

## Искусство Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) (материалы к учебному пособию)

**В. И. Ожогин**

*Новосибирский государственный университет  
Новосибирск, Россия*

Основная цель учебного пособия, призванного помочь студентам в освоении лекционного курса по искусству стран изучаемого региона (Китай, Корея, Япония), – дать слушателям концентрированное и в то же время достаточно полное представление об истории, теоретическом содержании, эстетическом и практическом значении видов и произведений восточного искусства на материале академических переводов сочинений философско-эстетического характера мыслителей стран Дальнего Востока, произведений искусства и их профессиональных исследований, выполненных отечественными и зарубежными востоковедами.

Широкий философско-искусствоведческий, историко-культурный и лингвострановедческий контекст, определяемый методологией курса и предлагаемого пособия, позволяет объективнее и точнее оценить общечеловеческое значение эстетических ценностей культур восточных народов.

В курсе и пособии предполагается показать сложный путь эволюции и трансформации трех национальных эстетических традиций – китайской, корейской и японской, их материальное воплощение в предметах и произведениях искусства разных областей от архитектуры, живописи и музыки до театра, садово-паркового и декоративно-прикладного искусства. При этом акцент делается как на, безусловно, общих типологических чертах этих традиций в силу их китаецентричной детерминации, так и на особенных, специфических, определяемых своеобразием их этнолингвистической природы и исторических судеб.

Большое внимание в курсе и пособии уделяется связям и взаимовлияниям искусства с мифологией, философией, традиционной наукой, литературой, языком и его специфике, обусловленной так называемым иероглифическим мышлением народов Дальнего Востока.

В данной публикации представлен краткий проект пособия, которое планируется к изданию несколько позже.

### Содержание разделов и тем

#### Методологическое введение

#### Мировоззренческие и философско-эстетические основы традиционного искусства Китая

#### Феномен синкретизма видов и стилей китайского традиционного искусства

Теоретико-методологические принципы искусствознания в контексте востоковедения.

Проблема национального стиля в искусстве стран Дальнего Востока (Chinese Style, Japanese Style, Korean Style). Локальные стили в контексте национального стиля.

Синкретизм как типологическая специфика дальневосточного искусства (*хэ и: тянь жэнь хэ и, чжи син хэ и, сань цзяо хэ и*).

Основные философско-эстетические идеи *сань цзяо* (трех «великих учений») - даосизма, конфуцианства, буддизма) следующие.

*Жу цзя: тянь* (небо) – *хэ* (гармония) – *ли* (ритуал) – *фа ли* (не-нарушение норм).

*Дао цзя*: дао (путь) – цзы жань (естественность) – у вэй (не-деяние).

*Фо цзя*: фа (дхарма) – кун (пустота) – у во (не-Я) – у нянь (не-мыслие).

Общую интенцию трех учений как нельзя более точно передает даосская идея из трактата «Дао дэ цзин»: *жэнь фа ди, ди фа тянь, тянь фа дао, дао фа цзы жань*.

Классическое китайское искусство в аспекте нумерологии (*сян шу чжи сюэ*).

Геомантия *фэн шуи* – натурфилософская парадигма китайской традиции (экоискусство).

Следуя традиционной нумерологической методологии, можно обозначить пять (5) принципиальных и оригинальных основ (*у син*) традиционного китайского искусства: *шэнь хуа* (мифология), *хань цзы* (иероглифика), *фэн шуи* (геомантия), *сян шу чжи сюэ* (нумерология), *сань цзяо* (триединство философии). Все пять основ тесно взаимосвязаны и составляют единое синкретическое целое: *у син хэ и*.

## Раздел I. Искусство Китая

### Тема 1. Архитектура

Период II тыс. до н. э. Планировочные принципы городищ, конструктивные особенности сооружений, строительный метод *хан-ту*. Памятники: городище в Эрлитоу (пров. Хэнань); городище в Эрлигане (пров. Хэнань); комплекс «Иньское городище» (*Иньской*) вблизи г. Аньян (пров. Хэнань): «северный», «центральный» и «южный» дворцовый ансамбли.

Династия Чжоу (XI–III вв. до н. э.). Планировочный модуль *ло шу* («магический квадрат») и планы столиц Хаоцзин и Лои. Освоение новых материалов (черепица, кирпич), разработка и распространение консолей *доу-гун*, конструкция двухуровневых четырехскатных крыш, стена-экран *ин-би*. Правила строительства комплексов: *сыхэюань* (двор с четырьмя строениями по периметру) и *саньчао у мэнь* (три парадных здания и пять ворот). Формирование двухуровневой деревянной структуры строений на двухуровневой террасе.

Империя Цинь и Хань (конец III в. до н. э. – начало III в. н. э.). Великая китайская стена: ее оборонительное, геомантическое и художественное значение в последующие эпохи. Соединение локальных архитектурных традиций во дворцах и парках столичного г. Сяньян.

Технология строительства крепостных сооружений. Совершенствование конструкции китайской крыши и системы консолей *доу-гун*. Типология строений: павильон *дянь*, башенный павильон *тай*, беседка *тин*, башня *лоу*, галерея *лан*.

Династия Тан (618–907). Концепция буддистского деревянного храма как жилища для репрезентируемого скульптурой «тела» божества. Поиск национальной модели пагод. Тип высотной пагоды-хранилища (для реликвий, votивных предметов, свитков, монастырской казны) и тип малой мемориальной пагоды (с кремационной урной). Погребальные комплексы. Синтез архитектурных форм, монументальной скульптуры и живописи. Вопрос соотношения художественного качества и гигантизма императорских захоронений.

Династия Юань (1279–1367). Проникновение форм тибетской архитектуры.

Династия Мин (1367–1643). Общие градостроительные принципы и их региональные варианты. Архитектура жилой усадьбы. Универсальность принципа осевой зеркальной симметрии и принципа регулярности элементов. Продолжение традиций императорских погребений.

Тибетские и южно-азиатские влияния в буддийской архитектуре: новый тип храма из нескольких пагод, соединенных общей платформой. Мусульманские строения и утрата ими ближневосточной специфики.

Династия Цин (1644–1911). Диктат правительственных нормативных актов в сфере архитектуры и увлечение маньчжурского двора чрезмерной декоративностью. Демографический и колониальный факторы в развитии китайской архитектуры. Идеологические причины систематического использования некитайских форм и типов сооружений маньчжурским правительством и вопрос их художественного качества. Работы по реконструкции старых ансамблей и проблема привнесения в них «придворно-маньчжурской стилистики». Архитектурные

элементы садовых композиций. Виды и принципы расстановки камней и организации водоемов. Принципы отбора, селекции и экспозиции флоры и фауны.

## Тема 2. Садово-парковое искусство

Северные императорские парки. Различие понятий «парк» и «сад». Официальный, публичный, государственно-церемониальный характер и огромные размеры парков. Примеры: Бэйхай (北海公园) в центре Пекина, Ихэюань (颐和园) в нескольких километрах от столицы. История и своеобразие обустройства парков. Сочетание природных и искусственных объектов, светских архитектурных и инженерных сооружений и религиозных.

Южные пейзажные сады. Приватный характер, небольшие размеры, наличие белых каменных стен, выполняющих функции экранов во время ночных прогулок. Замысловатые многочисленные тропинки, мосты, беседки, кабинеты ученых мужей, проходы из одного сектора в другие в форме луны, тыквы-горлянки и др. «Живопись в пространстве», «заимствованные» виды из соседних садов и диких окрестностей. «Мекка» садового искусства (или топиара) – города юга Китая – Сучжоу, Ханчжоу, Уси, Нанкин, Шанхай и др. Принципиальное отличие китайских парков и садов от западных – нерегулярность, естественность, использование природных «стихий» – водных объектов, необработанных камней, символических деревьев, кустарников, цветов и др.

## Тема 3. Изобразительное искусство

В традиционной китайской живописи 国画 (*гохуа*) используются тушь и водяные краски на шёлке или бумаге. Сам термин *гохуа* – государственная (национальная) живопись был введен в конце XIX – начале XX в. как противопоставление 西洋画 (*сианхуа*), т. е. западной «заморской» живописи. Используется также название 水墨画 (*шуймохуа*), т. е. «живопись водой и тушью», в противопоставление 油画 (*юхуа*), т. е. «масляной живописи».

Традиционная живопись не заботится о формальном соответствии картины изображаемому предмету. Картина – это иной, символический мир, где трава может быть черной, а лица людей – красными. Но все вместе, в едином контексте, смотрится органично. Задачей живописи художник видит гармоничное слияние человеческого и природного, т. е. личности художника и окружающего мира. Большое значение уделяется чистому пространству, которое, по обстоятельствам, приобретает тот или иной выразительный смысл.

Китайские картины пишутся тушью, минеральными и растительными красками типа акварели на шёлке (иногда на хлопчатобумажной или пеньковой ткани) или на особой бумаге из мягкого тонкого волокна. Художники пользуются кистями разных размеров, от очень тонких до очень толстых. Штрих может быть легким, как облако, или мощным, как дракон.

Одной из отличительных черт китайской живописи является то, что образы в ней создаются посредством линейного рисунка, в то время как в европейской живописи образы выражаются с помощью объемов и форм, цветом и светотенью.

Издавна говорили о близости и родстве живописи и каллиграфии. И там, и там использовались одни и те же письменные принадлежности – тушечница, тушь, кисть, бумага, которые считались «четырьмя драгоценностями кабинета интеллектуала» (文房四宝 *вэнь фан сы бао*).

Для китайской живописи характерна многоточечная и рассеянная перспектива, лаконичная и ясная композиция из пятен локального цвета с выразительными и ритмичными контурами, а также плоскостная живопись без светотеневой лепки.

В образах китайской живописи часто воплощаются глубокие философские идеи. В различные периоды развития живописи на неё наложили свои отпечатки конфуцианство, даосизм и буддизм. Ещё одной особенностью китайских картин является пометка их личной печатью художника, заменяющей его подпись.

В традиционной китайской живописи установились определенные жанры: горы и воды – 山水画 (*шаньшуйхуа*), цветы и птицы – 花鸟画 (*хуаняохуа*) и портретная живопись.

В монохромной живописи бамбука 墨竹 (*мочжэ*, «бамбук, [нарисованный] тушью», «живопись бамбука») заключается смысл конфуцианской этики и даосской философии. На китайских картинах бамбук – это не просто растение, а символ человеческого характера. Изображая бамбук, художник воспевае настоящего мужа высоких моральных качеств, порой сравнивая с ним свой характер.

В живописи существует два стиля письма: 工笔 (*гунби*) – «прилежная кисть» и 写意 (*сеи*) – «живопись идей».

#### Тема 4. Музыкальное искусство

Китайское музыкальное искусство формировалось на протяжении тысячелетий под воздействием различных направлений музыки как исконно китайской, так и соседних с Китаем регионов: Центральной Азии, Индии, Монголии. Кроме того в Китае проживают различные народности, которые также внесли вклад в развитие традиционного китайского музыкального искусства.

Как и всё в Китае, музыка неразрывно связана с китайской философией. Многие направления были сформированы буддийскими и даосскими монахами и развивались как часть религиозной доктрины. Последователи Конфуция считали, что музыка должна играть огромную роль в политической жизни страны, она содействует объединению нации, ее духовному обогащению и моральному совершенствованию. Об этом убедительно говорится в главе «Юэцзи» («Записки о музыке») канона «Лици» («Книга ритуала»). Даосы утверждали, что музыка способствует слиянию человека и природы, а буддисты с помощью музыки постигли суть мироздания.

В архаическом Китае существовало культовое действо, связанное с пением и танцем. Синтетический жанр, в котором слово, пение (музыка) и танец составляют единое целое, определило специфику музыкального искусства.

Что касается современной общей музыковедческой характеристики, то китайской музыке свойственны пентатоника и одноголосие с элементами гетерофонии. В инструментальной ансамблевой музыке обнаруживаются элементы многоголосия. Ритмика музыки проста, обычно в двудольных метрах преобладают повторяющиеся ритмы. Характерными для китайской музыки являются высокие звуки, а в пении – фальцетная, горловая манера пения.

Уже ко второй половине эпохи Чжоу, насчитывалось около 70 музыкальных инструментов. Тогда же была разработана и их типология, в которой они подразделяются на восемь групп исходя из материала: каменные, металлические, из глины, из дерева, из кожи, из тыквы-горлянки, из бамбука и из шелка (т. е. с шелковыми струнами). В наши дни насчитывается приблизительно около 500 инструментов, 80 % которых являются заимствованными.

#### Тема 5. Искусство театра и кино

Истоки традиционной китайской драмы и своеобразие, пожалуй, самой известной так называемой пекинской оперы уходят в глубину веков. Сюжеты пьес, герои которых раскрывают характер народа, нерасторжимо связаны с историей, литературой и культурой страны. Пекинская опера прошла долгий путь становления и формирования до современного классического (синкретического) вида от ритуальных и фольклорных песнопений, танцевально-музыкальных представлений артистов 优 ю и певцов 唱优 *чанью*, шутов и лицедеев 俳优 *пайю*, разнообразных театрально-цирковых зрелищ 百戏 *байси*, поэтического сказа 诸宫调 *чжугундяо*, музыкально-драматических пьес 杂剧 *цацзюй*, зарождавшихся с эпохи Юань (1271–1368), театральных направлений 北曲 *бэйцюй* и 南曲 *наньцюй* (соответственно, северных и южных), иянского и куньшаньского театров, простонародного театрального жанра 花

部 *хуабу*, наконец, – знаменитой музыкальной оперы 昆曲 *куньцюй* (которую, кстати, часто называют «матерью» пекинской оперы) и, в итоге, до появления полноценного и самостоятельного (самого известного) музыкально-драматического театра 京劇 *цзинцзюй* (пекинской или столичной драмы).

Появление кино как феномена мирового искусства относят, как правило, к XX в. и обуславливают достижениями науки и техники. Однако было бы ошибочно объяснять возникновение кинематографа только этими факторами. Его появление стимулировали и социальные тенденции Новейшего времени, и формирование новых эстетических потребностей.

Кинематография в Китае появилась в Шанхае еще в конце XIX в. (1896 г.) и получила наименование «электрические тени». Однако до 1917 г. демонстрировались фильмы исключительно иностранного производства, хотя первый китайский фильм был снят по мотивам пекинской оперы «Динцзюньшань» в 1905 г. (восходящей к знаменитому роману 三国演义 *Саньго яньи* – «Троецарствие»).

Как и многие другие виды искусства, кино в Китае выполняло воспитательную (дидактическую) функцию наряду с развлекательной. Первые десятилетия преобладали фильмы сентиментального, волшебного и авантюрного характера. В начале 20-х гг. появляются первые кинокомпании, стали сниматься полнометражные фильмы и уже на реальные социальные темы.

В истории китайского кино были и трагические страницы вплоть до полного его исчезновения (в период культурной революции). В последние годы отчетливо видно его возрождение. Широко в мире известны имена таких замечательных режиссеров, как Чжан Имоу или Ху Мэй (например, их картины «Герой» и «Конфуций») собрали большое количество наград и по праву уже считаются классикой современного кино).

## Тема 6. Декоративно-прикладное искусство

В Китае, как и в других традиционных обществах, ювелирные дополнения костюма (飾 *ши*) играли особую семантическую роль, являясь знаками социального положения, пола и возраста их обладателя, но вместе с тем они имели важное эстетическое значение в декоре одежды.

Все камни минерального и органического происхождения считались «драгоценными», то есть достойными использования в украшении, помимо золота – *цзинь* 金 и серебра – *инь* 銀 при декорировании часто использовались такие материалы, как рог, кость, черепаховый панцирь, стекло, эмаль. Более близким к общепринятому был взгляд на драгоценность определенных металлов (金 и 銀).

В личных украшениях знати и двора обозначился особый круг материалов-фаворитов, к которым можно причислить любимые китайцами с древности нефрит (玉 *юй*) и перья зимородка (翠翎 *цуй-лин*), а также преобладавшие в средневековый период золото (*цзинь*), жемчуг (珠 *чжу*), коралл (珊瑚 *шань-ху*). Некоторые из этих материалов в разное время служили показателями рангов в украшениях аристократии и чиновных особ.

Нефрит (玉) занимает исключительное место в искусстве Китая, считаясь «национальным камнем», превосходящим все остальные природные драгоценности, включая благородные металлы. Об этом гласит крылатое выражение: «Золото имеет цену, нефрит же бесценен».

Нефрит выступает универсальной для китайской культуры эстетической категорией, служа метафорой внешнего совершенства предметов, явлений и облика человека.

История китайского искусства обращения с нефритом восходит к эпохе неолита. В пределах VI–III тыс. до н. э. на территории Китая установлено пребывание нескольких культурных общностей, представители которых настолько активно использовали нефрит для изготовления украшений и предметов ритуального назначения (в том числе погребального инвентаря), что некоторые ученые предлагают называть их «нефритовыми». Производство нефритовых изделий на северо-востоке Китая прослеживается приблизительно с VI тыс. до н. э. Местные

мастера на первых порах делали из этого камня примитивные духовые музыкальные инструменты (разновидности свирели); модели топоров или секир (высота до 5,2 см), т. е. орудий труда или оружия; считающиеся украшениями предметы в виде плоских колец с прорезью (диаметр 3,8–4 см). Почти все эти вещи выполнены методом шлифовки и практически лишены орнаментации. К V тыс. до н. э. номенклатура северо-восточных нефритовых изделий намного возросла, их формы и декор усложнились. Украшения дополнились подвесками, браслетами, наручными и ушными кольцами.

В китайской культуре нефрит исходно наделялся особыми свойствами и символическими значениями. Во-первых, он находился в нерасторжимой связи с институтом верховной власти: именно из нефрита делали важнейшие царские, а затем и императорские регалии, а также регалии высших сановников. Во-вторых, нефрит почитался божественным камнем, способным даровать бессмертие. Такое его осмысление отчетливо проявляется в даосской терминологии, передающей верования, теории и практики, связанные с идеей обретения бессмертия. В-третьих, с нефритом ассоциировались четыре основных морально-этических достоинства личности, сформулированные в конфуцианской типологии «пяти благих качеств».

Производство из бронзы (青銅) на протяжении I тыс. до н. э. оставалось ведущей ремесленной отраслью древнего Китая, а бронзовые изделия составляют самую значительную часть художественного наследия этих тысячелетий, позволяя выявить особенности всего древнекитайского искусства. Бронзовый сплав считался драгоценным металлом, изготовленные из него вещи составляли предметы роскоши, церемониальную и литургическую утварь, использовались в качестве погребального инвентаря знати, подношений храмам и подарков. Даже малообеспеченные семьи старались приобрести хотя бы несколько бронзовых сосудов, которые, став главными семейными ценностями, нередко передавались по наследству от поколения к поколению.

Традиция коллекционирования древних бронз наряду с другими антикварными редкостями возникла в Китае еще в конце II – начале III в., а к V в. такие коллекции превратились в неотъемлемую принадлежность дворцовых покоев императоров и принцев крови, домов знати и состоятельных образованных людей. В китайских мифах и легендах освоение бронзолитейной технологии возводится к предельно далекой древности, а ее авторами названы Хуанди и Юй.

Главной особенностью древнекитайской бронзы признано абсолютное преобладание в ней техники литья; другие способы обработки металла – ковка и чеканка – китайскими мастерами не употреблялись.

Согласно китайским летописям династии Восточная Хань, бумагу (紙) изобрел придворный евнух династии Хань – Цай Лун в 105 г. н. э.

В глубокой древности в Китае до появления бумаги для записей использовали скрученные в свитки полоски из бамбука, свитки из шелка, деревянные и глиняные таблички и т. д. Наиболее же древние китайские тексты были обнаружены на черепашьих панцирях, которые датируются II тыс. лет. до н. э. Найдены такие артефакты, как древний набивочный материал и упаковочная бумага, датируемые II в. до н. э. Самым старым образцом бумаги является карта из Фанматаня вблизи г. Тяньшуй.

В III в. бумагу уже широко применяли для письма вместо более дорогих традиционных материалов. Разработанная Цай Луном технология производства бумаги состояла в следующем: кипящая смесь из пеньки, коры тутового дерева, старых рыболовных сетей и тканей превращалась в пульпу, после чего ее растирали до пастообразного однородного состояния и смешивали с водой. В смесь погружали сито в деревянной раме из тростника, вычерпывали ситом массу и встряхивали, чтобы жидкость стекла. При этом в сите образовывался тонкий и ровный слой волокнистой массы.

Эту массу затем опрокидывали на гладкие доски. Доски с отливками клали одна на другую. Связывали стопку и укладывали сверху груз. Затем затвердевшие и окрепшие под прес-

сом листы снимались с досок и сушились. Изготовленный по такой технологии бумажный лист получался легким, ровным, прочным, менее желтым и более удобным для письма.

Изготавливалась как писчая бумага, сырьем для которой служили кора тутового дерева, водоросли, так и различные изысканные сорта бумаги, для изготовления которой использовалась, например, кора сандалового дерева, придававшая ей стойкий аромат. Для бытовых нужд бумага делалась из риса или пшеничной муки (например, бумажные обои или туалетная бумага). Поскольку китайская бумага хорошо впитывает тушь, она была идеальна для живописи и каллиграфии.

Особое значение в декоративно прикладном искусстве имели такие, сугубо китайские, материалы как шелк, лак, фарфор. И, конечно, наряду с ними, металлами, камнями, бумагой непреходящей ценностью считалось дерево и резьба по нему.

### Тема 7. Чайное искусство

Чжао Хэтао, историк из Аньхой, выделяет пять этапов в истории развития китайской чайной культуры.

Первый – от эпохи Шэнь Нуна до Чунь Цю (эпохи Весен и осеней, 770–476 гг. до н. э.). В этот период использовали чайные листья, главным образом, в ритуалах.

Второй – от позднего периода Чунь Цю до начала Западной Хань (206 г. до н. э. – 8 г. н. э.), когда чайные листья начали использовать в пищу.

Третий – от начала до среднего периода Западной Хань, когда становятся известны целебные свойства чая.

Четвертый – от позднего периода Западной Хань до периода Троецарствия (220–280), когда чай пьют знать и аристократы при дворе императора.

Пятый – от Западной Цзинь (265–316) до эпох Суй (581–618) и Тан (618–907). Чай постепенно широко распространяется по всему Китаю и становится повседневным напитком китайцев. Это также период расцвета буддизма. Проповедовавшие учение Будды монахи во время своих бесед пили чай вместо вина и таким образом распространили его во всех областях Китая.

Самая ранняя запись о чае относится к 1115 г. до н. э. Чжоу Гун в словаре «Эр я», в тексте «Объяснение деревьев», пишет, что некое дерево *бяо* или *гу* есть *ту ча*, горький чай. В древнем трактате «Шэнь лун бэнь шу» («Изначальная книга божественного дракона») написано: «Чай по вкусу горький. Когда человек его пьет, то лучше мыслит, спать ему хочется меньше, тело приобретает легкость и зрение проясняется».

На основании «Хуа-ян го чжи» («Государственные хроники Хуа-ян») во времена чжоуского У-вана уже производили чай и преподносили его в качестве дара победителям в войнах. В «Истории китайских обычаев» говорится, что с начала и до середины эпохи Чжоу люди пили вино, настойки, отвары, в ряду которых чай был самым распространенным. В «Записках о ритуале» в главе «Ди гуань» («Земные чиновники») говорится, что чиновники использовали чай в траурных ритуалах.

К эпохе Хань мода на чай уже широко распространилась, чай стал товаром и начал циркулировать на рынке. Сюй Лян в тексте «Ча хуа» («Чайные беседы») указывает, что истоки употребления чая восходят в район юго-запада, и до эпохи Цинь чай, главным образом, пили в зоне современной провинции Сычуань. Принято считать, что там зародилось и учение даосизма. После эпохи Тан чайное искусство развивалось очень быстрыми темпами. Появились новые технологии выращивания и обработки чайного листа. Причиной было отношение к чаю как к чудесному снадобью, питающему жизнь. Буддийские монахи распространяли чайное искусство вместе со своим учением. Появилось множество произведений, посвященных чаю, – песни, стихи, рисунки, оды. Особенным ценителем чая в эпоху Цинь (1644–1911) был император Цянь Лун (1736–1796), которому принадлежат знаменитая фраза «Государь даже один день не может обойтись без чая» и стих «Созерцай сбор чая, пишу песню».

По мере развития технологий чай становится известным и за пределами Китая.

## Раздел II. Искусство Кореи

### Тема 1. Искусство древней Кореи периода *самгук* – Когурё, Пэкче, Силла (I в. до н. э. – VII в.)

Чосон, «Страна утренней свежести», периода *Самгук* («Троецарствия»). Архитектура каменных погребений (например, близ современного Пхеньяна, где находился центр области Лолан). Жанровая живопись монументальных усыпальниц знати (например, усыпальница в Санъён-чон – «Двухколонная»).

### Тема 2. Искусство эпохи государства объединенного Силла (651–935)

Столица – Кёнчжу. Градостроительные и планиметрические аспекты столицы Кёнчжу.

Памятники светского монументального зодчества (например, Башня звезд, сооруженная около Кёнчжу (632–647) и являющаяся древнейшей обсерваторией на Дальнем Востоке).

Распространение буддизма (с VI в. стал государственной религией и вытеснил конфуцианство) и строительство культовых сооружений (храмы в окрестностях Кёнчжу – Бондэк-са, Камын-са, Пулькук-са на горе Тхохамсан VIII в.).

Четырехугольные каменные пагоды около Кёнчжу (VII–VIII вв.).

Архитектоника буддийских пещерных храмов (например, Соккул-ам на склоне горы Тхохамсан 752 г.).

Храмовая буддийская каменная и деревянная скульптура (статуи и барельефы Будды, бодхисатвы Канным-сан, буддийских божеств).

Мастера храмовой живописи (например, Сор Ге, VII в.).

Прикладное искусство периода Силла (неглазурованная керамика, изделия из голубого стекла, бронзовые зеркала, ювелирные украшения из золота и серебра, богато украшенное оружие).

### Тема 3. Искусство эпохи государства Корё (918–1392)

Столица – Сондо. Светская архитектура периода Корё (например, дворец в столице Сондо (современный Кесон) недалеко от Сеула).

Строительство культовых зданий (например, постройки буддийских монастырей Цзанань-са, Секван-са (1308) в Кьшгансане (Алмазных горах); и др.).

Синтез архитектурных форм и скульптуры (например, пагода Ханмё-тхап (высотой 7 м.), выстроенная из мрамора в 1085 г. около храма Попчён-са в Сеуле).

Развитие в XIII–XIV вв. реалистической портретной и жанровой живописи на шелке и бумаге в форме свитков (например, самый известный художник Ли Нэн, XII в.).

Прикладное искусство: керамика, инкрустированный и глазурованный фарфор *сангам* (селадон), ювелирные украшения, бронзовые зеркала.

### Тема 4. Искусство эпохи государства Чосон (1392–1910)

Столица – Сеул, династия Ли. Конфуцианское светское зодчество (дворцы Сеула – Кёнбок-кун, Чандэк-кун и Чанке-кун).

Особенности культовых сооружений (например, павильон храмового ансамбля Чанан-са (X в.) в Кымгансанских горах).

Живопись периода династии Ли (специальное королевское учреждение – Тэхвасе; развитие ксилографии, в том числе для иллюстрирования книг).

Крупнейший художник реалистического направления Ким Хон До (род. в 1760 г.) – портреты и пейзажи, а также сцены из народной жизни.



Творчество художников-реалистов Юн Ту Чжо и Син Юн Бок (XVIII в.), Чжан Син Оп (XIX в.).

Художественные бытовые изделия закрепощенных мастеров (*кончжанов*) – изделия из лака с росписью и инкрустацией перламутром (комода, столики, ширмы, подносы, коробки и проч.), искусство резьбы из ценных пород дерева (статуи, художественная мебель, архитектурные украшения), вышивки.

Национальный костюм *ханбок*.

Традиционная корейская кухня – ингредиенты, технологии, блюда, напитки, сервировка, трапеза, обстановка и атмосфера.

### Раздел III. Искусство Японии

#### Тема 1. Архитектура

В архитектуре Японии заметны заимствования из китайской архитектуры. В отличие от китайских и созданных в Японии под влиянием китайского стиля зданий, для типично японских сооружений характерна асимметрия и стремление к простоте. Постройки светлые и открытые, в основном состоят из прямоугольных элементов.

Вплоть до периода Мэйдзи основным строительным материалом являлось дерево. Причинами использования деревянных конструкций были доступность и простота изготовления. Кроме того, деревянные конструкции лучше подходили для японского климата, позволяли обеспечить естественную вентиляцию помещений, а также позволяли легко переместить сооружение, разобрав его и собрав на новом месте.

Традиционные деревянные жилые дома простых японцев, называемые *минка* (民家), максимально приспособлены к климату страны. Одно- или двухэтажная *минка* имеет прочную каркасную конструкцию из толстых балок с несущей колонной в центре дома и раздвижными дверями. Стены не являются несущими, внутреннее пространство делится на отдельные помещения с помощью передвижных ширм. В таких домах жили крестьяне, ремесленники и торговцы. В настоящее время *минка* сохранились только в сельской местности.

Сохранившиеся образцы архитектуры древней Японии до IV в. практически отсутствуют. Сведений об архитектуре этого периода в древних японских текстах «Кодзики» (712 г.) и «Нихон сёки» (720 г.) очень мало. Внешний вид строений ранней Японии обычно воссоздают по найденным глиняным моделям жилых домов *ханива* и рисункам на бронзовых зеркалах.

Раскопки и исследования показывают, что сооружения раннего периода японской истории, называемые *татэ-ана дзюкё* («жилища из ям»), представляли собой землянки с крышей, покрытой соломой и ветками. Крыша поддерживалась с помощью каркаса из деревянных опор. Позже появляются постройки на сваях *такаюка*, используемые в качестве зернохранилища. Конструкция помогала предотвратить порчу запасов зерна от наводнений, сырости и грызунов. Такого же типа дома строили для старейшин племён.

В III в. с наступлением периода *Кофун* в районах Осаки и Нары в большом количестве сооружались огромные курганы, служившие гробницами для правителей и местной знати. В настоящее время в Японии обнаружено более 10 тыс. курганов. Эти сооружения имели круглую форму, позднее – форму замочной скважины и часто окружались рвами с водой по периметру. Один из самых известных сохранившихся курганов находится в городе Сакаи, преф. Осака, считается, что это усыпальница императора Нинтоку. Это самый крупный курган в Японии, его размеры составляют 486 м в длину и 305 м в ширину.

В I–III вв. складывается традиция сооружения синтоистских святилищ, представляющих собой комплекс симметрично расположенных строений. Собственно синтоистский храм представляет собой деревянное неокрашенное сооружение прямоугольной формы на сваях с массивной двускатной крышей. Стили – *симмэй* (Исэ), *тайся* (Идзумо) и *сумиёси* (Сумиёси).

Особенностью синтоистских храмов являются ворота (鳥居 *тории*) при входе в храм. *Тории* не имеют створок, по форме напоминают букву «П» с двумя верхними перекладинами. Перед святилищем могут быть расположены одни или двое ворот *тории*.

В соответствии с принципом всеобщего обновления синтоистские храмы регулярно перестраиваются с использованием тех же материалов. Так, святилище Исэ-дзингу, основная синтоистская святыня Японии, посвященное богине Аматаэрасу, полностью перестраивается каждые 20 лет.

Начиная с середины VI в. в Японии распространяется буддизм, завезённый из корейского государства Пэкче. Буддизм оказал сильное влияние на архитектуру этого периода. Одним из важнейших изменений стало использование каменного фундамента. Первые буддистские религиозные постройки представляли собой практически точные копии китайских образцов. Расположение строений производилось с учетом гористого ландшафта, постройки располагались асимметрично, в расчёт бралась больше совместимость с природой. Влияние буддизма на архитектуру синтоистских храмов выразилось в увеличении декоративных элементов, строения окрашивали в яркие цвета, дополняли металлическими и деревянными украшениями.

Одной из самых древних из сохранившихся деревянных построек в мире считается буддийский храм *Хорю-дзи* (法隆寺) в г. Нара, построенный принцем Сётоку в 607 г.

Строения выполнены в архитектурном стиле китайской династии Тан, комплекс состоит из 41 отдельных строений. Важнейшие из них – главный или Золотой зал (Кондо) и пятиярусная пагода высотой 32 м. Храмовый комплекс *Хорю-дзи* внесён в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО.

Примером храмовой архитектуры VIII в. служит буддистский храм *Тодай-дзи* в городе Нара, построенный в 745 г. Храм считается самым крупным деревянным строением в мире.

## Тема 2. Садово-парковое искусство

Японский сад прошел долгий и сложный исторический путь. Его истоки восходят к временам возникновения государственного образования Ямато и принятия буддизма (VI в.). Облик древних и средневековых садов свидетельствует о существовании политического и культурного диалога с Китаем и странами Корейского полуострова, а также демонстрирует, как в периоды относительной изоляции Японии на основе заимствованных достижений художественной и инженерно-технической мысли складывались собственные традиции садового строительства. В Новое и Новейшее время, когда Япония стремилась встать в один ряд с западными державами, формирование сада уже шло через синтез культур Востока и Запада.

Сад в Японии во все времена играл исключительную роль в жизни человека, был отражением статуса владельца в социально-экономической структуре общества, предметом гордости и почитания, а также нес в себе различные функции (церемониальные, декоративные, утилитарные и т. д.). Перемены в социально-политической жизни страны создавали предпосылки для зарождения новых типов сада.

В эволюции сада отчетливо прослеживается пять этапов.

Первый этап (VI–VII вв., период Асука) характеризуется воспроизведением моделей древнекорейских садов.

Второй этап (VIII–XII вв., периоды Нара – Хэйан) связан с формированием эстетических основ пейзажного искусства и созданием базовой модели сада на основе китайских заимствований.

Третий этап (XIII–XVI вв., периоды Камакура – Муромати) знаменует переход от чувственного восприятия пейзажных композиций к духовному восприятию – внутреннему диалогу между человеком и садом, вследствие чего происходит трансформация рукотворных пейзажей от природных к «сухим». Этот этап отмечается возникновением садов *карэ-сансуй*, отражающих идеи дзэн-буддийского учения.

Четвертый этап (вторая половина XVI – середина XIX в., периоды Момояма – Эдо) – период наивысшего расцвета садового искусства: с одной стороны, сады *родзи* и *цубонива* отражали замкнутый и «закрытый» мир чайной церемонии и городского дома, а с другой – многофункциональные сады *даймё*, величественные по масштабу со сложной планировкой, демонстрировали желание феодалов выделиться и показать свое могущество.

На пятом этапе (конец XIX – начало XXI в., период Мэйдзи – наст. вр.) сады обретают качества, продиктованные социально-экономическими условиями Нового и Новейшего времени: японские садовые традиции впитывают в себя западные идеалы; под сильным влиянием интернациональных модернистских течений сады больше походят на произведения современного искусства, а не природные творения, выражают мировоззрение и настроение отдельно взятой личности, идеалы искусственной красоты, а не традиционные религиозные ценности. Основными факторами, определившими вектор развития японского сада, были политический и религиозный.

Идейно-образный строй садовых объектов формировался на основе сложной религиозно-философской системы, которая складывалась из элементов синтоизма, буддизма, даосизма и конфуцианства.

На протяжении своей истории сад был тесно связан с архитектурой, живописью, литературой и эстетикой. Сад являлся неотъемлемой частью архитектуры: ландшафт и архитектурные сооружения были слиты в единое гармоничное пространство.

Влияние китайской культуры на садовое искусство Японии сохранялось практически на протяжении всей истории вплоть до середины XIX в.

### Тема 3. Изобразительное искусство

На рубеже XVI–XVII вв. бурный расцвет переживала японская жанровая живопись на ширмах – так называемые картины нравов и обычаев (*фудзоку-га*). Такие картины были предшественниками знаменитой гравюры *укиё-э*, которые дословно переводятся как «картины изменчивого мира», эта гравюра гораздо менее известна даже среди специалистов. Понятие *укиё-э*, так же как и само слово, прошло значительную эволюцию. Возникнув в древности в терминологии буддизма и обозначавшее вначале «бренный, суетный» мир, в его противопоставлении высшей действительности, оно приобрело впоследствии оттенок «современный», или «модный». Искусство *укиё-э* свидетельствовало о стремлении народа к творческому самоопределению: художники отражали его веру в будущее, умение радоваться простым жизненным ценностям – поэзии будней и привлекательности женщин, праздничному веселью и красоте театральных зрелищ.

Связанное с буддизмом религиозное искусство опиралось на иконографический канон, сложившийся за пределами Японии и лишь частично видоизмененный на местной почве, особенно в связи с ассимиляцией синтоистских верований. И все же общерегиональный канон был определяющим в формообразовании архитектуры, скульптуры и большей части живописи, начиная с VII и до XV в.

XVI в. не был временем зарождения или первоначального развития жанровой живописи, как таковой. Жанровые сцены на ширмах или на настенных росписях предшествующих столетий обычно передавали назидательные сюжеты из китайской истории, служившие основой конфуцианских притч. Собственно японская традиция повествовательной живописи, восходившая к VII–X вв., зарождалась и развивалась как иллюстрация определенного текста. В этом состояла ее самая главная особенность. В повествовательной живописи *ямато-э*, *эмаки* – изображенные люди, были героями литературных произведений (романов, эпопей), и воспроизводилась ситуация не реальная, литературная, а обозначенная в соответствующем сюжете.

Самостоятельность жанровой живописи XVI в. проявилась в переходе к независимому сюжетосложению и в переходе от формы свитка к картине-ширме.

Наиболее разностороннее развитие городская художественная культура получила во второй половине XVII – XVIII в., когда достигла высшего расцвета цветная гравюра. Но на раннем этапе наряду с городскими повестями ее наиболее ярким выражением стала жанровая живопись на ширмах. Композиционно все известные ныне ширмы, расписанные на этот сюжет, представляют собой вариации одной схемы: центральная часть столицы - это основная тема, главный мотив, на периферии живописной плоскости размещаются изображения окрестных холмов, загородных резиденций храмов. Таким образом, реальная топография города переносится на картину (обычно это две шестистворчатые ширмы).

В картинах с изображением прославленных своей красотой мест (*мэйсё-э*) стали появляться изображения человеческих фигур, сначала просто как элемент определенной местности, а затем и с элементами сюжета. Несмотря на обращение к новым сюжетам, японский художник продолжал мыслить «в терминах природы» как организующего начала любой деятельности человека

Сложение своего тематического круга жанровой живописи прослеживается с первой половины XVII в. и впервые получает ясно выраженные черты в таком типологическом подразделении, как «Виды Киото и окрестностей» (*Ракутю ракугай дзу*). Сохранились изображения и других городов, например Осака и Нагасаки.

Перед художником, изображавшим известный каждому город, стояла задача как можно точнее передать его главные достопримечательности, что вело к значительной конкретности в воспроизведении городского пространства, обозначении главного и второстепенного в нем.

Мелкий масштаб не мешает тщательной точности деталей и совмещению в одной картине огромного множества эпизодов. Их объединению, а также декоративной организации плоскости служат стилизованные облака – прием, традиционный для японской живописи.

Японский художник не работал с натуры.

В повествовательной живописи поощрялся курс на конфуцианские нравоучительные сюжеты. Постепенно изображение человека в жанровой живописи претерпело существенные изменения: от концепции подчиненности человеческой жизни природным ритмам она пришла к осознанию возможности собственного бытия человека

#### Тема 4. Музыкальное искусство

Японская традиционная музыка в современном понимании этого слова формировалась, как и многие другие культурные формы, под влиянием Китая, Индии, государств Корейского полуострова, стран Юго-Восточной Азии. Первобытная музыка, существовавшая в древней Японии до начала широкого заимствования культуры китайской цивилизации, не сохранилась и может быть восстановлена лишь по археологическим свидетельствам. Поэтому можно сказать, что традиционная музыка Японии – синтез заимствованных явлений, которые с течением времени приобрели японскую специфику и сформировали самобытную музыкальную культуру.

Гармония в японской музыке отсутствует в европейском понимании этого слова, поскольку ее структура основана на звукоряде, заимствованном из китайской музыки и состоящем из 7 тонов (шкалы *рицу* и *рё* в музыке *гагаку*) или из 5 тонов (в музыке для *сямисэна* или *кото*), а также может быть основана на трех опорных нотах (как в музыке театра *Но*). Поэтому в японской музыке нет ни мажора, ни минора, ни гармонических аккордов, как в диатонической структуре европейской музыки. Звукоряд японской музыки построен на отличных от европейского ряда интервалах, что лежит в основе ее характерного для восточной музыки звучания, которое может противоречить представлению европейского слушателя о гармонии.

В японской музыке может отсутствовать размер, доля, постоянно меняться ритм. Это происходит в народных песнях и музыке для *сякухати*, что трудно представить европейскому слушателю, поскольку в европейской музыкальной системе размер и доля четко опреде-

ляются. То же самое можно сказать относительно темпа, который часто стремительно меняется в одном произведении.

Нотная запись по европейской системе появилась в Японии только с проникновением западной музыки в эпоху Мэйдзи, до этого нотной записи как таковой не существовало. Использовалась система, заимствованная из Китая из значков, линий и разнообразных фигур справа или слева от текста для обозначения струны, табулатуры, ритма, темпа и оттенков. При этом, поскольку, в отличие от европейской системы, обозначалась не конкретная нота, а струна или расположение пальцев на флейте, а ритм прописывался не полностью (задавался только ритмический рисунок), то, не зная мелодии заранее, сыграть по нотам было невозможно. Кроме того, значки и фигурки различались в зависимости не только от музыкального инструмента, но также от школы в рамках одного жанра.

Большая часть японской музыки исполняется с умеренной силой звука (кроме танцев или некоторых произведений в рамках театральной музыки). Поэтому эффект достигается не за счет чередования *forte* и *piano*, а за счет тонкого регулирования звука одного оттенка, где имеют значение любые малейшие колебания.

Большинство произведений японской музыки гомофонично, то есть аккомпанирующий инструмент сопровождает основную мелодию, но существует и полифония, где каждый инструмент ведет свою линию (например, в пьесах для *кото* и *сямисэна*) и гетерофония (отступление от основного напева), и даже какофония в музыке *гагаку*, когда все инструменты вступают один за другим со своей мелодической линией и не по правилам классического канона.

Среди особенностей жанра японской музыки необходимо выделить абсолютное преобладание вокальной музыки: она составляет 90% всех музыкальных произведений. Помимо знакомых для европейского слушателя песенных, инструментальных и танцевальных жанров, существует также песенно-сказовый жанр (*дзёрури*).

Японская музыка приближена к звукам природы и часто передает дуновение ветра, шум дождя, течение реки.

Сущность японской музыки, как и всей японской культуры, можно выразить через понятие *ва-кэй-сэй-дзюку* (和敬静寂), то есть четыре принципа: «гармония», «уважение», «чистота» и «тишина» или «простота».

## Тема 5. Театральное искусство

*Бугаку* – это музыкально-танцевальное представление. Танцы *бугаку* в некоторых случаях представлялись при дворе, куда иногда допускалась избранная публика. Эти танцы исполнялись на открытом воздухе, на квадратном возвышении сцены. Представление *бугаку* начинается с воинственного танца (*энбу*) и заканчивается просто слушанием музыки без сопровождения танца (*хокэйси*). Лютня (*бива*) и арфа (*сё*) дополняют своим волнующим звучанием оркестр, в состав которого входят духовые и ударные инструменты. Эти танцы когда-то пришли из Кореи (*Санкан-гаку*) и королевства Бохай.

Театр *Но* происходил из пантомим, которые исполнялись во время больших праздников придворными в эпоху Хэйан, потому он сохраняет медлительность, цветистую пышность и простонародность своих истоков.

Театр *Но* имеет только двух главных актеров: «исполнитель» (*ситэ*), который является певцом и танцором и ведет действие драмы, и «помощник» (*ваки*), который подает ему реплики или, противостоя ему, начинает действие. Другие персонажи сопровождают главных действующих лиц (спутники).

Между ритмическим речитативом и пением актеры исполняют медленные танцы, которые, несомненно, имеют символическое значение. Танцы занимают много места, хор и оркестр сопровождают события на сцене.

Актер театра *Но* становится человеком-символом. Его костюм сам по себе является произведением искусства. Существует также более сотни масок.

Свои переживания и реакции актер выражает в движении (*ката*), которое он детализирует в своей индивидуальной манере в соответствии с установленными правилами и условностями.

Пьесы театра *Но* имеют несколько определенных сюжетов. Истории богов (*ками-моно*), которые почерпнуты из мифологических сказаний, легенды об основании храмов. В «пьесах о современности» (*гэндзай-моно*) на сцену выводились персонажи с драматической судьбой. Были популярны динамичные истории о демонах (*они-моно* или *фэйри-но-моно*), которые рассказывают о жестоких, нарушающих покой духах.

Все актеры, певцы и музыканты театра *Но* только мужчины.

В спектаклях и фарсах символически использовались в качестве реквизита лишь несколько предметов.

Театр *Но* принял свою современную форму, полную условности и церемониальности, в эру Гэнроку.

Театр *Кабуки* (буквально «поющий и танцующий»). Располагался «Театр кабуки» (*Кабуки-дза*) на пересечении оживленных кварталов Гиндза и Цукидзи г. Токио.

*Кабуки* – жанр, который в свое время считался простонародным. Он зародился из ярмарочного балагана.

Театр *кабуки* – это, прежде всего, театр формы, представления, это мир позы, жеста, но не активного действия. Иногда говорят, что *кабуки* – это театрализованная живопись.

Зал и сцена представляют в нем единую сценическую площадку.

В спектакле есть определенный канонический сюжет и точно установленные сцены. В исторические пьесах (*дзидай-моно*) рассказывается о жизни благородных воинов и их подвигах. Существуют пьесы, посвященные трагическим историям из жизни знаменитых людей прошлого или родовым столкновениям между домами вельмож. Со временем появился интерес к историям о привидениях или жизни разбойников.

Обязательно использовали грим (*кэсё*), приносящий необходимую стилистику в образ персонажа, делая его легко узнаваемым.

Расцвет театра *кабуки* относится к концу XVII в.

Важный элемент театра *кабуки* – музыка, которая служит основой для драмы с танцами или является контрапунктом в драме с диалогами. Главным инструментом здесь является *сямисэн*, струнный инструмент, нечто вроде мандолины с меланхоличным звуком. Флейта и ударные инструменты сопровождают пение, подчеркивают повороты действия и воссоздают звуки природы – ветер, дождь, глухой шум потока.

## Тема 6. Декоративно-прикладное искусство

В Японии тесно переплетены между собой те виды искусства, которые считаются основными, и виды искусства, считающиеся декоративными.

Декоративно-прикладное искусство имеет определенную направленность. Создаются различные изделия не только для того, чтобы эстетически наслаждаться их созерцанием, но и применять в повседневной жизни.

Тематика произведений декоративно-прикладного искусства в большей степени представлена сюжетами растительного и животного миров, что говорит об особом отношении японцев к естественной природе.

Всегда особо ценились простота материала и сдержанность в его использовании.

Поскольку форма во многом определяется характером вещества, то в Японии качество материала всегда было объектом самого внимательного исследования. К нашим современным материалам – металлам и пластмассам – здесь прибавляется богатая гамма, которой на протяжении сотен лет было придано благородство: бархатистость мягко мерцающих лаков, гладкая или выразительная текстура дерева, тонкая зернистость или деликатная шершавость литья, керамическая масса, тонкая или густая, но всегда доставляющая удовольствие при прикосновении, легкая или тяжелая роскошь шелка, жизнерадостные цвета фарфора.

Из всех японских произведений искусства именно фарфоровые изделия благодаря своим драгоценным качествам и великолепию приобретают пышность, которая мало сочетается с естественной простотой японского дома.

Самые известные прекрасные образцы японской ремесленной традиции – это чайные подносы и чашки.

Самая обычная чашка (даже одна-единственная чашка) вполне способна выразить талант художников целой эпохи.

Произведения искусства легко становятся (и всегда становились) предметами обихода: традиционная картина, например, вначале представляла собой свиток, который любитель должен был разворачивать руками. Предмет в Японии никогда не был статичным. Открывается он или закрывается, можно ли его рассматривать со всех сторон, он во всей своей полноте и объеме (который может быть и чрезвычайно малым) сохраняет мощь эстетического и эмоционального воздействия, которая властвует над формой, материалом и мастерством. Украшение комнаты и всего дома обычно составляет только одно-единственное *токонома* или вид, который открывается на примыкающий к дому сад.

Все строго соотносено с ритмом времен года и напоминает, несмотря на простоту бытия, о преходящем времени и вечности природы в процессах смены времен года. Характерные для японцев религиозные обычаи и склонность к аллегории в сочетании с несомненным мастерством ручной техники благоприятствовали развитию интереса к скульптуре, к созданию произведений малых форм.

Больше всего в искусстве ценится форма и красота, гораздо больше, чем принадлежность к школам и жанрам.

*Материал поступил в редколлегию  
Received  
15.02.2019*

#### **Сведения об авторе / Information about the Author**

**Владимир Ильич Ожогин**, кандидат философских наук, доцент кафедры востоковедения Гуманитарного института НГУ (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия)

**Vladimir I. Ozhogin**, PhD in Philosophy, professor of the Department of Oriental Studies, Institute for the Humanities, Novosibirsk State University (1 Pirogov St., Novosibirsk, 630090, Russia)

ozhogin.vlad@gmail.com