

УДК 82:801.6; 82-1/-9

А.Ж. Жаксылыков<sup>1</sup>, А.Ж. Жапарова<sup>2</sup>,

<sup>1</sup>д. ф. н. профессор, <sup>2</sup>докторант PhD I курса, ст. преподаватель  
 Казахского национального университета имени аль-Фараби, г. Алматы, Казахстан,  
 e-mail: aslanj54@mail.ru; asemzhan@mail.ru

### Гипертекст Дюсебека Накипова

В данной статье исследуются эстетические, стилистические, поэтологические особенности стилистики Д. Накипова, известного казахстанского поэта и писателя, основные признаки авторского дискурса. Они вполне вписываются в параметры постмодернистской литературной техники и стилистики, к ним, например, относятся: функциональные коды и маркеры, символичность, изломанность синтаксиса и причудливость фигур, экспрессивность и импрессионистичность. Путем анализа эстетической составляющей произведения, особенностей авторского дискурса, концептуальных характеристик и авторской стратегии аргументируется вывод о том, что роман Д. Накипова представляет собой образец постмодернистского гипертекста в литературе новой волны Казахстана.

**Ключевые слова:** гипертекст, фрактал, пазл, культурорема, маркер, постмодернизм, авторский дискурс.

A.Zh. Zhaksylykov, A.Zh. Zhaparova  
**Hypertext of Duysebek Nakipov**

In the given paper the aesthetic, stylistic, especially poetological features of D. Nakipov (famous Kazakh poet and writer) are studied, the main features of the author's discourse are also examined. They fit well within the parameters of postmodern literary techniques and style, for example: function codes and markers, symbolism, affectation syntax and quirky shapes, expressiveness and impressionism can be relegated. By analyzing the aesthetic component of the work, the characteristics of author discourse, conceptual characteristics and strategies of the author, there is the conclusion that the novel of D. Nakipov is a sample of postmodern hypertext literature in a new wave of Kazakhstan.

**Key words:** hypertext, fractal, puzzle, culture-rheme, marker, post-modernism, author's discourse.

А.Ж. Жаксылыков, А.Ж. Жапарова  
**Дюсебек Накиповтың гипермәтіні**

Бұл мақалада белгілі қазақстандық ақын және жазушы Д. Накипов стилистикасының эстетикалық, поэтологиялық ерекшеліктері, авторлық дискурстың негізгі белгілері зерттеледі. Олар постмодернистік әдеби техниканың және стилистиканың параметрлеріне: мысалы, функционалды код және маркер, символдық астар, синтаксистің бұзылуы және фигуралардың оғаштығы, экспрессивтілік және импрессионизмге толық жауап береді. Шығарманы эстетикалық құрамдас бөлшектерін, авторлық дискурс ерекшелігін, концептуалды сипаттамасын және авторлық стратегияны талдау арқылы, Д.Накиповтың романы Қазақстан жаңа толқын әдебиетіндегі постмодернистік гипермәтіннің үлгісі болып табылатындығы туралы тұжырымды айғақтайды.

**Түйін сөздер:** гипертекст, фрактал, пазл, культурорема, маркер, постмодернизм, авторлық дискурс.

На сегодняшний день Дюсебек Накипов – один из самых крупных и творчески успешных личностей в современной культуре Казахстана. Масштаб и многоплановость его творчества

привлекли внимание авторитетных критиков, исследователей. [1, 122-127]

В эстетике Д. Накипова (об эстетике здесь говорится в смысле литературной техники, на

самом деле постмодернистское мышление писателя эксплуатирует интенции десакрализации, демистификации традиционных ценностей – А.Ж.) главенствует стихия текста, часто радикально измененного, синтаксически трансформированного. Как известно, в эстетике реализма внутренним двигателем сюжета является систематика развития характера. Модернизм уже отказался от этого принципа, предложив иную структурную парадигму – целостность образуется не движением характера, а авторской моделью мироздания, при этом нередко такой моделью выступал даже декаданс, распад интравертного начала. Постмодерн пошел дальше. В эстетике постмодерна на первый план структурных и ментальных стратификаций выходит текст. Философ Нуржанов Б. пишет по этому поводу: «Понятие «текста» (и производные от него понятия «контекста», «интертекстуальности», «гипертекста») становится центральным понятием постмодернизма и постмодернистской эстетики. Семиотические принципы текстуального анализа становятся доминирующей методологией постмодернизма. Искусство в этой перспективе рассматривается как одна из форм дискурса, имеющего свои правила, свою грамматику и синтаксис, свою систему означений (сигнификации), свои скрытые допущения и предпосылки» [2, 34].

В эстетике постмодерна целиком и полностью господствует стихия авторского дискурса, демиурга текста, или стратегия автора-творца. Хотя литературный характер, модель мира в нем продолжают пребывать, они теряют свою социальную ценность, как сущности и объекты они уже не интересны, здесь правит бал иная стихия, иная сила, и это внутренняя энергия самого текста, конститутивные интенции автора-демиурга. «Во всех исследованных произведениях Н.К.Сарсекеева отмечает, что не характеры движут сюжет, а авторская словесная игра. Отсюда и педалированная «литературность» образа автора, отвечающая основной авторской цели – убедить не поучая, провоцировать читателя на сотворчество, «додумывание», «доконструирование» текста» – пишет теоретик Л.В. Сафронова [3, 18].

Аспектом, важным для осмысления эстетики постмодерна является то, что словесная игра в мире текста предстает преимущественной стратегией, которая приобретает характер структурообразующей парадигмы. «Пермутация текста – взаимозаменяемость частей текста наблюдает-

ся в литературе постмодернизма (Х.Борхес «Игра в классики», М. Павич «Хазарский словарь», «Вечность и еще один день», «Укус ангела» П. Крусанова). Пермутация позволяет вовлечь читателя в активное сотворчество и в то же время подчеркивает возможность множественных интерпретаций и финалов судеб персонажей, сюжетной интриги» – подчеркивает А.К. Ишанова [4, 365].

До модерна и постмодерна текст в мировой литературе существовал как средство воплощения, претворения, реализации в искусстве слова сюжета, движения литературного характера (антропологический принцип) так или иначе несущих объективную и субъективную мысль о мироздании. Онтологический принцип (познание внутреннего и внешнего, аккумуляция знаний) в этой эстетике был неизменен. Постмодерн выходит за рамки онтологического начала, ибо в нем не познание и накопление опыта важны, а пути релятивистского самозамыкания в инобытии, беспрерывно распадающегося на подобные фракталы. ИмPLICITный автор и имPLICITный читатель постмодернистского текста являются естественными условиями этого релятивистского дискурса, где стратегической целью является переживание сверхбытия (инобытия) – то есть экзистенция. Постмодернистский текст разрывает связи с внешним читателем, ибо его читатель виртуален, релятивистски предпослан в континууме времен, где уже осуществляется прочтение (реконструкция) аллюзий, эвфемизмов, символов, намеков и маркеров, метафор – семантически кодированного языка этого искусства. Этой корреспонденцией к своему (виртуальному) читателю и объясняется сложность языка мэтров постмодерна.

«Источник читательской активности – в самой специфике художественного творчества. Расчет на читателя может быть и неосознанным, настолько он органичен, предопределен самой коммуникативной природой искусства. Однако многие художники специально осмысливали роль читателя в творческом процессе» – резюмирует Г.М.Мучник [5, 73].

Таким образом имPLICITным корреспондентом постмодернистского текста является виртуальный читатель (реципиент), который особым образом участвует не только в прочтении текста, но и в его воссоздании, семантической реконструкции знаков и символов, он посвящен в аллюзии и коды предпосланного текста. В континууме контекста он является зеркальным

отражением автора-повествователя, его текстовым клоном, он связан с говорящим демиургом, устанавливающим стратификацию законом симметрии или асимметрии, то есть отражения, удвоения и умножения смыслов. Эти внутренние отношения между автором-повествователем и виртуальным читателем сводят на нет роль внешнего читателя, абстрагируют социальную среду, создавая герменевтические заслоны между эстетическим миром и социумом. Усиление виртуального аспекта в эстетике постмодерна констатируется теоретиками. [6, 4-5] В традиционном реализме законы рецепции (удобочитаемости) для автора были обязательными, он стремился к открытости смыслов, прозрачности концепции, оптимальности корреспонденции, хотел быть адекватно понятым, хотя и не избегал сложности. Когнитивные и знаково-эстетические ряды в реализме обычно говорили об обращенности к социуму, к читающей публике, даже к потенциально будущему читателю. Эстетический контекст постмодерна более широк. На материале новой литературы Казахстана об этом пишет Алтыбаева С.М.: «Постмодернизм как самобытное и самодостаточное эстетическое явление предоставляет художнику большую жанрово-стилевую и концептуальную свободу для изображения действительности, трактуемой предельно широко» [7, 122].

Тексты же постмодерна это – зачастую многомерный авторский дискурс – коммуникативное пространство, выстраивающее иные иерархические отношения с внешним и внутренним читателем. В постмодерне все не так, всезнающий демиург текста требует посвященного читателя, если же его нет, он моделирует его в тексте, производя от себя самого, клонируя, так возникает имплицитный читатель. Следовательно, герменевтическое декодирование становится условием рецепции постмодернистского текста, где прочтение интертекстов, реминисценции, мифологем и культурорем, символов возможно только в храме особого культового знания, существующего главным образом в сфере метатекстов и диахронии искусства и философии. Потому и главным звеном когниции в постмодернистских текстах становятся символы, тропы, маркеры, поэтические фигуры, измененный микротекст, которые, словно стрелки и коды на стенах лабиринта, ведут в святая святых этого мира – либо в экзистенцию, которая сама по себе выступает смысловым ядром континуума, либо в стретенье ассоциативного сопереживания смыслов.

Как представляется, в процессе создания постмодернистского текста сознание автора оказывается релятивистски вовлеченным в ассоциативный, аллюзивный мир контекста мирового искусства слова или даже системы искусств для создания ткани путеводных нитей (знаков и кодов), и только потом по инерции оставляется диалогическая ниша с социумом, с внешним реципиентом. Такое знаково-символическое, послонное использование культурорем, видимо, неизбежно, оно четко прослеживается от Джема Джойса («Уллис»), до Д. Апдайка («Кентавр»), В. Пелевина («Чапаев и Пустота»). Сложная межкультурная или кросс-культурная диффузность текстового, эстетического мира постмодерна – его характерная черта, осведомленность реципиента – неизбежное условие адекватного прочтения.

Подобная диффузность в полной мере присуща текстам Дюсебека Накипова, одного из знаковых постмодернистских писателей современного Казахстана. В его дилогии «Круг пепла» и «Тень ветра» диалогически встречаются ряды искусств, в частности, балет и живопись, аппликация и музыка, декор, ваение и поэзия. Авторская интенция – важное понятие современного литературоведения. [8, 75] Как известно, интенциональной, креативной энергии автора огромное значение придавал Хайдеггер. По этому поводу Ж. Баймухамбетов пишет: «Безусловно, что для Хайдеггера присутствие автора в творении не подлежит сомнению, однако в своем творении автор выступает как бы в роли отца Гамлета. Он, будучи совершенно призрачным существом, тем не менее неотделим от тех событий, которые имеют место в описываемой им реальности. Собственно говоря, Хайдеггер, указывая на общую принадлежность всех творений одному истоку, тем самым выказывает доверие к эректирующему, экстатическому телу автора, телу, которое придает вещам их неизменные атрибуты: весомость, отягощенность, способы осуществлять те или иные движения» [9, 81]

И в каждом из видов искусств автор чувствует себя свободно, непринужденно, обнаруживая глубокие познания, и, конечно, особенно в балете и музыке, поэзии. И это далеко не случайно, ибо Д. Накипов – известный в свое время артист балета, потом режиссер театра балета, следовательно, человек, умеющий читать музыку балета. В последние двадцать лет Д. Накипов проявил себя масштабным поэтом, автором множества поэм, некоторые из них стали

либретто к балетным постановкам. Постмодерн в современной литературе Казахстана – признанный факт, изучаемый как критиками, так и литературоведами. [10, 328] Несомненно, одним из ярких представителей этого нового направления является Д. Накипов.

Познания Д. Накипова в области мировых искусств кажутся безграничными, в том числе и в области шедевров мировой прозы. Трансформация Д. Накипова в прозаика постмодернистского направления кажется естественной и неизбежной, ибо он не историк искусства и не хронист, тем более не беллетрист. Стратегия автора-повествователя – творить максимально символические, сложные и камерно изысканные и причудливые полотна прозы, не только для вящей репродукции своего Слова всему миру, но и во имя реконструкции собственной вселенной слова. Энергии его накопленных интенций и интертекстов вполне достаточно. «Апокрифная (сакральная, тайная) задача творчества заключается, наверное, в том, чтобы взять в живом, пульсирующем виде проявление бытия и зачать их в том же состоянии обратно в метафизическое лоно. Но автору неведомо – какое совершенное Слово может родиться из этого «черного ящика». Поэтому нерв-текст в диалогии «по-накиповски» художественно коллапсирует...», – характеризует стилистику писателя Е. Исмаилович. [11, 5]

Вместе с тем автор как эстетическая инстанция в тексте – явление абсолютно парадоксальное, чем больше в нем преодолено человеческое, личное, субъективное, тем продуктивнее для текста, чем «прозрачнее» и целостнее его сущность, тем полнокровнее его существование, чем больше слит с безличным континуумом, тем больше информативности. Вполне правомерны и такие трактовки роли автора в тексте:

«И быть может, даже так, что не автор пишет что-то, а нечто пишет(ся) через него. Авторство не зависит от самого человека, это состояние, в которое человек необходимо впадает. Через некие «дыры» из космоса идеи овладевают человеком (Ортега). Авторство – средство или способ, коим мир овладевает мной. Парадокс. Казалось бы, это я, что хочу, то и пишу, ан нет, не я пишу. Более того, в высшей степени автор пишет свободно, когда пишет поневоле» [12, 8-9]

Реминисценции Накипова, взятые со страниц разных жанров мирового искусства, служат не только для изображения балетной сцены, закулисной жизни театра, пастельной зарисовки

самых интимных и сокровенных переживаний артистов балета (Балерины), но и для особой корреспонденции с символическим слоем метатекста, где и происходит генерализация герменевтических смыслов. Это и есть изощренная инсценировка культурорем, создание многосложного пазла – мозаичного полотна, смысл которого понятен только демиургу текста и имплицитному читателю. Потому и автор не заботится о целостности как текста, так и всей архитектоники, во второй части диалогии повествовательные пласты (повествования о людоеде, о мудреце-отшельнике, о великом завоевателе) почти не пересекаются в сюжете, они развиваются параллельно, лишь семантически оттеняя друг друга. Считывание их информативности доверяется имплицитному читателю. «Референт художественного текста находится внутри текста, а не вне его. Художественный текст автореферентен. Референт художественного текста, его актуальное означаемое выстраивается в сознании читателя» – замечает К.К.Ахмедьяров [13, 77]

Главный сюжетный нерв прост и понятен – это история любви балерины и Гевра. Вряд ли он потребовал бы такого сложного и многопланового постмодернистского повествования, если бы не стояла перед автором такая сверхзадача, как изображение жизни театра, обычного, неизбежного мира за кулисами с его интригами, авантюрами, и мира духов за астральным абрисом балерины, где и таится демиург искусства – сама Муза – великая духовная ипостась Балерины. Движение балерины к богине, ее духовная эволюция и кульминационное слияние с ней в главном танце – внутренний скрытый сюжет произведения. Движение внутреннего и внешнего сюжета организовано градацией символов и знаков, здесь и развернута вся безмерная камерность, ткань тончайших и необычайно пластичных и изысканных описаний. Импрессионистическая выразительность языковой манеры Накипова, эффект трехмерной визуальности образов, яркая экспрессивность фразы, многотональной, с перетекающими друг в друга фигурами, парадоксальной, – пожалуй, самая сильная сторона его литературной техники *«Все последние годы, и в особенности, после того, как он завершил танцевальную жизнь, с первого же фильма с участием Орнеллы, Дока обрел в ее лице кумира-богиню-ангела-женщину Мечты. Этот несравненный, превосходящий все античные образцы и образы возрожденческих мадонн абрис-овал-луно-солнцелик, какая-*

*то волшебная, флюоресцирующая, непрестанно меняющаяся, подобно поверхности тихой заводи под кроной серебящейся ивы, сумасшедшая зелень глаз, с хищным, как у дикой рыси, перевозанных лесов разрезом и прищуром, которые находились в непрестанном противоречии-гармонии с кроткой улыбкой и пухлым-сочным-взрывчатым контуром губ, этот ослепительный-снежный-внезапно-ожерельный ряд зубов и убийственная-манящая щербинка меж верхними зубами, волосы янтарно-жарким-неостановимым водопадом омывающим шею, изваянную гением неизмеримых талантов из гибко-легкого-светящегося фарфора или из слоновьей внутренней кости, обретшей неким чудесным образом мягкую эластичность кожи, как если бы ожил перламутр! – все это совершенное великолепие истинной женщины, венец творения Орнелла! – взяла его в плен исповедного восхищения-вождедения-эстетического оргазма-озарения» [14, 132].*

Здесь в реальной словесной, звуко-фонетической палитре художник как будто не имеет себе равных. Одновременно писатель умеет передать сложнейшую гамму расслоенных переживаний, зачастую круто уходящих в вираж астральных (запредельных) видений, галлюцинаций, сновидений, подсознательных ощущений, где, тем не менее, уверенно сохраняется пластичность и предметность. Надо признать, что здесь сказывается многолетний опыт большого поэта, мастера слова. Повествовательный план, посвященный жизни и творчеству гениального художника С. Калмыкова, граничит с астральным планом – сказом о жизни инопланетных существ – самионов, эти два плана взаимопроникают, семантически взаимно обуславливают друг друга. Понятно, что причудливые самионы – образы, порожденные воображением художника-персонажа, то есть С. Калмыкова. История художника, жизнь его души и сказ об его духовной инкарнации – грессмейстерке – намек на то, что в середине 20-го века рядом с нами жил один из великих аватар искусства. Потому и становится понятным его огромное влияние на всех артистов, изображенных в романе, особенно на балерину.

Постмодернистский текст никак не может обойтись без энергии любви. Это особая тема романа Д. Накипова. Характерная фаллоцентрированность, некогда зафиксированная теоретиками постмодернизма [3, 32, 56], в данном тексте вполне подтверждается эмоциональ-

ми, мотивными, суггестивными характеристиками произведения. Эротизм в романе носит господствующий и всепроникающий характер, нередко получая просторечное оформление. Можно предположить, что здесь происходит перебор, как в первой, так и во второй книге дилогии. Как представляется, дионисийское начало господствует в романе Д. Накипова. Возникает явный диссонанс между планом высокой, почти божественной любви между Балериной и Геврой, и планом физиологических описаний гипертрофированной сексуальности мифического Осьмихорра в первой книге и сексуального маньяка-людоеда Бастарда во второй книге дилогии. Черты этого плана не дают уверенности, что данный диссонанс носит функциональный характер, вытекающий из стратегии автора-творца, придавшего всей архитектонике огромного романа генеральный смысл. Эротизм же явно придает всему повествовательному полотну некий тревожный характер. В тревоге живут самионы, напуганные разнуданным характером Осьмихорра, а тревога Бастарда трансформируется во вполне реальное инферно, в котором живет химерический герой, постепенно превращаясь в чудовище подземного мира, лишённого всего человеческого, такого Минотавра. Этот темный в первой книге, и вполне черный во второй книге эмоциональный фон, обтекает пасторальную светлую струю – сказ о божественной любви Балерины и Гевры. Литературоведение, между прочим, зафиксировало, что изображение сверхэмоционального напряжения, требует от художника эстетического максимума. [15, 194] Эта светлая, креативная, истинно человеческая струя в романе и есть столбовой нерв произведения, он спасает все, на нем и основывается реальная, воспринимаемая энергия – нравственный поток, гуманизм, сказ о том, как исподволь растет большая человеческая любовь, окрашивая все вокруг себя в теплые, солнечные тона. Все излишества романа, в том числе и стиливые, как показано критиками [16, 184], искупаются этим пронзительно-светлым и одновременно эмоционально мощным потоком как выразительного, так и изобразительного плана. В концепто-сфере произведения эта основная коллизия театрального романа выполняет скрытую функцию, она высвечивает, как на сцене, танец влюбленных. На этой сцене балерина и Гевра исполняют сложнейшую партию – дуэт почти пластического воплощения, диалог, где слова зачастую излишни. Здесь превалирует

язык жестов и знаков, полунамеков, тончайших движений, взглядов, догадок, интуитивного понимания, душевного постижения и проникновения – это практически язык телепатии, возможный только между по-настоящему божественно влюбленными. Радость ежедневного общения и растущее счастье Гевры исцеляют его от ужасной душевной травмы – он загнал в подсознание память о гибели жены и ребенка в результате крушения авиалайнера. Загнал так глубоко, что там как будто нет и рефлексии, даже воспоминания, но там затаилось темное чудовище – боль смертельно раненной психики. Гевра был бы обречен, если бы не балерина. Своей любовью, а также талантом тонко настроенной, тактичной, нежной души она излечивает его, возрождает для новой жизни. Повествовательная ткань о балерине и Гевре, проходящая через обе книги, нравственная энергия поистине обновляющей и живительной силы, лучшая песня из полифонии огромного романа, это дуэт двух голосов, который все более одухотворяясь, становясь все чище и сердечнее, поднимается до божественных высот в этом хорале. Сказ о балерине и Гевре обладает потенциально огромной нравственной силой, он и действует на душу читателя, выполняя свою извечную функцию спасительного катарсиса. Полифония вполне естественна для театрального романа с описанием музыки, хора, пусть это даже не классическое функциональное многоголосие точек зрения. [17, 21]

Отдельные фракталы этого большого изобразительного плана: сказ о кошке балерины, о рыбках в аквариуме, о панно Гевры, об апплика-

ции, сотворенной балериной из пуха, о ее беременности, о заработках Гевры, о картинах Калмыкова – это очень понятные читателю сцены, наполненные жизнью, доброй энергией, возвышающей силой, прочерченные резцом уверенного в себе мастера. Эти тексты, микро-сцены, порой спонтанно переходящие в хореографические мизансцены, дивертисменты, в форме слова выглядят вполне самостоятельными импрессионистическими полотнами, они и создают сложный, орнаментально выразительный, причудливый, наполненный музыкой космос балерины и Гевры – мир танца, большого балета, умело перенесенного поэтом, режиссером театра балета, Д. Накиповым на пространство прозы. В этом плане мастеру его сверхзадача удалась.

### Вывод

Как представляется, Д. Накипову удалось создать первый многоплановый театральный роман в литературе новой волны современного Казахстана с необычайно сложной, нервно-пульсирующей, импрессионистической образной тканью. По своим стилевым, эстетическим, контекстуальным параметрам – это вполне постмодернистское произведение. Это весьма сложное текстовое полотно выступает как гипертекст, сотканный из огромного количества микротекстов, интертекстов, реминисценций, аллюзий с локализованными темами и подтемами и общим концептуальным планом. Интравертный характер и пластическая выразительность этих текстов не вызывает сомнений.

### Литература

- 1 Бадиков В. Книга про себя и про всех. – Алматы: Идан, 2009. – 288 с.
- 2 Нуржанов Б. Модернистское искусство, постмодернистская эстетика // Тамыр. – №1 (25). – 2010. – С. 36.
- 3 Сафронова Л.В. Постмодернистская литература и современное литературоведение Казахстана. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2006. – С. 96.
- 4 Ишанова А.К. Поэтика литературной игры. – Астана: Култегин, ЕНУ им. Л.Н.Гумилева, 2008. – С. 400.
- 5 Мучник Г.М. Проблемы коммуникативной поэтики. – Алматы: КазНУ им. аль-Фараби, 1995. – С. 181.
- 6 Нуржанов Б. Постмодернизм и новые медиа (компьютер и интернет) // Тамыр. – №2 (21). – 2012. – С. 3-10.
- 7 Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2009. – С. 352.
- 8 Темирболат А.Б. Поэтика литературы. – Алматы: Қазақ университеті, 2011. – С. 168.
- 9 Баймухамедов Ж. Истина и творение: хайдеггеровская топология изначального // Тамыр. – №4 (14). – 2004. – С. 76-83.
- 10 Ананьева С. Русская проза Казахстана. – Алматы: Жибек жолы, 2010. – С. 356.
- 11 Исмаилович Е. Арабеск-излом-точка-начало // Литературная газета Казахстана. – №35 (47). – 28.08.2009. – С. 5.
- 12 Колумбаев Б.Е. Авторство как метафизическая проблема // Художественная литература и проблемы антропологии. – Караганда: КарГУ им. Е.А. Букетова, 2002. – С. 8-9.
- 13 Ахмедьяров К.К. Лингвистическая поэтика: традиции и новации. – Алматы: Қазақ университеті, 2002. – С. 234.
- 14 Накипов Д. Круг пепла (роман-диалогия). – Алматы: Сага, 2010. – С.132.

- 15 Савельева В.В. Художественная антропология. – Алматы: АГУ им. Абая, 1999. – С. 281.
- 16 Джолдасбекова Б. Сарсекеева Н. Авторский дискурс прозы Ю.О. Домбровского в контексте современной казахстанской прозы о художнике. – Алматы: Қазақ университеті, 2013. – С. 184
- 17 Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2005.– С. 360.

#### References

- 1 Badikov V. Kniga pro sebya i pro vseh. – Almaty: Idan, 2009. – 288 s.
- 2 Nurzhanov B. Modernistskoe iskusstvo, postmodernistskaya estetika // Tamyр. – №1 (25). – 2010. – S. 36.
- 3 Safronova L.V. Postmodernistskaya literatura i sovremennoe literaturovedenie Kazahstana. – Almaty: KazNPU im. Abaya, 2006. – S. 96.
- 4 Ishanova A.K. Poetika literaturnoy igry. – Astana: Kultegin, ENU im. L.N.Gumileva, 2008. – S. 400.
- 5 Muchnik G.M. Problemy kommunikativnoy poetiki. – Almaty: KazNU im. al'-Farabi, 1995. – S. 181.
- 6 Nurzhanov B. Postmodernizm i novye media (komp'yuter i internet) // Tamyр. – №2 (21). – 2012. – С. 3-10.
- 7 Altybaeva S.M. Kazahskaya proza perioda nezavisimosti: traditsiya, novatorstvo, perspektivy. – Almaty: KazNPU im. Abaya, 2009. – S. 352.
- 8 Temirbolat A.B. Poetika literatury. – Almaty: Qazaq wni''versi''teti, 2011. – S. 168.
- 9 Baymuhamedov Zh. Istina i tvorenie: haydeggerovskaya topologiya iznachal'nogo // Tamyр. – №4 (14). – 2004. – S. 76-83.
- 10 Anan'eva S. Russkaya proza Kazahstana. – Almaty: Zhibek zholy, 2010. – S. 356.
- 11 Ismailovich E. Arabesk-izlom-tochka-nachalo // Literaturnaya gazeta Kazahstana. – №35 (47). – 28.08.2009. – S. 5.
- 12 Kolumbaev B.E. Avtorstvo kak metafizicheskaya problema // Hudozhestvennaya literatura i problemy antropologii. – Karaganda: KarGU im. E.A. Buketova, 2002. – S. 8-9.
- 13 Ahmed'yarov K.K. Lingvisticheskaya poetika: traditsii i novatsii. – Almaty: Qazaq wni''versi''teti, 2002. – S. 234.
- 14 Nakipov D. Krug pepla (roman-dilogiya). – Almaty: Saga, 2010. – S.132.
- 15 Savel'eva V.V. Hudozhestvennaya antropologiya. – Almaty: AGU im. Abaya, 1999. – S. 281.
- 16 Dzholdasbekova B. Sarsekeeva N. Avtorskiy diskurs prozy Yu.O. Dombrovskogo v kontekste sovremennoy kazahstanskoy prozy o hudozhnike. – Almaty: Qazaq wni''versi''teti, 2013. – S. 184.
- 17 Uspenskiy B.A. Semiotika iskusstva. – M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2005.– S. 360.