

УДК 130.2:[76+82]
doi:10.35853/vestnik.gu.2026.14-3.15
5.7.8.

«Бедные люди» Теомана Хоса и Андрея Сен-Сенькова: интермедиаальный диалог

Нина Владимировна Барковская

Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия,
n_barkovskaya@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9131-5937>

Аннотация. Графическая серия «Бедные люди» современного казахстанского художника Теомана Хоса и ее интерпретация поэтом Андреем Сен-Сеньковым рассматриваются в аспекте интермедиаального взаимодействия. Художник опирался на литературный опыт, предлагающий различные варианты культурной семиотизации бытовой мелочи – спички, а поэт производит обратный перевод изобразительного образа на язык литературы. Однако традиционно понимаемый экфрасис заменяется в тексте Сен-Сенькова набором очень субъективных ассоциаций, дополняющих семиотический смысл образов художника. Если в работах Хоса акцентирована тема смерти, то Сен-Сеньков показывает время горения, т. е. жизни. Возможно говорить о творческом диалоге, взаимодополнении визуального и вербального текстов. Избранный материал интересен также и как яркое проявление тотальной эстетизации повседневности, наделяния обычного «мелкого» предмета субъектностью. Лаконизм работ Хоса, как и форма лирической миниатюры у Сен-Сенькова, не случайны: будучи референциально скудным, изображение обладает повышенным смысловым богатством, мимесис переходит в семиозис. Некоторые стороны поэтики обоих авторов перекликаются с опытом концептуалистов и «трансавангардом». Кроме того, и в творчестве Хоса, и в тексте Сен-Сенькова значимым оказывается не культ абсолютной новизны, а вписывание в культурную традицию, что, во-первых, активизирует со-творчество воспринимающего, который «опознает» культурные знаки в широком социокультурном контексте, а во-вторых, формирует представление о памяти искусства, его едином континууме.

Ключевые слова: взаимодействие изобразительного искусства и литературы, экфрасис, стихопроза, культурная семиотика, эстетизация повседневности

Для цитирования: Барковская Н. В. «Бедные люди» Теомана Хоса и Андрея Сен-Сенькова: интермедиаальный диалог // Вестник Гуманитарного университета. 2026. Т. 14, № 3. С. 159–170. DOI 10.35853/vestnik.gu.2026.14-3.15.

“Poor Folk” by Teoman Hos and Andrey Sen-Senkov: Intermedial Dialogue

Nina V. Barkovskaya

Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia,
n_barkovskaya@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9131-5937>

Abstract. The graphic series “Poor Folk” by contemporary Kazakhstani artist Teoman Khos and its interpretation by poet Andrey Sen-Senkov are examined in terms of intermedial interaction. The artist drew on literary experience, which offers various cultural semiotizations of a daily little thing – matches – while the poet translates the pictorial image back into literary language. However, traditionally understood ekphrasis is replaced in Sen-Senkov’s text by a set of high-

ly subjective associations that complement the semiotic meaning of the artist's images. While Khos's works emphasize the theme of death, Sen-Senkov depicts the time of burning, that is, life. One can speak of a creative dialogue, a mutually complementary process between visual and verbal texts. The selected material is also interesting as a vivid manifestation of the total aestheticization of the everyday, imbuing an ordinary, "small" object with subjectivity. The laconicism of Khos's works, like Sen-Senkov's lyrical miniature form, is no accident: while referentially sparse, the image possesses a heightened semantic richness, mimesis becoming semiosis. Some aspects of both authors' poetics resonate with the practices of conceptualists and the "trans-avantgarde." Furthermore, in both Khos's work and Sen-Senkov's text, the emphasis is not on the cult of absolute novelty, but on the incorporation of cultural tradition. This, firstly, activates the co-creation of the recipient, who "recognizes" cultural signs in a broad sociocultural context, and secondly, shapes the concept of artistic memory and its unified continuum.

Keywords: interaction between visual art and literature, ekphrasis, prose poetry, cultural semiotics, aestheticization of the mundane life

For citation: Barkovskaya NV. "Poor Folk" by Teoman Hos and Andrey Sen-Senkov: Intermedial Dialogue. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta* = *Bulletin of Liberal Arts University*. 2026;14(3):159-170. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2026.14-3.15.

Введение

Обращение к графической серии Теомана Хоса «Бедные люди» и ее «переложению» Андреем Сен-Сеньковым в книге «Сезанн любил казахские яблоки» позволяет проследить, как бытовая мелочь (обгоревшая спичка) превращается в многозначный художественный образ. По справедливому утверждению Л. А. Закса, «эстетическое сегодня <...> возникает в любой точке социокультурного пространства как результат метаморфозы неэстетического – выражение новых степеней человеческого овладения миром, его очеловечивания» [Закс 2024, с. 172]. Материал интересен также в плане взаимодействия видов искусств: концептуальный смысл серии художника порожден литературой, натюрморт Хос превращает в портрет вещи, становящейся персонажем, а поэт, в свою очередь, создает воображаемый экфрасис, наделяя субъектностью все те же спички. Теория интермедialности, одна из наиболее активно развивающихся областей эстетики и искусствознания, предполагает разные аспекты исследования – и межсемиотические связи в конкретном произведении, и перекодировку произведения с языка одного вида искусства на язык другого, и создание единого поликультурного пространства, и диалог культур (см.: [Ханзен-Лёве 2016; Тишунина 2001; Джумайло 2018]). Мадина Тлостанова отмечает, что в конце XX века заметно ускорился процесс синтеза искусств и усложнения форм медиальности [Тлостанова 2004, с. 82].

Актуальность обращения к выбранному материалу обусловлена также повышенным вниманием литературоведов к феномену экфрасиса: сошлемся на конференцию «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» (Польша, Седльце, 25–26 мая 2017) и монографию А. А. Житенева «Современная российская поэтология и проблема экфрасиса». Автор монографии прослеживает размывание четких границ экфрасиса в неподцензурной литературе 1970–1980-х гг. (прежде всего, в концептуализме, но не только), а затем характеризует различные виды экфрасиса и его функций у поэтов 2000-х гг. [Житенев. Современная российская поэтология ... 2022]. А. А. Житенев пишет: «В этих процессах взаимной трансформации слова в образ и образа в слово особое место занимала практика экфрасиса. В нем образ-символ приобретал значение инструмента, позволяющего пережить личное приобщение к культуре в ее непрерывности. В нем был важен не только интермедialный, но и интертекстуальный план. Экфрасис выступал средством самолегитимации, благодаря которому можно было осознать свою культурную идентичность» [Там же, с. 229]. В творчестве А. Сен-Сенькова модель экфрасиса радикально трансформируется, превращаясь в мини-нарративы, оформленные как череда коротких «стихотворений в прозе». Дм. Кузьмин так описывает структуру миниатюр Сен-Сенькова: «...сердцевина каждого цикла – тот или иной предмет или

явление, от которого в разных миниатюрах протягиваются ниточки в самые разные стороны; цикл представляет собой как бы парадигму метафор или сравнений с участием данного предмета» [Кузьмин 2008].

Цель статьи предполагает текстуальный анализ, направленный на выявление механизма семиотизации бытового предмета в графике Хоса и на определение специфической разновидности экфрасиса в эссе Сен-Сенькова, посвященном этому художнику. Кроме того, мы попытаемся увидеть изменения в субъект-объектных отношениях, характерные для современного искусства.

Методологическую основу исследования составляют семиотический, структурно-семантический и интермедиаальный методы анализа, контекстуальное рассмотрение художественных произведений (социокультурный аспект). Привлекаются конкретные исследования, посвященные творчеству А. Сен-Сенькова (таких авторов, как М. Ямпольский, А. Житенев, Е. Фридрихс и др.), высказывания критиков о работах Т. Хоса и А. Сен-Сенькова, материалы интервью.

Обсуждение

Теоман Хос – киноактер, снялся в фильмах «Черный-черный человек», «Голиаф», «Ласковое безразличие бытия» и др. Однако известен он, в основном, в амплуа художника. Тео рассказывает о себе, что увлекся живописью еще в Иссыкском педагогическом училище, последовательно прошел увлечение передвижниками, импрессионистами и постимпрессионистами, фовистами (уже в Академии искусств им. Жургенова в Алматы). В 2015 году, по его словам, пережил поворотный момент, открыв для себя «Черный квадрат» Малевича и «Фонтан» Дюшана.

Важным событием для него стало знакомство с Айной Зубаир, основательницей галереи Art Lane в Алматы. Выставка «Бедные люди» открылась в этой галерее 25 мая 2022 года, но была создана ранее, еще во время пандемии. Автор поясняет, что через разные изображения спичек он передает жизнь человека, напоминает о том, «как быстро возникает... и как стремительно она [жизнь. – Н. Б.] стораet» [Бейсенова 2025].

В мае 2025 года открылась еще одна выставка – «Рожденные, чтобы умереть». Здесь меньше злободневного, больше философского. Художник объясняет выбор спички тем, что она, как и человек, маленькая и хрупкая, вспыхивает и гаснет. Может потухнуть зря, а может зажечь, согреть. Спичка символизирует обреченность, но и силу момента. При этом художник настаивает, что его работы не про политику, а про природу человека вообще. Обгоревшие спички показаны в разных положениях: прямая, согнутая, почти лежащая, спичек может быть больше или меньше, они вполне антропоморфны. Иногда спичке сопутствует белая тень. По мнению критиков, Теоман Хос демонстрирует память о боли, об унижении и дискриминации, говорит о внутреннем выгорании и одиночестве. Черно-белая графическая линия очень сдержанна, даже изящна, как пишут критики, почти ритуальна. Подписей нет, есть только общее название серии, дающее необходимый ракурс для восприятия.

В какую тенденцию вписывается творчество Хоса? О формировании актуального искусства в постсоветском Казахстане пишет Х. Х. Труспекова. Наиболее заметные арт-группы 1990-х годов – «Коксерек», «Зеленый треугольник», «Кызыл трактор». Все они использовали такие зрелищные формы творчества, как перформансы, хеппенинги, видео-арт, причем по большей части внимание уделялось забытым духовным истокам казахской культуры: тенгрианству, шаманизму, суфизму [Труспекова 2020, с. 254–255]. Деятельность арт-группы «Кызыл трактор», организованной в Шымкенте в 1989 году Виталием Симаковым, связывают с так называемым трансавангардом. Термин был введен итальянским критиком Акилле Бонито Олива в 1979 году, в 1982-м он опубликовал эссе «Интернациональный трансавангард» [Бонито Олива 2003]. Противопоставляя себя концептуализму, редуцирующему «онтологию» искусства, трансавангард интересуется проблемами «телесности» искусства, акцентирует индивидуальное начало, возрождает народные верования; иногда его характеризуют как неоэкспрессионизм.

Бонито Олива поясняет: «Идентичность художника становится идентичностью самого искусства. Художник вырабатывает систему оповещения о тревоге, он начинает массировать атрофированный мускул созерцания, вызывая его к чувствительности, чтобы затем воспеть наличие искусства в его бесплатной радости» [Бонито Олива 2004] (см. также: [Ермолин 2011]).

Этнические перформансы группы «Кызыл трактор» были яркими и шумными, все арт-объекты (например, инсталляции из автомобильных шин) – огромных размеров. Одна из работ экспонировалась в Перми на фестивале «Белые ночи» (2013), важным событием для казахстанских художников стало выступление и экспозиция в арт-галерее в Джерси-Сити (США). Однако сами авторы уже к 2000-м годам почувствовали исчерпанность и неактуальность их деятельности. Тем не менее, новое искусство Казахстана уловило характерную черту – «пересечение границ всех видов искусства» и «стирание барьеров между жизнью и искусством», а отсюда и отказ от экспонирования произведения как статичного «предмета», развертывание театрализованного процесса «делания» искусства [Труспекова 2020, с. 250].

Творчество Теомана Хоса формируется уже в 2020-е годы, в совсем другую эпоху и имеет иной характер. Его серии лаконичны, требуют тишины, внимательного всматривания. Если Дюшан или многие авторы арт-объектов на выставке «Русское бедное» (Пермь, 2008) использовали бытовые предметы для демонстрации воли художника, слома стереотипов восприятия через неожиданные ракурсы или через придание предметам несвойственных им функций, подчиняя их прихоти творца (см. анализ концептуального смысла ready-made Дюшана у Е. Фарино [Фарино 2004, с. 31]), то в 2010-е – 2020-е годы все заметнее другая тенденция: интересен сам предмет, он оказывается не только материалом, но и наделяется субъектностью. В принципе, такой подход и раньше присутствовал в искусстве: Ван Гог шесть раз писал «портрет» одиноких, неприкаянных, старых ботинок – этой аллегории личности. В сказках-притчах Евгения Клюева героями становятся бытовые мелочи (одноразовая ручка, трамвайный билетик, фантик от конфеты, зонтик...). Нам уже приходилось писать об эстетизации мелочей повседневного обихода в творчестве Леонида Тишкова [Барковская 2020]. Предмет остается самим собой, сохраняет свойственную ему функцию, но воспринимается в соотношении с жизнью человека, причем – его сугубо частной жизнью. Предмет воспринимается в аспекте культурной семиотики. Ежи Фарино подчеркивал, что семантика привносится в произведение извне – из внешнего мира и языка – и является таким же строительным материалом, как и асемантические явления [Фарино 2004, с. 45]. О. Ханзен-Лёве, в связи с инсталляциями московских концептуалистов и их привязанностью к «советским» предметам быта, замечает, что тут речь идет «о восстановлении их [предметов. – Н. Б.] культово-культурной миссии, об их “литературизации”, и даже о нарративизации» [Ханзен-Лёве 2016, с. 279], тем более, что само по себе искусство инсталляции «философично» и потому требует ревербализации [Там же, с. 274].

Семантика, привносимая в произведение «извне», нередко обладает мифопоэтическим потенциалом. Исследователь мифопоэтики В. Н. Топоров писал о том, что вещь не сводима к ее утилитарной функции, в ней есть внепрагматический смысл: «“Человеческое” в вещи – в той ауре духовности и душевности, которыми человек добровольно и свободно делится с вещью...» [Топоров 1995, с. 29]. Вещь *вещает* о человеке, создавшем ее и владеющем ею. Быт, вещный космос, – ссылается Топоров на мысль Паскаля, – как бы уравнивает «космическую бесприютность» человека, подчиненного вселенским ритмам [Там же, с. 26]. Эта роль вещи возрастает в социуме, чреватом нестабильностью, непредсказуемым и угрожающим хаосом.

Стремление внести в искусство «неэстетичную» вещь, скорее относящуюся к области «мусора», ориентирует автора не на эффект абсолютной новизны, а на встраивание своей работы в некий прецедентный ряд. А. А. Житенев приводит рассуждения Б. Гройса о том, что беспредельное расширение границ эстетического приводит к тому, что в мире все становится искусством [Житенев. Краткая история ... 2022, с. 75].

Именно эта коллизия и создает мир без нового. При этом, как пишет А. А. Житенев об экфрасисе, важно «не слово само по себе, важна вся полнота культурных предпосылок, сделавшая его возможным, придавшая форму художественному жесту» [Житенев. Современная российская поэтология ... 2022, с. 232].

Сам Теоман Хос говорит в интервью, что на него сильное впечатление произвели работы китайского мастера Ай Вэйвэя, испытывавшего, в свою очередь, влияние поп-арта Энди Уорхола и известного своим противостоянием существующему порядку вещей. Особенно – проект 2010 года «Семена подсолнечника», для которого было изготовлено 100 миллионов фарфоровых семечек в натуральную величину, раскрашенных вручную, на что ушел труд 1600 рабочих в течение двух с половиной лет. Инсталляция представляла собой семена, рассыпанные по полу сплошным ковром, по которому зрителям разрешалось ходить (см.: [Сорока 2020]). Несомненна политическая острота этого и других проектов Вэйвэя, однако и сам автор признает принцип их создания вторичным по отношению к идеям поп-арта. В подобную тенденцию встраиваются и работы Хоса, при этом существенными становятся отличия: например, зритель не уничтожает изображение, напротив, «портрет» спички сохраняется как знак или эпитафия. «Семечки» Ай Вэйвэя не обладают субъектностью и памятью, они все одинаковы, их слишком много, это «сплошной ковер»; картины Хоса заостряют индивидуальную трагедию (каждая спичка сгорает по-своему).

Графика Хоса – это не просто копия обгоревшей спички, он искусно выстраивает (моделирует) изображение на плоскости белого листа. Художник не использует «натуральные» обгорелые спички, он производит операцию «остранения» и изоляции из обыденности: изготавливает подобие спичек самостоятельно, в более крупном размере, обжигает их, производит отбор, селекцию наиболее выразительных по форме. Хос рисует «портрет» спички на белом листе, подавая крупным планом, продумывая общую композицию, т. е. заостряется внимание на работе с внешней, материальной формой художественного произведения. Важен контраст белой бумаги и черной линии, а также белая тень, «негатив» черного или даже двумерная фигура на плоскости.

Внимание к бумаге как пространству для изображения напоминает о концептуализме. А. А. Житенев пишет: «Связывая сакральное и профанное, внутреннее и внешнее, телесное и предметное, бумага приобретает в кругу московских концептуалистов свойства универсального медиатора. Закономерным образом в концептуализме происходит повышение ее семантического статуса» [Житенев 2011, с. 79]; сравните рассуждения о семантике белого листа И. Кабакова [Кабаков 2005].

У Хоса белое поле листа воспринимается как пространство молчания, тишины, пустоты, окружающих графический силуэт спички. Иногда многослойность поля для изображения подчеркивается включением инородного предмета. Например, обрывок газеты «Казахстанская правда», предназначенный, очевидно, для сворачивания самокрутки, напоминает о Карлаге или становится знаком того, что советское прошлое республики осталось позади.

Хос изображает спички с поникшей обугленной «головой», причудливо изогнутыми, как от невыносимой боли; спичка уже «умерла», и перед нами то, что остается после смерти (пепел). Здесь активно подключается культурная семиотика (мимесис переходит в семиозис), чему способствует минимализм изображения: будучи референциально скудным, изображение обладает повышенным смысловым богатством, как, например, пишет Сергей Зенкин о литературе библейского типа [Зенкин 2018, с. 377]. Большую роль играет минималистичность изображения. Справедлива мысль М. Ямпольского: «Чем отрывочнее и меньше триггер, тем шире простор для воображения и тем большее количество людей может быть подключено к “мы” “воображаемого сообщества”». Кристаллизация контекста – главное “коммуникативное событие”, вовлекающее в творческий процесс зрителя/читателя [Ямпольский 2025, с. 153].

Культурная семиотика спичек Хоса явно порождена речевой, словесной культурой. Уже название серии – «Бедные люди» – насквозь литературно. В его графике происхо-

дит девербализация устойчивых речевых оборотов, идиом: «тощий, как спичка» (мизерабельность, тщедушность), «экономить на спичках» (подчеркивается их дешевизна, их не стоит ценить и жалеть), «спички детям не игрушка» (спичка таит угрозу опустошительного пожара, обжигающего пламени).

А далее может подключаться культурный опыт зрителя-интерпретатора, при этом, как пишет Ежи Фарино, для воспринимающего отодвигаются на второй план практическая и референтная функции предмета [Фарино 2004, с. 15]. Приведем некоторые примеры метафорического значения горящей спички в русской поэзии.

Федор Сологуб (1919) делает символом ничтожности любой жизни огонек на конце папиросы в стихотворении «Алый мак на тонком стебле...» [Сологуб 1998, с. 212]. Александр Блок в стихотворении «Как тяжело ходить среди людей / И притворяться непогибшим...» пишет о «гибельном пожаре жизни», находящем слабое отражение в искусстве (1910, цикл «Страшный мир») [Блок 1997, с. 17]. В качестве эпиграфа Блок взял строки из стихотворения Афанасия Фета «Когда читала ты мучительные строки...» (1887): «Там человек сгорел» – и сразу вспоминается страшная трагедия и Марии Лазич, и самого Блока. Н. А. Петрова, прослеживая диахроническое разворачивание семантического поля спички на материале русской и зарубежной литературы, вычленяет следующие смысловые мотивы: мотив смерти, кратковременного чувства, света и тепла, inferнального огня, случайности, хрупкости бытия, а также наличие социальных и пародийных контекстов [Петрова 2015].

Теоман Хос – художник. Он говорит: «Я – не рассказчик. Я посредник. Я создаю. А дальше работа должна жить сама. Если человек остановился, если его что-то тронуло – значит, она заговорила. А я отступаю» [Бейсенова 2025]. Вся дальнейшая семиотизация изображений спичек производится уже воспринимающим, который снова вербализует визуальные эквиваленты, для него «заговорившие».

В одной из ранних работ «Объяснение как творчество» Борис Гройс писал, что объяснить художественное произведение – значит создать новое произведение [Гройс 2017, с. 144]. Такое свое – новое, субъективно-ассоциативное прочтение картин предлагает Андрей Сен-Сеньков.

Книга Сен-Сенькова «Сезанн любил казахские яблоки» (2025) содержит эссе об 11 актуальных художниках Казахстана. Часть, посвященная Хосу, опубликована в литературном онлайн-журнале «Poetica» [Сен-Сеньков 2024]. По сути, книга – это импрессионистический абрис творчества современных художников Казахстана, не столько искусствоведение, сколько лирическая проза. Короткие тексты состоят из привидевшихся Сен-Сенькову мини-сюжетов по поводу картин, которые тут же включаются в текст – перед нами своего рода экфрасис, но описывает Сен-Сеньков очень субъективные воображаемые сюжеты и образы. Здесь он действует в направлении, заданном самим Теоманом Хосом, предложившим очень своеобразную визуальную интерпретацию роману («сентиментальной повести») Ф. М. Достоевского.

Бедные люди Тэомана Хоса

Монтескьё писал, что счастье или несчастье состоит в определённом расположении органов. Если внутри почти нет деревянных органов – ни счастье, ни несчастье невозможны. Ты просто сгораешь, не улыбнувшись уголками селезёнки и не заплакав голубоглазым голеностопом.

У почерневшей спички белая тень. Ей непросто в достоевские белые ночи. Приближаясь к воде, она промокает словом «вода», а касаясь умышленного камня, отвердевает и падает со всех несчастных мостов сразу.

Сон у спички устроен на невозможности, как бессонница у животных. Если уснёт – вытянется шведской, алмазной, фосфорной.

Каждая спичка – Пиноккио, не умеющий врать. Поэтому нос у неё еле видим. Деревянный человечек слишком худой, похожий скорей на узкую дверь, чем на огненную комнату исполнения желаний. Когда его сжигает Джеппетто, последней сгорает нога, с которой падает серный башибашок.

Северное сияние – мерцающий минусовым тропиком поднебесный коробок спичковых сосулек.

На столе лежат головоломки из спичек. Нужно убрать, переложить или сжечь лишнюю спичку и получится двухмерная скульптура, которую обходят вокруг на цыпочках пальцы, заложив руки за спину.

Горение спичек – это всегда возникновение нового алфавита. Он для того, чтобы ничего не написать и ничего не прочесть. Сгоревший алфавит языка, не оставившего ни единой книги. Скопление вытянутых чёрных дыр размером с крылья кислородного ангела. Спички – это маленькая мебель. Шестьдесят смешных предметов из ИКЕА. Попав в пустой дом, они начинают по одной исчезать. Хоронят их в невысоких прозрачных пепельницах.

У спички есть сигарета. Нежная серийная любовница с длинными серебристыми волосами, которые спичка расчёсывает огнём. Во время занятий любовью сигарета становится всё меньше и меньше, и гаснет прекрасной картицей. Иногда их писал Веласкес.

Спичка похожа на микрофон, в который поют обжигающие всё губы блюзы. Белый жемчуг на шее певицы к концу песни превращается в чёрный, ключицы истончаются до нитки, а мексиканская рюмочка с золотом больше не переворачивается в соль.

Спичка боится газового львёнка с синей гривой. Он рычит и поедает кипятки.

После смерти спички попадают в лес. Они покрываются прямоугольными ветвями с квадратными листьями. Треугольные птицы делают гнёзда, в которых птенцы превращаются в яйца. Желток и белок в них вращаются в разные стороны.

У женских спичек и мужских разные леса. Их разделяет непреодолимое пространство, которое меньше засохшей корочки на коленке споткнувшегося времени.

Они никогда не встретятся.

[Сен-Сеньков 2024]

Как спичка Хоса – метафора человека, так текст Сен-Сенькова – метафора визуальных образов Хоса. Сен-Сеньков не комментирует и не анализирует, он создает свой эквивалент картинам Хоса, мозаику коротких образных нарративов-вспышек, отчетливо-изобразительных. Александр Житенев пишет о специфике экфрасиса Сен-Сенькова: «Описание в этой связи может прочитываться либо как попытка “вчитывания” сюжета в образный строй картины, представление “того, что возникает перед глазами”, либо как опыт подыскивания эмоциональной параллели к ней, её “перевода” в пространство “жизненного мира” реципиента». И далее: «Создавая ее предметный или сюжетный “эквивалент”, поэт не описывает увиденное, а воспроизводит основания такого опыта, показывает, как может строиться рецепция» [Житенев. Современная российская поэтология ... 2022, с. 364, 366].

Екатерина Фридрихс анализирует «эвристическую значимость отдельной метафоры» у Сен-Сенькова – благодаря ей, происходит «уникальное автономное “откры-

тие” предмета как самоценного фрагмента “возможного мира”...» [Фридрихс 2020]. Она настаивает на особой зрительной конкретности образов Сен-Сенькова, создающих фрагментированную, «неверифицируемую» художественную реальность, особое «пространство поэтической интенциональности» как способа «возвращения к вещам» [Там же, с. 390]. Александр Уланов полагает, что у Сен-Сенькова «субъектность поэта строится из субъектности предметов» [Уланов 2026, с. 34].

Какие смыслы добавляют у Сен-Сенькова метафорические ассоциации к символике картин Хоса?

Во-первых, ощутима становится ирония, начиная с названия всей книги эссе: да, Сезанн любил рисовать яблоки, но – отнюдь не казахстанские. Тем не менее, творчество Хоса, благодаря отсылке к Сезанну, помещается в контекст мирового художественного наследия. Далее будут упоминаться карлики, которых рисовал Веласкес, причем, как пишут искусствоведы, на картинах Веласкеса карлики полны достоинства, у некоторых лица поражают умным, сосредоточенным выражением – для художника это не просто королевские шуты, это люди со своей непростой судьбой. В образе геометрических лесов из последнего фрагмента можно усмотреть отсылку к живописи кубизма, а то и сюрреализма. Оттенок иронии вносит упоминание шведской спички, неизбежно связанной в памяти читателя с юмористическим рассказом Чехова, где детективное расследование убийства оказалось совершенно надуманным. А алмазная спичка – из одноименного сказа Бажова, который был написан в начале 1945 года и посвящен истории производства особо прочной стали (булата) в Златоусте. Завод по производству холодного оружия работает с 1815 года. В сказе, написанном в 1945-м, Бажов особо сатирически показал немецких управляющих, более других отличался Устав Уставыч Шпиль, на редкость глупый, как раз он внешне был похож на обгорелую спичку: «Голенастый да головастый, и нос вроде спицы – зипуны вешать. Ни дать, ни взять – барочный шпиль, коим кокоры к бортам пришивают. И ума не больше, чем в деревянном шпиле. Меж своими немцами и то в дураках считался» [Бажов 2019, с. 486].

Во-вторых, спички у Сен-Сенькова предстают действующими лицами, а не просто объектами изображения, т. е. еще более очеловечиваются. Сначала они представлены героями «Петербургского текста» русской литературы, в первую очередь – это герои Достоевского, униженные и оскорбленные, бедные люди (и на иллюстрации к этой части миниатюры – две спички, как бы Макар Девушкин и Варенька Доброселова). Из субстратных элементов литературного Петербурга присутствуют детали: вода, камень, белые ночи, мосты, с которых падают самоубийцы. Контраст белого и черного, мотив бессонницы, стгорания и боли вызывают ассоциации с двумя экранизациями произведений Достоевского: Олег Лукманов¹ отметил перекличку с фильмом «Белые ночи» Лукино Висконти (1957) (напомним, что действие там разворачивается в Ливорно, а некая атмосфера белых ночей создается благодаря белому снегу, покрывающему камни города в черную итальянскую ночь) и картиной «Идиот» Акиры Куросавы (1951). В обеих экранизациях есть эпизод, когда герой, собираясь прикурить, обжигает пальцы о горящую спичку: Рогожин / Акама – заслушавшись попутчика (Мышкина / Камэда), и Марио – читая письмо, адресованное Натальей ее возлюбленному [Лукманов 2003]. Таким образом, мотив спички оказывается косвенно связан с мотивом письма, ведь и «Бедные люди» Достоевского – эпистолярный роман.

В-третьих, Сен-Сеньков видит в спичках буквы (на соответствующей иллюстрации из серии Хоса – 23 спички-буквы, как в классическом латинском алфавите). «Сгоревший алфавит языка, не оставивший ни единой книги. Скопление вытянутых чёрных дыр размером с крылья кислородного ангела» – здесь возникает мотив невозможности

¹ НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН ИНОСТРАННЫМ АГЕНТОМ ИЛИ КАСАЕТСЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННОГО АГЕНТА (ЛЕКМАНОВ ОЛЕГ АНДЕРШАНОВИЧ РЕШЕНИЕМ МИНИСТЕРСТВА ЮСТИЦИИ РФ ОТ 25 ОКТЯБРЯ 2024 Г. ВКЛЮЧЕН В РЕЕСТР ИНОСТРАННЫХ АГЕНТОВ). (18+)

прочитать «послание». Тема холодного бездонного космоса поддерживается и образом северного сияния: «Северное сияние – мерцающий минусовым тропиком поднебесный коробок спичечковых сосулук». Если раньше спички превращались в воду и камень, то теперь это лед в условиях абсолютного холода.

В-четвертых, по контрасту с бездонным космосом, в следующих фрагментах рисуется малый, непрочный, но обжитой мир человека: маленькая смешная мебель из IKEA, соответственно, и маленькая квартира в домах, похожих на спичечные коробки, дешевая пепельница (сигарета – «серийная любовница»: на каждой пачке есть акцизная наклейка с номером серии), газовая плита (газовый львенок «рычит и поедает кипятки»). А жизнь постепенно сходит на нет. После смерти мужские и женские спички попадают в геометрические леса, они разделены и никогда не встретятся.

Правда, ближе к финалу есть еще образ спички-микрофона, в который «поют обжигающие все губы блюзы», но и певица постепенно сгорает, как кончается на этом звуке и вся прихотливо построенная миниатюра.

Если в серии Хоса смерть заложена в спичках имманентно, их назначение – сгореть, то в интерпретации Сен-Сенькова есть еще и конкретно-исторический, социальный план. Да, бедные люди были всегда, все люди смертны, но ведь сгореть можно по-разному: дав тепло, осветив или причинив боль, а то и бесполезно погаснуть. Помимо разных аспектов пространства (малого «дома» – и черных дыр ледяного космоса), есть еще образ времени горения, т. е. жизни. В самом начале говорится о том, как мыслил условия счастья и несчастья человека Монтескье: дескать, все зависит от расположения органов и наличия или отсутствия органов деревянных. Разумеется, Шарль Луи де Монтескье в трактате «О духе законов» (1748) ничего такого не писал (тут снова чувствуется авторская ирония). Он рассматривал три типа устройства общества: республика, монархия, деспотия, отдавая предпочтение первому типу и безусловно порицая последний. У Сен-Сенькова Джеппетто сжигает Пиноккио, не умеющего врать. В книге 6, главе 9 Монтескье утверждает, что в деспотических государствах люди так несчастны, что они не столько дорожат жизнью, сколько боятся смерти, поэтому казни там должны быть более жестокими. Главное условие счастья, согласно французскому гуманисту, – политические свободы и опора на естественное право людей. В книге 20, главе 3 мыслитель характеризует два типа бедных людей: одни доведены до бедности жестокостью правления, и такие неспособны почти ни к какой добродетели, потому что их бедность составляет часть их рабства; другие же бедны только потому, что пренебрегают житейскими удобствами или не знают их, и такие способны совершать великие дела, потому что их бедность составляет часть их свободы [Монтескье 1955]. А завершается эссе Сен-Сенькова, посвященное картинам Хоса, образом «споткнувшегося времени», когда все прокручивается в обратном порядке («птенцы превращаются в яйца»), а мужские и женские спички не встретятся *никогда*. И такой финал, как кажется, ставит под сомнение актуальность гуманистических идей Монтескье о «естественном праве» и «свободе».

Выводы

Итак, визуальная серия Хоса и вербальный аналог Сен-Сенькова наделяют человеческими смыслами и, следовательно, ценностью бытовую мелочь, акцентируя тем самым значимость каждого проявления жизни. Серия Хоса проникнута трагическим осознанием обреченности и необратимости времени. В эссе Сен-Сенькова больше трагикомизма, сиюминутное осмысляется как результат и прошлого, и настоящего, однако декларируется отсутствие будущего: Он и Она не встретятся никогда. У обоих авторов искусство, творчество понимаются как способ рефлексии и как возможность сохранения вроде бы неважного, мелкого, обреченного на забвение, будь то сгоревшая спичка или один из миллионов «бедных людей».

Обоим авторам важен не модернистский культ новизны, а опора на широкий культурный контекст, взывание к памяти культуры, разработка уже найденных идей и прие-

мов, что обеспечивает углубленную рецепцию их произведений. В аспекте интермедальности отметим, что художник визуализировал вербальный смысл аналогии спички и «бедных людей», сведя его к многозначному символу. Поэт снова перевел визуальный образ в вербальный, расширив его семантическое поле, причем его метафоры предельно визуальны («Северное сияние – мерцающий минусовым тропиком поднебесный коробок спичечковых сосулук»). Оба автора наделяют субъектностью бытовой предмет, что свойственно мифопоэтическому мышлению, и в этом можно усмотреть попытку восстановить – через эстетическое – целостность разобщенного и хаотичного мира.

Список источников

- Бажов П. П. Алмазная спичка // Бажов П. П. Малахитовая шкатулка : научное издание. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2019. С. 485–500.
- Барковская Н. В. Эстетизация обыденного: «Вязаник» Леонида Тишкова // Между автономией и протезизмом: формы/способы социокультурного бытия и границы современного искусства / науч. ред. Л. А. Закс, Т. А. Круглова. Екатеринбург : Гуманитар. ун-т, 2020. С. 193–207. EDN WQWYAT.
- Бейсенова А. Теоман Хос: «Искусство – моя религия...» // DKNews.kz : международное информационное агентство. 03.08.2025. URL: <https://dknews.kz/ru/chitayte-v-nomere-dk/366607-teoman-hos-iskusstvo-moya-religiya> (дата обращения: 05.09.2025).
- Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. Т. 3 : Стихотворения (1907–1916) / отв. ред. Ю. К. Герасимов. М. : Наука, 1997. 989 с.
- Бонито Олива А. Искусство между идентичностью и гомогенностью / пер. В. Серовского, ред. Е. Лазарева // Художественный журнал. 2004. № 4 (56). С. 32–35.
- Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия / пер. с итал. Г. Курьеровой, К. Чекалова. М. : Художественный журнал, 2003. 216 с. (Серия : Классика современности).
- Гройс Б. Ранние тексты. 1976–1990. М. : Ad Marginem : МСИ «Гараж», 2017. 496 с.
- Джумайло О. А. Понятие интермедальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 58–62. DOI 10.24411/2499-9679-2018-10197. EDN YRPTGH.
- Ермолин Е. А. Трансавангард как парадигма современной литературы // Филологический класс. 2011. № 1 (25). С. 12–14. EDN OIGMOF.
- Житенев А. А. «Бумажная» эстетика московского концептуализма // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 1 (13). С. 77–82. EDN NDYRUR.
- Житенев А. А. Краткая история «нового» в российском дискурсе об искусстве. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2022. 144 с.
- Житенев А. А. Современная российская поэтология и проблема экфрасиса. Берлин [etc.] : Peter Lang, 2022. 456 с.
- Закс Л. А. Эстетическое как поле и объект культурных метаморфоз // Вестник Гуманитарного университета. 2024. Т. 12, № 2. С. 167–177. DOI 10.35853/vestnik.gu.2024.12-2.11. EDN HWRPJY.
- Зенкин С. Теория литературы. Проблемы и результаты : учеб. пособие для магистратуры и аспирантуры. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
- Кабаков И. ...Вся суть в перелистывании // World Art Музей. 2005. № 15/16 : Московский концептуализм / сост. Е. Дёготь, В. Захаров. С. 357–359. URL: https://monoskop.org/images/2/27/Degot_Ekaterina_Zakharov_Vadim_eds_Moscow_Conceptualism_RU.pdf (дата обращения: 21.06.2026).
- Кузьмин Д. Поколение Вавилона // Новая литературная карта России : [сайт]. 05.02.2008. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-pokolenie-vavilona/dossier_803/ (дата обращения: 12.06.2026).

- Лекманов О.² Мотив снега в фильмах А. Куросавы «Идиот» и Л. Висконти «Белые ночи» // Девятая международная летняя школа по русской литературе : статьи и материалы / под общ. ред. А. А. Кобринского. СПб. : Свое издательство, 2013. С. 87–91. EDN UHNBVR.
- Монтескьё Ш. Избранные произведения / общ. ред и вступ. ст. М. П. Баскина ; примеч. Р. С. Миндлиной. М. : Гослитиздат, 1955. 803 с.
- Петрова Н. А. Семантика спички // Онтология и поэтика: теоретические и аналитические аспекты : колл. монография, посвященная 75-летию проф. М. М. Гиршмана / редкол.: А. А. Кораблев (отв. ред.) и др.]. Siedlice : IKRBL, 2015. С. 331–341.
- Сен-Сеньков А. Главы из книги о казахстанских художниках «Сезанн любил казахские яблоки». Бедные люди Тэомана Хоса // Poetica. 2024. № 3 (сентябрь). URL: <https://licenzapoetica.name/points-of-view/essay/sezann-lyubil-kazahskie-yabloki> (дата обращения: 05.09.2025).
- Сологуб Ф. Звезда Маир : стихотворения. М. : Летопись, 1998. 294 с.
- Сорока Е. Эксцентричные художники. Ай Вэйвэй // MTC Live : [сайт]. 11.12.2020. URL: <https://live.mts.ru/lifestyle/article/ekstsentrichniye-hudozhniki-ai-veivei> (дата обращения: 21.06.2026)
- Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы Междунар. науч. конф., 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. СПб. : С.-Петерб. философское общество, 2001. (Сер. «Symposium», вып. 12). С. 149–154.
- Тлостанова М. Постсоветская литература и эстетика транскulturации: Жить никогда, писать ниоткуда. М. : Эдиториал УРСС, 2004. 416 с.
- Топоров В. Н. Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М. : Прогресс : Культура, 1995. С. 7–111.
- Трусепкова Х. Х. Современное актуальное искусство Казахстана: социальные контексты и художественные особенности // Зрелищные искусства: контакты и контексты : сб. статей и эссе / отв. ред. С. И. Рыжакова. Казань : Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2020. С. 248–266. EDN CJKTQU.
- Уланов А. Радикальная индивидуализация опыта: А. Драгомощенко и А. Сен-Сеньков // Красиво, больно, хрупко, жутко: тексты об Андрее Сен-Сенькове / ред. В. Коркунов. Алматы : UGAR.kz, 2026. С. 26–43.
- Фарино Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие для студентов вузов. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
- Фридрихс Е. Поэтика познания: дефиниции и логика предикатов в поэзии А. Сен-Сенькова // Субъект и лиминальность в современной поэзии. Том 8.1 : Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русскоязычной поэзии / сост. Е. Фридрихс, Х. Шталь. Берлин : Peter Lang, 2020. С. 379–391.
- Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М. : РГГУ, 2016. 450 с.
- Ямпольский М. Я – мы – они: Поэзия как антропология общества. М. : Новое литературное обозрение, 2025. 248 с.

Информация об авторе

Нина Владимировна Барковская, д-р филол. наук, профессор, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания Института филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия). ResearcherID: G-6911-2018, Scopus Author ID: 57194500392, SPIN-код: 3059-3543.

² НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ ПРОИЗВЕДЕН ИНОСТРАННЫМ АГЕНТОМ ИЛИ КАСАЕТСЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННОГО АГЕНТА (ЛЕКМАНОВ ОЛЕГ АНДЕРШАНОВИЧ РЕШЕНИЕМ МИНИСТЕРСТВА ЮСТИЦИИ РФ ОТ 25 ОКТЯБРЯ 2024 Г. ВКЛЮЧЕН В РЕЕСТР ИНОСТРАННЫХ АГЕНТОВ). (18+)

Information about the author

Nina V. Barkovskaya, Dr. Sci. (Philology), Professor, Professor of the Department of Russian Literature and Methods of its Teaching, Institute of Philology and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University (*Yekaterinburg, Russia*). ResearcherID: G-6911-2018, Scopus Author ID: 57194500392, SPIN: 3059-3543.

Статья поступила в редакцию | Submitted 25.06.2026.

Одобрена после рецензирования | Revised 03.07.2026.

Принята к публикации | Accepted 03.07.2026.