого исходила эта идея, на каких условиях оказывалась спонсорская поддержка этого масштабного и, вероятно, весьма дорогостоящего мероприятия, кому и в каком объеме оно принесло выгоду. Зато «институциональная критика» устроит

бурление мозгового вещества в среде интернет-аудитории и объяснит ей, что такое хорошо и что такое плохо. В отсутствие «независимых журналов по искусству» и «независимой экспертной оценки». Лучшие примеры этой красочной риторики мы оставили напоследок. Без комментариев.

Анна Толстова (Коммерсантъ-Weekend):

Ну а в зале Рубенса (столь же плодovitый и стоящий во главе столь же большой мастерской-фабрики, Фабр, должно быть, понимает его как никто другой) попеременно с рубенсовскими полотнами развешаны большие синие «фоторисунки», отсылающие к двум любимым и часто цитирующимся в перформансах и спектаклях Фабра картинам: «Вакху» и «Союзу Земли и Воды». Но что изображено на этих темных глянцевых прямоугольниках, можно узнать, только если их сфотографировать. Фабр, разбирающий в своих работах эрмитажную экспозицию до мельчайших деталей, выступает здесь не только как экскурсовод-зануда, но и как морализатор. Дескать, приходя в музей, современная публика видит музейные шедевры исключительно в окуляр видеоискателя, а то и как фон для селфи [3].

Анна Матвеева (Артгид):

«Карнавал мертвых дворняг» и «Протест мертвых бездомных котов». Те самые работы Фабра с чучелами домашних животных, что вызвали волну истеричного протеста. Родина Фабра, Бельгия, подписала Конвенцию по обращению с домашними животными (которую, кстати, не подписала Россия), гарантирующую домашним питомцам право на достойную жизнь и достойную смерть. В частности, в Бельгии владелец не может просто закопать своего умершего питомца где-нибудь под деревом: он обязан утилизировать труп через специальную службу, что довольно дорого стоит. Последствия оказались неприятны: некоторые бельгийцы, чтобы не платить денег, стали просто выносить своих только что умерших, а иногда и даже еще живых больных животных на дороги, чтобы их переехали машины и животное проходило бы по документам как бездомное, погибшее в ДТП. Вот где жестокость-то, а не у Фабра [4].

Анастасия Семенович (Colta):

Но самый интригующий игровой момент — это случайно найти Фабра в затененных эрмитажных залах. Это могут быть огромные птичьи головы или чучело кролика (реверанс Дюреру), череп, держащий в руках малярную кисть, наконец, пара эрмитажных шедевров, нарисованных шариковой ручкой. Перестановки в привычных залах, глобальное подчинение пространств современному художнику — инъекция ботокса Эрмитажу как музейному пространству, приглашение нашему консервативному зрителю немного поиграть. И в этом смысле главное — не с какой степенью восторга к выставке отнесутся в арт-сообществе, а что решат тысячи зрителей, нагнувшись на черепа и чучела там, где они планировали показать детям, например, пуританское барокко ван Дейка [5].

Литература

1. Шкуренок Н. «Мы пытаемся доказать, что музей — живой»: Интервью с Д. Ю. Озерковым // The Art Newspaper Russia. 2016. 28 декабря. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3944/> (дата обращения: 07.01.2017).
2. Котломанов А. О. «Эрмитаж 20/21» и Чарльз Саачи: история и предыстория сотрудничества // Искусство в современном мире. М.: Памятники исторической мысли, 2011. Вып. 4. С. 100–107.
3. Толстова А. Автопортрет на фоне музея // Коммерсантъ-Weekend. 2016. 11 ноября. URL: <http://kommersant.ru/doc/3134107> (дата обращения: 07.01.2017).
4. Матвеева А. Ну и где тут живодеpство? Обещали же... // Артгид. 2016. 17 ноября. URL: <http://artguide.com/posts/1134> (дата обращения: 07.01.2017).
5. Семенович А. Ян Фабр — инъекция ботокса // Colta. 2016. 31 октября. URL: <http://www.colta.ru/articles/art/12906> (дата обращения: 07.01.2017).

Для цитирования: Котломанов А. О. Казус Фабр. О проблемах критики // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7, вып. 1. С. 122–128. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.108

References

1. Shkurenok N. «Мы пытаемся доказать, что музеи — живые»: Interv'iu s D. Iu. Ozerkovym [“We are trying to prove that the museum — alive”: interview with D. Yu. Ozerkov]. *The Art Newspaper Russia*. 2016. December 28. Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3944/> (accessed 07.01.2017). (In Russian)

2. Kotlomanov A. O. «Ermitazh 20/21» i Charl'z Saachi: istoriia i predystoriia sotrudnichestva [“Hermitage 20/21” and Charles Saatchi: the history and prehistory of cooperation]. *Iskusstvo v sovremennom mire* [*The art in the modern world*]. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2011, issue 4, pp. 100—107. (In Russian)

3. Tolstova A. Avtoportret na fone muzeia [Self-portrait in the museum background]. *Kommersant-Weekend*. 2016. November 11. Available at: <http://kommersant.ru/doc/3134107> (accessed 07.01.2017). (In Russian)

4. Matveeva A. Nu i gde tut zhivoderstvo? Obeshchali zhe... [Well, where is knackery? They promised the same...]. *Artguide*, 2016, November 17. Available at: <http://artguide.com/posts/1134> (дата обращения: 07.01.2017). (In Russian)

5. Semenovich A. Ian Fabr — in'ektsiia botoksa [Jan Fabre: Botox injection]. *Colta*, 2016, October 31. Available at: <http://www.colta.ru/articles/art/12906> (accessed 07.01.2017). (In Russian)

For citation: Kotlomanov A. O. The Fabre case. On the problems of criticism. *Vestnik SpbSU. Arts*, 2017, vol. 7, issue 1, pp. 122–128. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.108

Статья поступила в редакцию 10 ноября 2016 г.;
принята в печать 29 декабря 2016 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13; Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9; kotlomanov@yandex.ru