

Д.С. Шарипова^{1*} , С.Ж. Кобжанова² , М.М. Келсинбек¹ 

¹Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова, Казахстан, г. Алматы

²Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева, Казахстан, г. Алматы

*e-mail: dilyarazam@mail.ru

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАВМАТИЧЕСКИХ СТРАНИЦ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ: ОБРАЗЫ ДЕЯТЕЛЕЙ АЛАШ ОРДЫ В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

В статье исследуются формы репрезентации трагических событий истории Казахстана, связанных с деятельностью партии Алаш Орда, в современной визуальной культуре нашей страны. Исследование образов участников партии Алаш рассматривается на основе привлечения методологии memory studies и trauma studies. Задачей статьи является изучение проблематики актуализации и воплощения культурной памяти о травматическом прошлом. Опираясь на памятники современной живописи, скульптуры, дизайна и концептуари арт анализируются современные репрезентации исторической травмы с помощью которых раскрывается смысл и потенциал прошлого для развития Нового Казахстана. Основное внимание уделено работам, в которых не просто названы и введены в социальное поле имена исторических деятелей, ставших жертвами террора, но делается попытка «проработки» этой травмы, ставится задача не только вспомнить и помянуть, но и глубоко осмыслить память о прошлом, раскрыть в ней самые яркие моменты и проблемы.

Ключевые слова: Алаш Орда, репрезентация, культурная память, места памяти, «отыгрывание» травмы, «проработка» травмы, живопись, скульптура, дизайн, концептуари арт.

D.S. Sharipova^{1*}, S.Zh. Kobzhanova², M.M. Kelsinbek³

¹Institute of literature and art named after M.O. Auezov, Kazakhstan, Almaty

²A. Kastejev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Kazakhstan, Almaty

*e-mail: dilyarazam@mail.ru

Representation of traumatic pages of national history: images of Alash Orda figures in the visual culture of modern Kazakhstan

The article explores the forms of representation of tragic events in the history of Kazakhstan associated with the activities of the Alash Orda party in the contemporary visual culture of our country. The research of the images of the Alash party members is based on the methodology of memory studies and trauma studies. The aim of the article is to study the problems of actualisation and embodiment of the cultural memory of the traumatic past. Based on the monuments of contemporary painting, sculpture, design and conceptual art the author analyzes the modern representations of historical trauma, through which the meaning and potential of the past for the development of New Kazakhstan is revealed. The main attention is given to the works in which not only the names of historical figures who were victims of terror are named and included into the social field, but there is an attempt to "work through" this trauma, the task is not only to remember and commemorate, but also to deeply reflect the memory of the past, to reveal in it the brightest moments and problems.

Key words: Alash Orda, representation, cultural memory, sites of memory, acting out trauma, "working through" trauma, painting, sculpture, design, contemporary art.

Д.С. Шарипова^{1*}, С.Ж. Кобжанова², М.М. Келсинбек¹

¹М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты, Қазақстан, Алматы қ.

²Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі, Қазақстан, Алматы қ.

*e-mail: dilyarazam@mail.ru

Отан тарихының қасіретті беттерімен қайта таныстыру: Алаш Орда қайраткерлерінің қазіргі Қазақстанның көрнекі мәдениетіндегі бейнелері

Мақалада еліміздің заманауи көрнекі мәдениетіндегі Алаш Орда партиясының қызметімен байланысты Қазақстан тарихындағы қайғылы оқиғаларды бейнелеу нысандары зерттеледі. Алаш партиясына қатысушылардың бейнесін зерттеу memory studies және trauma studies әдіснамасын

колдану негізінде қарастырылады. Мақаланың міндеті қасіретке толы заманға қатысты мәдени жадыны өзекті етіп, бейнелеу мәселелерін зерттеу болып табылады. Қазіргі заманғы кескіндеме, мүсін, дизайн және контемпорари арт ескерткіштеріне сүйене отырып, тарихи жарақаттың заманауи көріністері талданады, оларға сүйене отырып Жаңа Қазақстанның дамуына бағытталған өткен заманның мәні мен құдыреті ашылады. Террордың құрбаны болған тарихи тұлғалардың есімдерін атап, оларды әлеуметтік өріске енгізіп қана қоймай, осы жарақатты «пысықтау» жұмысына басты назар аударылады, сондай-ақ тұлғаларды еске алып, атап өту ғана емес, сонымен қатар өткенді ой елегінен өткізіп, ең жарқын сәттері мен мәселелерін паш ету міндеті қойылады.

Түйін сөздер: Алаш Орда, репрезентация, мәдени жады, жадында сақтау орындары, жарақатты «қайта көрсету», жарақатты «пысықтау», кескіндеме, мүсін, дизайн, контемпорари арт.

Введение

Исследование воплощения трагических страниц казахской истории в современных художественных практиках и живописи Казахстана значимо не только для истории искусства, но и для изучения социальной истории, раскрытия исторических и идеологических смыслов нашей эпохи.

Осмыслить судьбы людей, являвшихся наиболее образованным и социально активным слоем казахского общества, передать трагическую память о них средствами искусства является чрезвычайно трудной задачей. В. Беньямин писал, что мы знаем историю как историю победителей. Прошлое не завершено, восстановление памяти о «проигравших» дает огромный ресурс, потенциал настоящему, стимулирует развитие современного общества. Сегодня главным становится возрождение памяти о тех, кто был лишен своего места в истории, осмысление их наследия для построения той государственности, к которой стремились лучшие либеральные умы прошлого столетия.

Материалы и методы

Анализ творчества, обратившихся теме Алаш Орды живописцев Казбека Ажибекова, Серикбола Альжанова, Кумара Омархана; рассмотрение инсталляций Сырлыбека Бекботаева и дизайнерских работ Адильжана Мусы; скульптурных памятников алашординцам демонстрирует актуализацию культурной памяти о травматическом прошлом нашего народа и ее трансляцию через памятники искусства.

В своем исследовании мы опираемся на определение культурной памяти Я. Ассмана: культурная память – это память об исторических событиях, которая конструируется в национальном пространстве и актуализирует

прошлое в интересах современной социально-политической ситуации (Ассман, 2004: 7). Ее нужно отличать от коммуникативной памяти, возникающей внутри социальной группы, которая охватывает недолгий в исторической перспективе период: «горизонт коммуникативной памяти не превышает 80-100 лет, срок жизни трех поколений, а значит, эта память воплощена в тех, кто выступают ее носителями и находят для нее новые употребления» (Ассман, 2004: 7). На более длинных временных дистанциях для сохранения прошлого через ритуалы, монументы, книги и медиа подключаются уже институты социальной памяти – архивы, музеи, университеты (Ассман, 2004: 59). Именно в этот момент происходит переход на уровень культурной памяти.

Термин «культурная память» нам кажется более предпочтительнее, чем «историческая память». Историческая память предполагает, что есть единый взгляд на прошлое, кто-то свыше отбирает имена и события, которые надлежит помнить. Так, к примеру, в отношении воздвижения памятников российский историк И. Курилла подчеркивает, что «самая очевидная роль памятников состоит в закреплении ценностей/интерпретаций, определенных обществом. Наряду с памятниками способом закрепления точки зрения доминирующей политической силы являются санкционированные государством учебники истории, музейные экспозиции и принятие «мемориальных законов», устанавливающих «правильное» понимание истории» (Курилла, 2012: 4). Используя же парадигму культурной памяти, мы признаем множество вариантов рассказа о прошлом, можем выявить памяти разных социальных и этнических групп, обеспечить право голоса всем слоям общества.

Актуализация памяти, настоящий мемориальный бум в современной гуманитарной мысли одновременно связан с пристальным интересом

к проблематике причин забвения. Здесь важным поворотом стало исследование таких процессов, когда из памяти вытесняются наиболее травматические события. Так в исследованиях памяти возникает новое направление – изучение травмы. Польский социолог П. Штомпка определяет социальную (культурную) травму следующим образом: «какое-то значительное событие (воспоминание о подобном важном событии прошлого) бьет по самым основам культуры, точнее, интерпретируется как абсолютно несоответствующее ключевым ценностям, основам идентичности, коллективной гордости и т.д. (Sztompka, 2016).

Исследователи травмы опираются на инструментарий, разработанный в психоанализе З.Фрейдом и Ж.Лаканом. Французский философ П.Рикёр, используя терминологию психоанализа, пишет о работе скорби, о необходимости преодолеть через нее болезненный опыт прошлого, используя назидательный ресурс трагических воспоминаний (Рикёр, 2004). «Раненая» память ведет к отрицанию прошлого, бегству от него. П.Рикёр обращает внимание на то, что работа скорби, общественное проговаривание, анализ, дискуссия, т.е. обработка исторических травмирующих психику фактов, становится логическим началом общей работы памяти (Рикёр, 2004).

В отношении работы скорби важными являются разъяснения Д. Ла Капры, который основываясь на З.Фрейде, его теории меланхолии и скорби, выявил два подхода работы с коллективной травмой: некритическое «отыгрывание» (acting out), соответствующее меланхолии, и рефлексивную «проработку» (working through), аналог скорби. Работа скорби идет именно по этим направлениям. Отыгрывание – постоянное проговаривание произошедшего, как мы видим на примере памяти о Холокосте (*La Capra, 2001*). Как отмечает культуролог О.Мороз, «воспоминание-отыгрывание, или память-отыгрывание, – это ситуация, при которой вы с помощью разных репрезентаций постоянно рассказываете одну и ту же историю или по-разному, но очень близкие истории. Часто феномен отыгрывания вспоминают, когда говорят, например, о том, как разрабатывать проблематику Холокоста, когда мы снова и снова возвращаемся к разговору о погибших и геноциде» (Мороз, 2017).

Прорабатывание же позволяет отстраниться от травмы, посмотреть на нее со стороны, к примеру, «отправить» ее в музей или сравнить с современной ситуацией, осмыслить как проект.

Столь же важным для нас становится концепт «места памяти», предложенный французским историком П.Нора (Нора, 1999).

Результаты исследования и их обсуждение

Сегодня в Казахстане есть целый ряд памятников, посвященных деятелям Алаш Орды. Из них памятники в Астане, Шымкенте, Торгае, Алматы появились в последние три года.

В 2017 году в Семее был установлен памятник А.Букейханову, авторы которого стремились передать «масштаб его личности, образ через особую композицию. Так, позади скульптуры Алихана Букейханова расположена скамейка с книгами. А в руках он держит асык. Он символизирует стремление Букейханова и всех лидеров движения «Алаш» к просвещению будущего поколения казахского народа, детей и молодежи» (Мухаметжанов, 2017). Памятник свободно стоящего героя на высоком постаменте, в две фигуры, хотя и лишенный точного сходства, сразу же обретает статус торжественного монумента, функция которого – возвеличивание героя, подчеркивание его избранности. Главной ассоциацией, связанной с памятником, стала о его схожесть с монументами Ильичу, изображенному в раскованной, выдающей решительность позы. Каноны соцреализма, засевшие глубоко внутри, видимо, трудно преодолимы. Непонятный казус с асыком (он вызвал большие вопросы и у членов конкурсной комиссии, однако скульптурное решение не было изменено). Несомненно, А.Букейханов – личность многогранная, деятель, применивший свои таланты в самых разных областях: истории, филологии, экономике, демографии, философии. Однако сегодня его политическая карьера, взгляды на обустройство будущего Казахстана являются приоритетными. Первый памятник деятелю Алаш Орды все же должен отличаться по своей иконографии от памятника на тему «Букейханов и дети».

В 2021 году в столице Казахстана на Аллее Каламгерлер был открыт памятник Алихану Букейханову, Ахмету Байтурсынову и Мыржакыпу Дулатову «Үш арыс» (автор Нурбол Калиев).

Монумент рассчитан на активное общение с публикой. Низкий постамент, расположение в общественном парке трех фигур лидеров движения Алаш, их постановочное молчаливое собеседование друг с другом значимо как факт присутствия исторических лиц в современном пространстве города, преодоление «утери кол-

лективной памяти и традиций в эпоху постмодерна» (Нора, 1999).

Столь же активно вторгается в пространство шымкентский монумент «Алаш арыстары», в котором воспроизведено неукротимое шествие семи лидеров героев Алаш и памятник А.Байтурсынову в Алматы (авторы: Айдос Буркитбаев, Тимур Ермухаметов, 2022).

Перечисленные памятники, к которым можно предъявить множество претензий относительно формального, композиционного совершенства, иногда элементарного нарушения анатомии, тем не менее становятся «местами памяти» (П.Нора) – точкой восстановления памяти, когда о ней перестают забывать, «например, благодаря установке мемориальных досок, и когда сообщество вновь наполняет это место своим влиянием и эмоциями» (Нора, 1999), – которые побуждают современных зрителей, если не осмыслить, то по крайней мере задуматься о истории, почувствовать непосредственное воздействие интеллигенции прошлого века на общественный климат сегодняшнего дня. «Места памяти» становится памятным местом и создают национальные списки героев.

Много лет подряд 29 октября в Москве (Россия) проходила большая гражданская акция «Возвращение имен» – публичное чтение имен жертв политического террора в СССР. Назвать поименно каждого – в отношении героев Алаш Орды мы находимся на этом этапе. Пока усилия казахских мастеров остаются на стадии нащупывания темы. В современной живописи художники, обращаясь к теме Алаш Орды, ограничиваются созданием группового портрета алашординцев, показывая их шествие в антураже современного Казахстана, как в работах С.Кудабаева и В.Цейтлина. Эти картины смотрятся как увеличенные эскизы для прикладной графики, например, марок о движении Алаш, лишенных единого живописного образа.

Необходимость оплакать все жертвы репрессий и голода, чтобы называться единым народом, сопрягается с острой нуждой в проработке травмы, ее всестороннем осмыслении, точной информации о количестве жертв, развертывание поэтапного процесса произошедшего, изучение разных позиций, действий разных акторов – жертв и палачей прошлого.

Инсталляция «Сылдырмак» Сырлыбека Бекботаева представляет нам гипертрофированных размеров колыбель, с которой на арканах свисают сылдырмактар (погремушки) — связки книг,

печатные издания научно-исследовательского центра «КАРЛАГ: Память во имя будущего» Академии «Болашак» (Караганда).

По мысли С.Бекботаева, «пустой бесік, как невосполнимая потеря народа, его неизбежная душевная боль о несбывшихся надеждах, является символом страшной эпохи тоталитаризма, снимавшего не только судьбы и жизни людей, но и целых народов. Политические репрессии и депортации вытравивали черные полосы в памяти как отдельных людей, без вины виноватых перед режимом, так и народов, чья вина заключалась в надуманной властями неблагонадежности. Многие народы лишались своей малой родины, крова, родных могил и отправлялись в товарняках в степи Казахстана. И лишь благодаря теплоте и отзывчивости казахского народа, делившего вместе с ними кров, очаг и тяготы жизни, депортированные народы выжили, сохранили свой уклад и традиции» (Бекботаев, 2016). В данном прочтении Бесік — древний сакральный символ возрождения казахского народа и его вера в свое светлое будущее. Казахстан воспринимается сакральной колыбелью возрождения и для народов, подвергшихся жестокой депортации.

Фотосерия С. Бекботаева «Красный фильтр» представляет портреты деятелей Алаш Орды, залитыми красным цветом (2022). В этом контексте общечеловеческой трагедии этот цвет звучит как цвет крови, как цвет насилия, которое испытала наша страна. Простой концептуальный прием художника высвечивает огромную трагедию через метафору «кровоавой развязки» жизненного пути героев. Фрагментарность портретных изображений алашординцев на фотоколлаже по мнению автора подчеркивает весь трагизм их исковерканных судеб. Достоверной информации об их арестах, казнях, местах захоронения до сих пор нет, и здесь территория памяти о них полна белых пятен (Бекботаев, 2016).

Среди работ молодых художников нужно отметить портрет, созданный К.Омархан. Художник написал поясной портрет А.Букейханова, ориентируясь на его последнюю фотографию в тюрьме. От зрителей персонаж картины отделен черной тюремной решеткой, но его прямой непреклонный взгляд обеспечивает внутреннюю связь с каждым из нас. Коричнево-красная рембрандтовская гамма, вытесняющая все остальные цвета, придает особую напряженность происходящему. В то же время акцент в этом визуальном скорбном монологе делается на удивительном спокойствии, значительности и непобе-

димости героя, которые ощущаются через этот ясный взгляд и сжатые на черном железе руки, слабом свете, льющемся из тюремного окна, через формальные приемы – квадратный формат картины, фронтальность, отсутствие лишних жестов. Картина нацелена именно на то, чтобы вызвать у зрителя шквал эмоций, ощущение невероятной трагедии.

Насыщенный событиями и разнообразным визуальным рядом клип группы «Ирина Кайратовна» на песню «5000» (режиссер Куаныш Бейсеков), в котором первые кадры, посвящены последним дням А.Букейханова, пыткам в стенах НКВД и расстрелу, производят сильнейшее впечатление. Героя «приставили к стенке», на которой нет свободного места: все заполнено следами от пуль – метками методичных, нескончаемых расстрелов невинных.

Аффект, разыгрывание трагической ситуации, имеющее целью надавить на эмоции и ощущения зрителя, заставить его выйти из зоны комфорта, подавить ужасом демонстрируемого зла, сегодня активно используется в искусстве и музейной деятельности. В них важную роль приобретает сама телесность зрителя, который должен «кожей» чувствовать страдания людей, живших в другое время, свидетелей гуманитарных катастроф. Значимой здесь является стратегия, направленная на то, чтобы зритель идентифицировался с опытом переживших трагедию; на высокой степени эмпатии, сопереживания

Серия «Алашординцы» бренда Mussa Sketch, пожалуй, является наиболее удачной в портретировании исторических деятелей Казахстана. Адильжан Муса выпускает майки, на которых статичные образы лидеров партии теряют привкус неизбежного торжественного изваяния благодаря свободному рисунку, акцентированию эскизности, подчеркиванию того, что это только набросок к портрету, в котором выявлено самые характерные черты личности, ее неповторимое ядро. Соединяясь с искусством авангарда XX века, предьявляя своего рода супрематический дизайн, портреты выглядят не только живыми, динамичными, но и нацеленными на коммуникацию, эмоциональное собеседование. Сам А. Муса подчеркивает, что для него главным становится передача эмоции и чувства через колорит и композицию.

В отличие от сухого перечисления исторических фактов память получает свое отражение в искусстве как не всегда точное, не претендующее на объективность и беспристрастность по-

вестование, а эмоциональный живой рассказ о событии, в котором главенствуют переживания и идеи самого художника.

Примером такой работы является недавно законченное живописное полотно К. Ажибекова «Алаш Орда» (2022). Живописец в своем произведении стремится раскрыть две большие темы – Алаш и народ, а также значимость наследия партии для будущего. Решает он эти темы чисто художественными средствами, создавая удивительный густонаселенный фантазийный мир.

К.Ажибеков создает парадный портрет партии, изображая алашординцев среди разноликой толпы в классическом архитектурном окружении. Автор обращается к чистым цветам, замысловатой колористической партитуре, чтобы через цвет добиться зрительской эмпатии. Торжествующий солнечный желтый в одеянии А.Букейханова соединяется с сложными оттенками холодных синего, фиолетового, розового. Эти яркие пятна смягчают и гармонизируют общую назойливо тревожную атмосферу, которая возникает из-за темного багрово-красного цвета неба, цвета запекшейся крови. Цветовые всполохи на одеждах, архитектуре также создают ощущение изменчивого действия, постоянных токов жизни, заставляя воспринимать классически организованные группы людей не просто статистами, а полноценными участниками действия. Характерный жест А.Байтурсынова – сжатый кулак и поднятая в полу сгибе рука – жест солидарности и единства, становится главным камертоном общего состояния. Разноликая толпа – беспризорики, мать с ребенком, воины, интеллигенты – действительно, объединены единым порывом с деятелями Алаш Орды. Их лидеры смотрят в упор, прямо на нас, а на заднем фоне мы видим очерки многочисленной толпы, следующих за ними поколений. Прошлое, настоящее и будущее слиты в картине К.Ажибекова как единая картина мира, которая властно захватывает зрителя сочетанием триумфальности и покоя.

Особое значение в картине имеют архитектурные декорации, в которых разворачивается действие. Строительные леса, которые мы видим слева за спиной А.Байтурсынова, совершенно очевидно указывают зрителю на строительство, созидание нового здания – независимого Казахстана. Программа партии «Алаш Орда» показана в живописном полотне не прямо, «в лоб», не с помощью изображения текстов или книг, а с помощью классического образа – изображения «идеального города».

С эпохи Ренессанса изображение восходящей к античности городской площади, основанной на классическом ордере и золотом сечении архитектуры, т.е. репрезентация особого гармоничного пространственного мира, становилось свидетельством существования утопии, возможности конструирования идеального общества.

Через сложное композиционное и колористическое решение художник создает коллективный портрет казахской интеллигенции как носителей совести и чаяний нации. В картине К.Ажибекова здания с портиками, фронтонами и колоннами не являются изображением реальной архитектуры, это репрезентация классического как идеального мира. Таким образом, мы здесь имеем дело не с реальным, а воображаемым пространством, с мечтой о совершенном городе как метафоре идеального государственного устройства, к которому стремились деятели Алаш. Ситуация соединения в одном пространстве казахского ЕІ и классицистических зданий, образцовой архитектуры отсылает к требованиям сильного независимого государства и сознательных, патриотично настроенных граждан. Алашординцы и разрабатывали проект, в котором казахская автономная республика предоставляло бы своим жителям оптимальные возможности для осуществления своих прав.

Серикбол Альжанов – один из немногих современных мастеров Казахстана, который посвятил большую часть своего творчества отражению травматического опыта казахского народа. При таком принципиальной позиции художника его работы не грешат прямолинейностью, хрестоматийной визуальной фиксацией фактов.

Нарратив травмы у художника не получает абсолютно ясной презентации, скорее наоборот, рассказ теряет определенность и проработку канвы событий. Трудно с первого взгляда определить, что в массовой сцене, изображающей пришедших на митинг, организованный Алаш Ордой, мы сталкиваемся с описанием трагической участи деятелей этого политического движения. На картине изображен момент агитации партии, которую алашординцы проводили в 1917 году и в результате которой получили абсолютное превосходство на выборах.

После подробнейшего перечисления разных характеров, типов, деталей быта, с которым сталкивается зритель, его взгляд, наконец, устремляется на сам помост, на котором выступают алашординцы. Только тогда мы осознаем, что этот помост не просто трибуна, перед нами

прообраз эшафота, на котором казнят героев. Таким образом, оставаясь в границах хронотопа живописного, в котором сложно передать временные изменения, художник этой важной для общего смысла вещественной деталью-уликой смог достичь того, что в картине он отразил бег времени. Смог передать не только реалии настоящего, но и предчувствие страшного будущего – уничтожения цвета казахской интеллигенции в неравной политической борьбе с тоталитарной системой. Брейгелевское понимание пространства, которое использует С.Альжанов, одновременный охват всего мира, где каждая вещь важна и незаменима, позволяет художнику в картине бытового жанра отразить память о произошедших в Казахстане исторических потрясениях.

Сегодня как никогда важна стратегия преодоленного прошлого, предполагающая не заикливание на пережитом ужасе, постоянное возвращение к травме, концентрации внимания на трагедии и унынии, а прорыв, преодоление травмы. Решение задачи проработки истории для благополучного будущего является прерогативой современной репрезентации прошлого.

Философы акцентируют внимание на том, что «каждая коллективная травма – в значительной степени социальный конструкт, порожденный основной социальной потребностью человека – потребностью в солидарности. Общая историческая травма способствует сплочению сообщества. Например, Холокост активизировал процесс формирования израильской идентичности, а признание коллективной ответственности за существование нацистского режима стало мощным фактором поддержания германской идентичности в 60-е гг. XX в» (Мороз, 2017).

Необходимость оплакать все жертвы репрессий и голода, чтобы называться единым народом, сопрягается с острой нуждой в проработке травмы, ее всестороннем осмыслении, развертывание поэтапного процесса произошедшего, изучение разных позиций, действий разных акторов – жертв и палачей прошлого. Пока же мы имеем дело с «нарративным фетишизмом», термином, предложенным Э.Сантнером, когда вместо глубинного понимания причин и следствий трагической истории создаются рассказы о истории, происходит начальный важный процесс восстановления имен (Сантнер, 2009). Такая память является поверхностной, ее можно рассматривать в качестве первой реакции на травматическую проблему, которая не несет понимания в чем она заключена и как можно исправить травматический опыт.

Заключение

В современной визуальной культуре Казахстана память конструируется как живой, открытый к проговариванию, беседе, творчеству материал. Шокирующие образы, отражающие деформацию нормального течения жизни, становятся новым типом репрезентации истории как события, которое наносит визуальную «рану» зрителю, и благодаря этому рассчитывает на активный диалог.

Насколько вообще можно рассказать о пережитой твоим народом трагедии – это большая проблема, требующая проработки. Свидетели травмы, оставшиеся в живых, обычно хранят молчание, так как пережитое ими выходит за границы репрезентации. А если ты работаешь в рамках традиционного изобразительного искусства все же нельзя не учитывать ограничения, которые накладывают особенности каждого вида искусств.

Современные мастера находятся в поиске способов репрезентации трагического прошлого. Нами были выделены стратегия достижения эмпатии через сильное переживание, аффект и постоянное проговаривание истории о трагическом событии, «отыгрывание» (acting out), которое в скульптуре связано с созданием «мест памяти», преодолевающих забвение имен и истории.

В видеороликах, портретах алашординцев, инсталляциях современных художников использование аффекта работает, вызывая сильную эмпатию. Однако для понимания травматического опыта одного аффекта недостаточно. Он требует не только эмоциональной, но и большой исследовательской, разъяснительной, просветительской, работы при поддержке разных институций. Работа горя связана с рациональными постепен-

ными действиями по охвату самых разных слоев населения, широкомасштабной социальной рекламы, организации комьюнити проектов, проектов всего сообщества и т.д.

Помимо обширного поля произведений, где получили свое визуальное воплощение белые пятна истории, в казахском искусстве создаются работы, в которых не просто названы и введены в социальное поле имена исторических деятелей, ставших жертвами террора, но делается попытка «проработки» (working through) этой травмы, ставится задача не только вспомнить и помянуть, но и глубоко осмыслить память о прошлом, раскрыть в ней самые яркие моменты и проблемы.

Были проанализированы произведения К.Ажибекова и С.Альжанова, в которых художники стремятся к «проработке» травмы, в рамках живописного повествования раскрыть множественные контексты исторического события. Глубокое постижение памяти становится подчас почвой для постановки сложных вопросов. Осмысляя путь героев Алаш Орды, художники находят иные точки зрения, другую оптику, что делает в результате наше понимание прошлого более осмысленным и глубоким.

На современном этапе трансляция информации о деятелях Алаш Орды через визуальное искусство становится важным элементом культурной памяти, толчком к преодолению травматического опыта отечественной истории. Комеморация алашординцев является огромным прорывом, решающим сложную и благородную задачу возвращения имен. Пострадавшие в годы сталинского террора деятели партии «Алаш» сегодня включаются в историю Казахстана, восстанавливая преемственность между поколениями борцов за национальную независимость и демократический путь развития страны.

Литература

- Ассман Я. (2004). Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры. 368 с.
- Куриллы И. (2012). Историческая память и публичная мемморация // Память и памятники: материалы семинара, проведенного Волгоградским государственным университетом и Институтом Кеннана Международного научного центра им. Вудро Вильсона / Под ред. И.И.Куриллы. Волгоград: Издательство ВолГУ, С.4-12.
- Sztompka, P. (2000). Cultural Trauma: The Other Face of Social Change // *European Journal of Social Theory* 3(4). p. 449-466 // <https://doi.org/10.1177/136843100003004004>
- Рикёр П. (2004). Память, история, забвение. М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 728 с. Электронный ресурс. Режим доступа: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/index.php
- La Capra D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001.

Сантнер Э. (2009). История по ту сторону принципа наслаждения: Размышления о репрезентации травмы. Электронный ресурс. Режим доступа: // <http://gefter.ru/archive/12124>

Мороз О. (2017). Репрезентация коллективной травмы // Расшифровка видео – 15.02.2017. // <https://postnauka.ru/video/72670>

Нора П. (1999). Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пуимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во СПбГУ. С.17-50. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html>

Мухаметжанов Б. (2017). Цит. по: В Семее открыли памятник лидеру партии «Алаш» Алихану Букейханову // <https://semeyainasy.kz/%D0%B2>

Бекботаев С. (2016). Цит. по: Выставка «Архипелаг КАРЛАГ»: инсталляции современного художника Сырлыбека Бекботаева // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://e-history.kz/ru/news/show/4800>

References

Assman J. (2004). Cultural memory: Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity. – M.: Languages of Slavic culture. 368 p.

Kurilla I. (2012). Historical Memory and Public Memorization // Memory and Monuments: Proceedings of the Seminar held by Volgograd State University and the Kennan Institute of the Woodrow Wilson International Center for Scholars / Ed. by I. I. Kurilla. Volgograd: Volgograd State University Press. pp. 4-12.

Sztompka P. (2000). Cultural Trauma: The Other Face of Social Change // European Journal of Social Theory 3(4). p. 449-466 // <https://doi.org/10.1177/136843100003004004>

Ricoeur P. (2004) Memory, history, oblivion. M.: Publishing house of humanitarian literature, 728 p. Electronic resource. Access mode: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/index.php

La Capra D. (2001). Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001.

Santner E. (2009). History on the Other Side of the Pleasure Principle: Reflections on the Representation of Trauma. Electronic resource. Access mode: // <http://gefter.ru/archive/12124>

Moroz O. (2017). Representation of Collective Trauma // Video Transcript – 15.02.2017. // <https://postnauka.ru/video/72670>

Nora P. (1999). The Problematics of Memory Sites // France-Memory / P. Nora, M. Ozouf, J. de Puimage, M. Winok. SPb: Publishing House of St. Petersburg State University. – С.17-50. Electronic resource. Access mode: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.htm>

Mukhametzhonov B. (2017). Cited from: A monument to Alakhan Bukeykhanov, the leader of the "Alash party", was unveiled in Semey // <https://semeyainasy.kz/%D0%B2>

Bekbotaev S. (2016). Cited from: Exhibition "Archipelago KARLAG": installations by contemporary artist Syrlybek Bekbotaev // Electronic resource. Access mode: <https://e-history.kz/ru/news/show/4800>