

## ПОРТРЕТНЫЕ И ПРЕДМЕТНЫЕ ОПИСАНИЯ В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. ВУЛФ И Ю. ОЛЕШИ

Спивак-Лаврова И.И.

*Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова, Актюбе. Казахстан (030000, Актюбе, АРГУ пр. А. Молдагуловой, 34), e-mail: [irinaspivaklavrov@rambler.ru](mailto:irinaspivaklavrov@rambler.ru)*

В работе проведен сравнительный анализ использования метафор в творчестве Верджинии Вулф и Юрия Олеши. Рассмотрены такие произведения малой прозы В. Вулф «Ненаписанный роман», «Королевский сад», «Фазанья охота», «Лэпин и Лэпина», «Ювелир и герцогиня», «Реальные предметы», «Женщина в зеркале», «Новое платье»; Ж. Жироду «Святая Эстелла» и Ю. Олеши «Лиомпа», «Любовь», «Вишневая косточка», «Человеческий материал», «Легенда». Традиционно стиль Верджинии Вулф и Юрия Олеши связывают с такими представителями французской литературы «потока сознания», как Роденбах, Пруст, Жироду. Сравнение и метафора в данном случае – это способ индивидуализировать окружающую реальность, придать ей субъективность и оригинальность. Полифоническое толкование зоометафор транслируется в малой прозе В. Вулф, Ж. Жироду и Ю. Олеши, необходимо подчеркнуть также субъективность и оригинальность сравнений и метафор. Авторское мироощущение основано на общности философских, эстетических и стилистических взглядов, в которых метафора играет основополагающую роль.

Ключевые слова: Вирджиния Вулф, Юрий Олеша, постимпрессионизм, литература «потока сознания», метафора.

## PORTRAIT AND SUBJECT DESCRIPTION IN SMALL PROSE OF V.VULF AND Y.OLESHA

Spivak-Lavrova I.I.

*Aktobe Regional State University. Zhubanov, Aktobe. Kazakhstan (030000, Aktobe, etc. argument. A. Moldagulova 34), e-mail: [irinaspivaklavrov@rambler.ru](mailto:irinaspivaklavrov@rambler.ru)*

There is the comparative analysis of using metaphors in the creation of Virginia Woolf and Yuri Oleshi. It is considering such works of small prose of V.Vulf as "Unwritten novel," "Royal Garden", "Played Pheasant Hunting", "Lapin and Lapin", "Jewelry and Duchess", "Real objects", "Woman in the Mirror", "New Dress"; Jean Giraudoux "Holy Estella" and Yuri Olesha "Liompa", "The Love", "Cherry Seed", "Human material", "Legend". Traditionally style of Virginia Woolf and Yuri Oleshi associated with such representatives of French literature "stream of consciousness" as Rodenbach, Proust, Giraudoux. Comparisons and metaphor, in this case, it is a way to individualize the surrounding reality, and also the way to add her subjective and original views. Polyphonic interpretation of zoometaphors translated in the small prose of V.Vulf, J. Giraudoux and Olesha. It also must be emphasized such subjective and original comparisons and metaphors. Author's attitude based on the generality of philosophical, aesthetic and stylistic views, in which metaphor plays a fundamental role.

Keywords: Virginia Woolf, Yuri Olesha, postimpressionism, a literature "stream of consciousness", metaphor.

Традиционно стиль Вирджинии Вулф и Юрия Олеши связывают с такими представителями французской литературы «потока сознания», как Роденбах, Пруст, Жироду. «Обращаться к внешнему бытию – это продолжать самонаблюдение, поэтому для импрессионизма характерно нацеливание на мельчайшие детали предмета» [1]. Общественное, родовое при этом становится не интересным для сферы индивидуального сознания. Черточка, штрих, «увиденный только «мною», приближает вещь к личной сфере, содействует идеальному ее присвоению» [1]. Отсюда метафоричность – как способ индивидуализировать объективную реальность, придать ей субъективность и

неповторимость. Приведенные примеры из прозы Вулф, Олеси и Жироду ярко иллюстрируют данное утверждение:

«Как у зонтика с пышными воланами, как у павлина с пышными перьями, опадают воланы, складываются перья, так она (герцогиня) опала и сложилась, опустившись в глубокое кожаное кресло». (В. Вулф «Ювелир и герцогиня») [2].

«Она (божья коровка) снялась с самой верхней точки яблока и улетела при помощи крыльев, вынутых откуда-то сзади, как вынимают из-под фрака носовой платок» [5].

«Гуси спали, стоя на одной ноге; конец другой небрежно висел у них из подмышки, словно поношенная перчатка» (Ж. Жироду «Святая Эстелла») [1]. Однако Бадиков замечает, что при всей тождественности стилей Жироду и Олеси, их все-таки нельзя полностью идентифицировать. «У Жироду все плывет: сплошной поток ощущений, не контролируемый сознанием, не выводимый за его пределы... Интересен не мир, а его субъективное отражение. Герой – не мученик воображения, как у Олеси, а своеобразный в этой области гурман» [10].

Существует явная параллель между эстетикой визуальности в живописи и в художественной литературе начала XX столетия. В живописи постимпрессионизма перспектива уже не так важна, как в импрессионизме, трехмерность, объемность постепенно исчезает, начинается движение в сторону абсурдного образа (совмещение несовместимого). В живописи Сезанна, Гогена, Пикассо, Матисса и Тулуз-Лотрека многие образы-персонажи имеют некоторые карикатурные черты, перспектива уходит, деформируются пропорции тела и лица, так, например, в картине «Любительница абсента» Пикассо у героини непропорционально длинная рука, которой она обнимает себя и отгораживается от реального мира. В картине Пикассо «Авиньонские девицы» образы расчленены, выпотрошены, вывернуты наизнанку, представляя собой не эстетику прекрасного, а эстетику ужасного, безобразного. Подобные абсурдные образы можно найти и в творчестве В. Вулф и Ю. Олеси. Описание фантастического, несуществующего Могриджа-мужа в рассказе «Ненаписанный роман» В. Вулф представляет собой яркую натуралистическую и в то же время абсурдную картину раблезианского масштаба: «Как ладно он скроен; хребет – гибкий, как китовый ус, стройный, как тополь; ребра – раскидистые ветви; кожа – туго натянутый парус; красные складки щек; сердце – мощный насос; а тем временем сверху валится темными кусищами мясо, низвергается пиво, дабы вновь всосаться в кровь...» [2]. В. Вулф использует сразу несколько приемов авангардной эстетики: во-первых, подобно Пикассо, В. Вулф расчленяет своего героя; во-вторых, изображает его изнутри, читатель как будто находится внутри этого исполина. Тот же прием мы встречаем у Ю. Олеси. По мнению В. Полонского: «В стиле Олеси много импрессионизма. Он не боится характеризовать

предметы с неожиданных, мимолетных точек зрения... Он перебрасывает, например, Андрея Бабичева по воздуху, показывая снизу его «ноздри медного истукана», нарушая законы реального, чтобы подчеркнуть его монументальность в представлении Кавалерова («неодолимый идол с выпученными глазами») [5]. Бабичев и Могридж-муж – два идола, монументальные исполины, лишённые внутренней жизни и наполненности «взгляд у него (Могриджа) – ну сфинкс сфинксом, и весь он какой-то замогильный, и вид его наводит на мысли о похоронных дел мастере и гробе» [2].

Этот же прием использует В. Вулф и в рассказе «Реальные предметы», герои здесь распадаются на детали, подобно некому механизму, который разобрали на составные части: «различимы губы, носы, подбородки, короткие усики, твидовые кепки, охотничьи куртки, башмаки и клетчатые чулки; потянуло дымом от трубок» [2]. Образы персонажи в этом рассказе с помощью метонимии превращаются в предметы, читатель наблюдает разговор не двух приятелей, а двух тростей. «Ничто на просторах моря и песчаных дюн не было столь реально, плотно, живо, упруго, красно, волосато и энергично, как эти два молодых тела» [2] – данная цитата передает телесность персонажей и полное отсутствие внутреннего содержания и духовности.

Визуальные портретные описания Гоголя интересны тем, что образы персонажи в его текстах сравниваются с образами из «более низких сфер жизни». По мнению Ю. Манна, эти сравнения можно разделить на три категории: из мира животных, насекомых и неодушевленных предметов. Ю. Манн пишет: «От жизни остается некая форма, от человека оболочка, которая исправно отправляет жизненные функции». Основная мысль «Мертвых душ» состоит в том, что «в царстве обездушенных людей естественно властвует пустота и мертвые формы» [4]. Зоометафоры у Н.В. Гоголя снижают образ персонажа, выводят его на более низкий звериный уровень существования в тексте. Сравнение с животными в модернизме не унижают, а напротив эстетизируют в каком-то смысле образ и придают ему неповторимую субъективную окраску. Цитата из новеллы Жана Жироду «Святая Эстелла» подтверждают эту мысль: «Она не понимала комичности своего положения, но постепенно теряла присутствие духа. Она напоминала мне глупую овцу, которая мечется среди кустов и, не чувствуя колючек, оставляет на каждой из них клочок шерсти» [1]. В новеллах В. Вулф есть большое количество зоометафор из мира животных и насекомых. Можно сказать, что это не просто сравнение с животными вообще, а сравнение с животным в конкретной ситуации, как у Жироду: героиня не просто сравнивается с овцой, а с конкретной овцой в конкретной ситуации. Можно отметить ситуативный подход, персонажи Вулф сравниваются не с животными и птицами вообще, а с животными и птицами в конкретной ситуации, например: «Мисс Антония крикнула снова и щипнула что-то тончайшее, белое, что держала в руках,

так курица быстро и нервно щиплет кусочек белого хлеба» [2] («Фазанья охота»); Эрнест Торберн («Лапин и Лапина»), «когда откусывает тост – он вылитый кролик. Никто, кроме нее, не усмотрел бы в этом подтянутом, спортивного вида молодом человеке с прямым носом, голубыми глазами и жесткой складкой рта сходства с крохотным трусливым зверьком, но тем смешнее. Когда он ел, нос его чуть заметно дергался. Ну, точно нос у ее любимого кролика» [2]; Розалинда, главная героиня этой новеллы, «это такая совсем маленькая зайчишка, передние лапки свесила, глазки навывкате... из ее рук свисало шитье, а глаза, блестящие и большие, были и впрямь слегка навывкате» [2]; «Силия – незамужняя дочь, вечно вынюхивающая чужие тайны, всевозможные мелочи, которые люди оберегают от чужих глаз, – белый хореk с красными глазками и носом, перепачканным оттого, что он вечно сует его куда не след» [2]. Силия сравнивается с хорьком, а чучело «зайчихи с красными стеклянными глазами на искусственном снегу», которое Розалинда увидела в музее, предвещает трагедию, когда мир фантазии будет разрушен, а ее любимый Эрнест из царя кроликов превратится в жестокого охотника.

Ювелир Оливер Бейкон из новеллы «Ювелир и герцогиня» сравнивается сразу с несколькими экзотическими животными, потому что даже боров, с которым сопоставляется персонаж не простой, а «гигантский» и вынюхивающий деликатесные трюфели. Нос Оливера Бейкона «длинный и гибкий, как хобот у слона, словно хотел сказать подрагиванием ноздрей (а казалось, что подрагивают не только ноздри, но весь нос), что он еще не удовлетворен, все еще вынюхивает что-то...» [2]. «Он шел немного враскачку, как раскачивается верблюд в зоопарке. Верблюд презирает лавочников; верблюд не удовлетворен своей долей» [2]. Перечисленные сравнения очень точно передают исключительность и оригинальность персонажа Оливера Бейкона. В новеллах «Фазанья охота» две старушки под многочисленными оборками платьев подобны обмякшим, расплывшимся фазаньим тельцам: «А кружева и оборки будто подрагивали, пока они пили, будто тела у них теплые и вялые под опереньем» [2]. В финале второго рассказа героиня представляет себя мертвым животным «Она лежала, поджав коленки, на своей половине кровати, совсем как зайчиха на блюде» [2]. Пессимизм и безысходность более ощутимы в творчестве Вулф.

У Ю. Олеша меньше зоометафор, но тем не менее они встречаются в рассказе «Человеческий материал»: «Гость протягивает мне руку, которая кажется мне пестрой, как курица» [2], это сравнение более абсурдно, непредсказуемо, чем в творчестве В. Вулф.

В рассказе «Легенда» Ю. Олеша приоткрывает собственную мастерскую (лабораторию) по созданию образа: «Отец выбежал из спальни. Он трясся, не мог говорить, от страха он перестал быть человеком. Он превратился в курицу. Он летал! Он взлетел вдруг

на стол (в белье), присел, опять взлетел, очутился на буфете, потом на подоконнике (как курица, которую ловит повар)» и дальше «он не летал, – просто у меня кружилась голова и через головокружение я так воспринимал внешние проявления его страха» [5]. В малой прозе Зошенко так же присутствует параллель: «зверь – неживой человек», которая означает противостояние здорового, но безнравственного «варварства» и тонкой, но обреченной интеллигентской сущности. Полифоническое толкование зоометафор транслируется в малой прозе В. Вулф, Ж. Жироду и Ю. Олеси, необходимо подчеркнуть также субъективность воспринимающего сознания.

Перечисленные примеры иллюстрируют попытку импрессионистов изучать внешнее бытие, нацеливаясь «на мельчайшие детали предмета» [1]. Сравнение и метафора, в данном случае, это способ индивидуализировать окружающую реальность, придать ей субъективность и оригинальность. Никто кроме Розалинды не видит сходства ее мужа, истинного английского джентльмена Эрнеста с французским кроликом Лапиным, это субъективное восприятие героини, так же как в рассказе Ю. Олеси «Легенда» никто не видит сходства отца героя с курицей кроме повествователя – нарратора, находящегося в лихорадочном бреду.

У Вулф много сравнений из жизни насекомых, вообще образы насекомых играют очень важную роль в поэтике прозы Вулф и Олеси. В новелле «Новое платье» мисс Мейбл сравнивается с жалкой, ничтожной мухой, у которой слиплись крылышки. Из мира насекомых взята основная оппозиция между главной неуверенной в себе героиней и окружающим ее обществом: «Сама она была муха мухой, а другие – стрекозы, бабочки, яркие насекомые, и они танцевали, кружили, порхали, и она, одна-одинешенька, неуклюже выкарабкивалась из блюдца» [2]. У Жироду в новелле «Святая Эстелла» героиня так же сравнивается с мухой, но уже в другой ситуации: «Она никогда не сроднится со спокойствием, таким естественным для избранных, и она так же далека от безмятежности, как муха, бьющаяся о стекло» [1]. В рассказе «Вишневая косточка» Ю. Олеси герой ждет любимую под часами, он не уверен в ее ответных чувствах, и это его мучает, но все переживания героя Олеша не расписывает подробно, а фокусирует их в метафоре: «Четверть четвертого. Стрелки соединились и вытянулись по горизонтали. Видя это, я думаю: «Это муха сучит лапками. Беспокойная муха времени» [5]. Олеша использует образ мухи для создания абстрактного, философского образа неуловимого времени. Описание из новеллы «Королевский сад» Вулф напоминает гоголевское описание из «Невского проспекта»: Фигуры этих мужчин и женщин двигались мимо клумбы в каком-то странном хаотическом круговороте, почти как бело-синие бабочки, которые причудливыми зигзагами перелетали с лужайки на лужайку» [2].

Образы-персонажи в малой прозе Вулф и Олеси сравниваются и с предметами, превращаясь в образы-вещи. Героиня рассказа «Ненаписанный роман» не естественна и механистична: «И вновь она бесконечно утомленно закачала головой из стороны в сторону, пока голова ее не замерла, точно юла, которой надоело вращаться» [2]. Образ Изабеллы из новеллы «Женщина в зеркале» поражает своей закрытостью, замкнутостью, она «подобна запертым ящичкам, набитым письмами. Говорить о том, чтобы "вскрыть ее", точно она устрица, грешно и нелепо» [2], сравнение с ящичком и с устрицей уравниваются, так как главное здесь – это признак закрытости. У Олеси в рассказе «Вишневая косточка» героиня красива, но пуста и фальшива «Наташа подняла лицо, и вдруг ее лицо показалось мне сияющим фарфоровым блюдцем» [5]. В рассказе В. Вулф «Ненаписанный роман» «краснощечие яблоки» в корзинах подобны женским головкам за окнами парикмахерской. Таким образом, возникает мотив человека-вещи в стилистике В. Вульф и человека-куклы, робота в прозе Ю. Олеси.

Подобная оппозиция, по мнению Якобсона, только в варианте статуя-человек, также использовалась в творчестве Пушкина, причем «образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ омертвевших людей» [8]. Чудакова замечает по поводу романа «Зависть»: «Володя и Валя – красивые, отлично сложенные, обаятельные, здоровые и молодые люди. Но так же, как Бабичев – это люди-вещи, в них есть нечто застойное, и чем больше они двигаются, шумят, бьют по мячу, тем очевиднее их внутренняя остановленность, их уподобленность «неживому миру» [7]. Здесь возникает мотив кукольности, ведь человек, у которого атрофированы эмоции и воображение превращается в человека-машину, человека-робота. Сам Володя Макаров с гордостью говорит о себе: «Я человек-машина, не узнаешь ты меня. Я превратился в машину» [5]. Бабичев «растит и холит» себе подобного человека, так же как три Толстяка пытаются вырастить для себя наследника-куклу с железным сердцем. Кукольность присутствует практически во всех женских образах, а в рассказе «Лиомпа» изображен «голый резиновый мальчик», за которым тянется шлейф вещей, покидающих умирающего Пономарева.

Вместе с тем В. Вульф и Ю. Олеса уделяют огромное внимание миру материальных вещей, предметному миру. Приведенные цитаты из малой прозы у В. Вулф иллюстрируют основной тезис агностической теории Канта «о вещи в себе», вещи, скрывающей тайну, разгадать которую до конца невозможно. Осколок фарфора из новеллы «Реальные предметы» казался «чем-то неземным, пестрым и загадочным, как фантастический арлекин», «задумчивое» стекло, «гудит и бормочет большой город», «комнату, как живого человека, раздирали страсти и печали, взрывы гнева и зависти», «тявкали ружья», «Изабелла собрала все эти ковры, и стулья, и шкафчики, что вели теперь у нас на глазах свое

призрачное существование. Порой казалось, что им известно о ней больше, чем дозволено узнать нам, хоть мы и сидели на них, писали за ними и осторожно по ним ступали» [2].

Стиль Олеши был назван «игрой с реальностью», В. Полонский дает такую характеристику стилю Олеши: «Он умеет так показать качество вещи, ее фактуру, шершавую поверхность, что восприятие наше становится как бы материализованным, видимым на ощупь, до осязательности реальным [6]. Интересно, что в жанре натюрморта в живописи импрессионистов используется тот же прием, в частности, Мане, фиксируя внешние и как бы случайные качества, пытался проникнуть в трудно уловимый, индивидуальный характер предмета, увидеть его внутреннюю суть. Он упрощает композицию, сокращая количество предметов. У Мане отсутствуют перегруженность или многосложность, характерные для его предшественников. Но зато все возможные материальные качества мира вещей, являемые в тех двух-трех предметах, которыми он ограничивается, запечатлены всегда с большой виртуозностью.

Вещь также является существом одушевленным в стиле В. Вулф и Ю. Олеши. В. Бадиков по этому поводу замечает: «Языковая природа образного слова Олеши определяется общим художественным заданием писателя, его красочным мироощущением. Действительно, это слово как бы вызывает к жизни «мир мертвых вещей». Можно сказать, что материальный мир становится одним из героев олешинской прозы» [10]. Например: «щебечет» стеклянная пробка, подушка, опущенная на землю, садится рядом, «как свинья», колбаса с веревочным хвостиком свисает с ладони, «как нечто живое», буфет «смеется», «пирог, остывающий, еще не испустивший жара жизни, почти что лопотали под одеялом, возились, как щенки» [5], «одеяло сидело рядом, ложилось рядом, уходило, сообщало новости» [5], «кран сморкался», «в кипятке прыгали яйца», «тончайшего фарфора ваза, округлая, высокая, просвечивающая нежной кровеносной краснотой» [5].

В рассказе «Лиомпа» вещи играют зловещую роль в судьбе Пономарева. Их постепенный уход равнозначен смерти. Таким образом, «смерть – это утрата интимной, сокровенной связи с вещами» [8;7]. Именно вещи помогают Джону из новеллы В. Вулф «Реальные предметы» осознать тайну жизни, почувствовать ее вкус и наполниться внутренним содержанием, в финале произведения герой превращается в личность неоднозначную творческую, прежний приятель перестает понимать его.

Можно говорить о своеобразной концепции двоемирия у Вулф и Олеши, но если для романтизма второй иллюзорный мир – это уход от реальности, то второй мир Вулф и Олеши, наоборот, отражает внутренний смысл и суть вещей. Это мир не потусторонний, а посюсторонний. Таким образом, метафора в творчестве Вулф и Олеши становится источником не только мифотворчества, а миротворчества и, безусловно, категорией не

столько языковой, сколько философской. Й. Хейзинга подчеркивает игровую природу метафоры: «Дух, формирующий язык, всякий раз перепрыгивает играючи с уровня материального на уровень мысли. За каждым выражением абстрактного понятия прячутся образ, метафора, а в каждой метафоре скрыта игра слов» [9].

Необходимо отметить крайний субъективизм восприятия окружающей реальности и воссоздание его в художественном мире малой прозы В. Вулф и Ю. Олеши, ведь только Розалинда видит, что Эрнест Торберн, атлетического вида молодой человек, похож на кролика. В новелле «Лиомпа» Ю. Олеши явно читается тезис субъективного идеализма: «весь мир – комплекс моих ощущений». Каждый из героев рассказа «Любовь» видит мир по-своему: дальтоник видит «синие груши», а марксист Шувалов из-за любви к Лели начинает мыслить образами и превращается в идеалиста, перестает воспринимать метафорическое значение слова как переносное, он буквально начинает летать, оса на его глазах превращается в тигра, а Леля истекает «абрикосовым соком». Исаак Ньютон (из сна Шувалова) – антагонист главного героя, логик и материалист, также имеет дефект зрения, он видит сквозь «крепкие синие очки» «свой синий фотографический мир». Н.Я. Берковский пишет, что у Олеши, как и у французских импрессионистов, «вселенная без изъятий вселена в познающее «я». У Олеши объективного мира нет, а есть множество субъективных миров. Умиравший Пономарев хочет забрать весь мир с собой, верит, что внешнего мира не существует, «мир перестанет существовать, когда перестану существовать я», но этого не происходит. Куляпин считает: «Финал рассказа демонстрирует ошибочность этой философии, но от этого она не становится для Ю. Олеши менее притягательной» [3]. «Дедушка, тебе гроб принесли», – говорит «резиновый» мальчик в финале рассказа «Лиомпа». Пономарев не смог забрать с собой весь окружающий мир, он остался в наследство «резиновому» мальчику, и только самого Пономарева не стало. Помимо субъективного идеализма в малой прозе В. Вулф и Ю. Олеши можно найти отголоски агностической теории Канта о «вещи в себе». Например, в новелле «Лалин и Лалина» Розалинда сделала свекрови странный подарок, «томпаковая дырчатая коробочка, старинная песочница, подлинная вещица XVIII века, из таких в былые времена посыпали песком чернила для просушки. Довольно бесполезный подарок» (особенно для семьи, которая ценит только изделия из золота). Но в этой коробочке есть дыхание времени, истории и может быть какой-то личной тайны, именно этим она и привлекла Розалинду, героиню, обладающую авторским мироощущением. Таким образом, творчество В. Вулф и Ю. Олеши имеет много общих черт в восприятии действительности и в воспроизведении художественного мира. Авторское мироощущение основано на общности философских, эстетических и стилистических взглядов, в которых метафора играет основополагающую



роль. Необходимо отметить, что если В. Вулф стояла у истоков литературы модернизма, то творчество Ю. Олеси принадлежит к 20-30 годам XX столетия и больше тяготеет к абстрактным и абсурдным образам.

### Список литературы

1. Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 276.
2. Вулф В. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 393-463.
3. Куляпин А.И. Творчество Михаила Зощенко в литературно-эстетическом контексте 1920-30-х годов. Монография. – Ишим, 2012. – С. 104-105.
4. Манн Ю. Смелость изобретения: Черты художественного мира Гоголя. – М.: Детская литература, 1975.
5. Олеша Ю.К. Избранное. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 191-291.
6. Полонский В. П. О литературе. – М.: Советский Писатель, 1988. – С. 151.
7. Чудакова М. О. Мастерство Ю. Олеси. – М.: Наука, 1972. – С. 64.
8. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1989. – С. 150.
9. Хейзинга Й. Homo ludens (Человек играющий). – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. – С. 5.
10. Badikov W. (1983) Poetika Juria Oleszi. – Olszton. – 1983. – С. 89.

### Рецензенты:

Тектигул Ж.О., д.фил.н., профессор, Актыобинский региональный государственный университет им. К. Жубанова, г. Актобе.

Пангереев А.Ш., д.фил.н., профессор, Актыобинский региональный государственный университет им. К. Жубанова, г. Актобе.