

Сарай мәдениеті ирандық менталитеттің ерекше қыры болып табылатын «та'арофтың» қалыптасуына тікелей әсер етті. Әрине, біріншіден ирандықтардың рухани және мәдени өмірінің тарихын зерделеп қарайтын болсақ, халықтың тәрбиелеу дәстүрлері, оның ішінде еш жерде жазылмайтын сыпайылық этикеті «та'арофтың» арийлік өркениет пен зороастризм ілімдерінен бастау алатынын көруге болады. Кез-келген халықтың мәдениеті мен ұлттық болмысының қалыптасуына діни наным-сенімдер әсер етеді. Ирандықтардың философиялық ұстанымдары мен діни-наным сенімдері Иран мәдениетінде «та'арофтың» пайда болуына ықпал етті. Екіншіден, сарай патшаларының қуаты мен ықпалын арттыру құралы болған, халық жоғары бағалаған поэзия мен көркем сөз «та'арофтың» халық арасында жаңа сипатқа ие болуына әсер етті деп пайымдауға болады. Ғасырлар бойы әртүрлі факторлар, әсіресе сарай мәдениеті мен сарай ақындарының поэзиясы «та'ароф» қолданысының аясын кеңітті және оның алғашқы ішкі мәніне өзгерістер енгізіп, ирандықтардың этнопсихологиялық ерекшелігін қалыптастырды.

Қолданылған әдебиеттер тізімі

1. Лосева И., Дьяконов М. Искусство Древнего Ирана // [электрон. ресурс].-URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000000/st039.shtml> [алынған күні: 20.01.2020 ж.]
2. Хайдаров Б.К. Саманилер әулеті және осы әулеттің ғылым мен мәдениеттің дамуына қосқан үлесі // ҚазҰУ хабаршысы. Шығыстану сериясы. №1 (46), 2009, 40-44 б.
3. Зеленев Е.И., Касевич В.Б. Введение в востоковедение. Санкт-Петербург, 2010, 569 с.
4. Лахути С.В. Формальная рамка писем в «Шах-наме»: между персидской доисламской и арабо-персидской традициями // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2015, №8. С. 30-43.
5. Маллаев Р.К., Рахимова Н.Х. Некоторые философско-этические и эстетические взгляды Абу Абдуллаха Рудаки// Вестник Таджикского государственного университета права, бизнеса и политики. Серия гуманитарных наук. Худжант, 2014. С.124-131.

УДК 7.033/.038

РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЯПОНИИ В ЭПОХУ МЕЙДЗИ КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ РЕАЛИЙ

Лекерова Сауле Ермаковна

saule.lekerova17@gmail.com

Магистрант I курса кафедры востоковедения,
факультета международных отношений ЕНУ им. Л.Н. Гумилева,

Нур-Султан, Казахстан

Научный руководитель – Б.Ж. Абжаппарова

Искусство на протяжении всей истории являлось зеркалом общества. В нем отражались политические события, волнения людей, общественные идеалы и перемены в социуме. Художник, являясь такой же частью общества и гражданином той или иной страны, может передать свои ощущения произведению. В то же время, художник как творец имеет так называемый «социальный заказ». Под этим понятием подразумевается то, в каждой стране в каждый период времени существует определенная общественная парадигма, и зачастую в истории остаются именно те художники, которые ей соответствуют [1].

Изучение искусства в качестве зеркала общественных настроений есть и будет актуально всегда. В искусстве человек имеет возможность выразить свои мысли и позицию добровольно, поэтому отслеживание социальных изменений через предметы творчества может дать исследователям представление о каком-либо периоде истории с другого ракурса. Искусство может дать нам сведения о духовных, политических и экономических

аспектах развития общества и представляет собой ценный источник информации для анализа, который часто может оставаться недооценённым.

Изобразительное искусство Японии всегда отличалось особой выразительностью и эстетичностью, которые являлись результатом синтеза национальных идеалов красоты и влиянием материковых культур, в частности китайской, индийской и в целом буддийской. Такие аспекты японской истории, как практически полная изоляция до второй половины XIX в. не могли не отразиться и на изобразительном искусстве, которое в каждой стране и культуре является зеркалом общественной жизни. Вплоть до «открытия» страны внешнему миру и реставрации Мейдзи (1868 г.) японское искусство развивалось в русле традиционных идей и техник, что делает историю его развития достаточно однородной. Однако, значимые исторические события, начало культурного обмена с внешним миром - в частности с Европой и Америкой – привели к тому, что в конце XIX в. обозначился новый этап в истории японского искусства, который многие исследователи называют этапом новейшей истории.

Н. Николаева во «Всеобщей истории искусств» отмечает: «Специфика и сложность формирования японской культуры конца 19 в. и начала 20 в. заключались в том, что процесс самоутверждения нации и связанный с этим культ национальной традиции сочетались с необходимостью создания современного капиталистического государства, подобного государствам Европы и Америки [2]». С прибытием в Японию американских кораблей под командованием командора Перри в 1853 г. в страну хлынули знания западных стран, которые сместили национальные традиционные идеи японской культуры. Как отмечает О. Какудзо в «Идеалах Востока...», сторонники обновления облика Японии считали едва ли не своим долгом отбросить и забыть традиционные ценности и идеалы. Японцы, впервые за почти два века изоляции побывав за границей и увидев результаты технического и культурного прогресса в западных странах, испытали чувство неполноценности и отсталости. Западная техника, литература, наука, философия, мода и искусство, в том числе являлись для них образцами развитости. В результате японцы не просто стали перенимать элементы западной культуры и науки, но и доходить до крайности, когда слепо копировали идеи, нормы и т.п. Политические деятели, подобные Ивакура и Окубо, призывали оставить традиции в прошлом и уверяли, что подобные жертвы не будут напрасны, если благодаря им страна достигнет желаемого успеха.

Причины, по которой японцы посчитали необходимым подражать западной морали, проста. Западная цивилизация, основанная на материи, противоположна японской культуре, в центре находились принципы Дао, Буддизма и Конфуцианства. При этом японская культура, успевшая законсервироваться за более чем два века изоляции, заметно отставала. Опасавшиеся невозможности противостоять угрозе возможной колонизации, японцы видели способ догнать мировой прогресс за счет перенимания западного мышления.

При радикальной европеизации в эпоху Мейдзи желание японских художников изучать западный реализм (который начал привлекать их еще в конце эпохи Токугава) получило неограниченные возможности для реализации. В японском искусстве появилось новое направление «ёга», что дословно переводится как западная картина. Тех же художников, которые оставались верны традициям, исследователи относят к направлению «нихонга» (японская картина) [3].

Японская живопись отныне развивалась в тех направлениях, которые использовали элементы иностранного искусства, а также имели более прикладное применение, т.е. их было легче вывозить из страны. Подобная тенденция обуславливалась тем, что прибывшую в Японию иностранцы скупали подобные товары в больших объемах, иными словами, создавали спрос, на который отвечали японские художники. Предметы же традиционного искусства отныне считались устаревшими. После падения сёгуната Токугава они быстро оказались выставлены на продажу на антиквариатных рынках и также вывезены за рубеж [4].

После насильственного открытия страны американцами правительством Токугава был создан Институт западных наук. Его затем переименовали в Институт изучения западных документов. В этом учреждении началось изучение техники западной живописи, в частности масляной. Несколько теоретических пособий для желающих обучиться западной живописи и рисунку были переведены Каваками Тогай, который сам изначально обучался традиционной живописи, а в последствии стал значимым художником в направлении ёга. По его мнению, ёга являлось самым подходящим направлением развития национального искусства Японии в эпоху Мейдзи, так как соответствовало девизу *вакон — ёсай* («японский дух — западные знания»).

Одним из учеников Каваками Тогай являлся Такахаси Юити, который восхищался не только техникой западной живописи, но и ее «характером». «Живопись маслом не только отображает форму вещей, она раскрывает также их скрытый смысл, — писал художник. — Это хорошо понимают в западных странах; однако в нашей стране, к великому сожалению, это всё ещё игнорируется [5]». Как и учитель, Такахаси считал, что западная живопись станет хорошим инструментом преобразования страны и воспитанию общества. И он не был не прав. Благодаря западной живописи в Японии создавались такие необходимые атрибуты европейских стран, как достоверные портреты императора, а также банкноты и учебники.

Японское искусство в эпоху Мейдзи не было обособленной сферой жизнедеятельности человека, а наоборот являлось полем противоборства политических мыслей. Европеизация страны, так успешно проходившая в первое десятилетие реставрации Мейдзи, вскоре столкнулась с подъемом националистических настроений. Подобное произошло и в искусстве: только начавшая развиваться ёга вскоре подверглась гонениям со стороны художников нихонга и консервативных политических кругов (что занимательно, само разделение на ёга и нихонга в японском искусстве произошло как раз в 80-х годах при усилении националистических настроений в обществе; до этого периода для западной живописи был более применим термин *абура-э* (картина маслом), который подчеркивал только технические особенности). Правительство все больше склонялось к продвижению произведений традиционного искусства, а с 1882 г. работы в западном стиле больше не могли демонстрироваться на государственных выставках.

Как упоминалось ранее, большое количество предметов японского прикладного искусства было вывезено за рубеж в качестве сувениров. Попав в магазины и дома западных людей, они снискали большую популярность. В 1967 г. Япония впервые официально приняла участие во Всемирной выставке в Париже. На нее и последующие выставки японцы для демонстрации привозили все те же гравюры *укиё-э* и предметы прикладного искусства. В западных странах «возник так называемый бум *жапонезри*, т.е. увлеченности всем японским [6]».

Побывавший в 1962 г. на Всемирной выставке в Лондоне в качестве переводчика в составе японской делегации Фукудзава Юкити, писал: «Основная цель Всемирной выставки – взаимное обучение. На выставках обмениваются идеями и мыслями. Если изучаешь прошлое и настоящее положение дел в разных странах, следует обратить внимание на их историю и обычаи, и лишь тогда сможешь судить о том, какие люди перед тобой – умные или глупые... Поэтому, по моему мнению, выставки приносят огромную пользу цивилизации [7]».

Японцы достаточно скоро переняли практику организации выставок. В 1871 г. было сформировано Министерство образования, представители которого и начали заниматься отбором и классификации предметов материальной японской культуры, которые могли бы быть выставлены в музеях, а также международных выставках. В том же году прошли две выставки в Токио и Киото, на которых были выставлены предметы национального производства и сохранившиеся с древних эпох предметы соответственно.

Японцы стали активно искать те предметы, которые они могли бы классифицировать как искусство. К ним относились предметы одежды, мебели, декора, оружие, музыкальные

инструменты и т.д. Явным объектом внимания стали также и буддистские монастыри, богатые на росписи и статуи. Буддизм в эпоху Мейдзи утратил свою неприкосновенность и храмовые предметы стали доступны для музеефикации.

Таким образом, предметы традиционного японского искусства, получившие популярность на западе, закрепились «в качестве каноничных произведений искусства древних и традиционных работ [7]», что наконец определило облик национального искусства Японии.

Помимо этого существенную роль в популяризации традиционного японского искусства сыграла деятельность Эрнеста Фенозоллы и ОакураКакудзо, которые настаивали на сохранении японской эстетики, морали и мировоззрения.

ОакуроКакудзо считал, что для определения национальной идентичности японское общество должно обратиться к своим традициям. Он рассматривал все процесс метаморфоз в японском искусстве эпоху Мейдзи как то, что японское искусство, не найдя ответы на свои запросы в древних традициях, попыталось найти их в западной живописи, и на какое-то время смогло удовлетворить потребность в новом. Однако, по мнению Оакуро, перенимание традиций западной живописи являлось тем, что мешало прогрессу национального искусства. В своих «Идеалах Востока» он писал: «... нас стесняют огромные пласты западной мысли... В результате Революции Япония обращается к прошлому, чтобы обрести там новые жизненные силы, которые ей нужны... Мы интуитивно догадываемся, что секрет нашего будущего лежит в нашей истории, и наощупь, подобно слепым, мы решительно пробираемся туда, чтобы найти этот ключ. Но если это предположение истинно, если в нашем прошлом спрятан хотя бы один источник обновления, то мы должны признать, что в настоящий момент требуется могучее усилие для его открытия, потому что современная вульгарность иссушает глотку жизни и искусства [7]».

По хронологии развития изобразительного искусства Японии в эпоху Мейдзи можно проследить, как менялись тенденции: от почти полного подражания западной живописи до ухода в глубину традиции. Эти перемены происходили стремительно, общественные и деятели делились в своих взглядах на культурный облик страны и доходили до крайностей в своем противоборстве. При всем этом, нужно отметить разнообразие образцов произведений искусства, созданных в данный период, что доказывает, что японские художники находились в поиске новой идентичности и пути развития.

Такая обстановка на попроще изобразительного искусства отражает общее настроение в японском обществе периода Мейдзи. Эта эпоха «ознаменовалась началом вхождения страны в мировой культурный контекст. Нужно было выбрать из традиции те существенные моменты, которые бы соответствовали вызовам времени. Позиции в отношении выбора были крайне противоречивыми... Так или иначе, задачей Японии было войти в клуб развитых государств Запада, принять правила их игры. Поэтому методом проб и ошибок правительство Мейдзи «нащупывало» набор культурных ориентиров для «внешнего и внутреннего пользования [6]».

Иначе говоря, Японии необходимо было встать наравне с развитыми западными странами, поэтому она стремилась обладать всеми необходимыми атрибутами, в число которых входило и национальное искусство (музеефицированное, изученное и определенное). Однако, в тоже время, общественные деятели опасались колонизации и того, что вестернизированная Япония не сможет ей противостоять, поэтому они так самоотверженно и искали ориентиры, идеи и идеалы, которые помогли бы сформировать национальную идентичность страны. А искусство, зеркало души общества, запечатлело общественные настроения и тревоги периода Мейдзи в своих произведениях и своей истории.

Список использованных источников

1. «Отражение действительности в живописи как форма взаимосвязи искусства и общества» - Ротмистров В. И. - Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2018. – № 4 (апрель). – 0,5 п. л. – URL: <http://e-kon-sept.ru/2018/185014.htm>.
2. «Всеобщая история искусств. Том 6, книга первая. Искусство 20 века» - под общей редакцией Б.В.Веймарна и Ю.Д.Колпинского – М.: Искусство, 1965 - 932 с.
3. Япония: от А до Я. – под редакцией Перфильева В.О. – М.: – РИП-Холдинг, 2012. - с 214
4. «PAINTING AND SCULPTURE BY MEIJI AND TAISHO, TOKYO NATIONAL MUSEUM» Hisour, URL: www.hisour.com/painting-and-sculpture-by-meiji-and-taisho-tokyo-national-museum-23538/
5. Лебедева О.И. Ёга и нихонга: японская живопись в западном стиле на рубеже XIX и XX веков // Восточная коллекция. - 2015. - № 3 (62):. - С. 21-31
6. Скворцова Е., Луцкий А. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века – М.: – Санкт-Петербург, 2014. С. 110-128.
7. Лебедева О.И. Искусство Японии на рубеже XIX–XXвеков. – М.: 2016, - С. 18 – 191.

УДК 341.323.6

ЕКІНШІ ДҮНИЕЖҮЗІЛІК СОҒЫСТАН КЕЙІНГІ ОКИНАВА АРАЛЫНЫҢ СТАТУСЫ

Мекемтас Алмас Бақытұлы
mekemtass.almas@gmail.com

Л.Н. Гумилев атындағы ЕҰУ Халықаралық қатынастар факультеті,
Шығыстану кафедрасының 2 курс магистранты,
Нұр-Сұлтан, Қазақстан
Ғылыми жетекші – ИльясоваК.М.

Окинава (Рюкю) — Кюсю аралынан Тайвань аралына дейін созылып жатқан аралдар тізбегі және Жапонияның әкімшілік бірлігі. Аралдардың саны 161, ал ауданы 2,3 мың км². Өз атауын осы аралдар тізбегінің ішіндегі ең үлкен арал Окинава Хонто-дан алған.

XVII ғ. дейін Окинавадағы Рюкю корольдігі Қытай империясымен вассалдық саудасаттық қарым-қатынаста болған. 1609 ж. жапондық Сацума князьдігі Рюкю корольдігін күшпен жаулап алғаннан кейін, Окинава Жапонияның вассалды тәуелді мемлекетіне айналады. 1872 ж. Окинава өзінің корольдік статусынан айырылып, князьдік деген жаңа статуспен Жапонияның құрамына енеді. 1879 ж. Окиनावаның князьдік статусы жойылып, жапондық мэйдзи үкіметі Окиनावаны префектура деп жариялап, ресми түрде бұл аралдарды Жапонияның құрамына енгізеді. Осы кезден бастап Окинава аралдарында билік еткен Рюкю корольдігі жойылып, бұл аралдар Жапонияның әкімшілік территориясына айналады [1, 96 б.].

1945ж. Окинава аралдары екінші дүнижүзілік соғыс кезінде Тынық мұхит майданындағы ірі шайқас орны болған. Жапондық және американдық әскерлердің шайқасқа түскен Жапонияның жалғыз территориясы болып есептеледі. Окинава аралындағы Жапония және АҚШ әскерлерінің шайқасы 1945 ж. маусым айына дейін жалғасқан.

Екінші дүнижүзілік соғыстың нәтижесінен кейін Жапония өзінің барлық отарлық жолмен басып алған территорияларынан айырылады. Оның негізгі принциптері Каир және Потсдам декларацияларында тұжырымдалған. Каир декларациясында: «Жапонияның 1914 жылдан бері Тынық мұхитында басып алған немесе оккупациялаған аралдарды иемдену құқығынан айыру керек; Жапонияның қытайлықтардан тартып алған Маньчжурия, Формоза және Пескадор аралдары Қытай Республикасына қайтарылу керек. Жапонияның сонымен қатар күшпен басып алған территориялардан қуып шығу керек», - деп бекітілген. Алайда бұл декларацияда Окинава аралдарының статусы туралы сөз қозғалмаан. Сталин бұл