

---

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ДИАЛЕКТИКА: ДИНАМИКА ОБРАЗОТВОРЧЕСТВА И МИРОПОСТИЖЕНИЯ (на примере философской сказки Ф. Искандера «Кролики и удавы»)

А.М. Казиева, Е.А. Шевель

Кафедра отечественной и зарубежной литературы  
Пятигорский государственный лингвистический университет  
*Пр. Калинина, 9, Пятигорск, Россия, 879532*

Эстетическая игра в художественном тексте — это не только конкретные изобразительно-выразительные средства. Комбинируя фрагменты реального и воображаемого миров, автор ведет такую игру с читателем. Если между автором и читателем возникает контакт, то читатель оказывается вовлеченным в эту игру. Нравственная и эстетическая значимость художественного текста зачастую начинают определять сознание и формы существования человека, что используется литературой прямо и косвенно. Художественное произведение становится в той или иной степени «предупреждением», позволяя читателю «пережить в тексте» духовный опыт, не сталкиваясь напрямую с какими-то конкретными ситуациями. Обыденный язык, будучи постоянно употребляемым «инструментом», нивелирует образную природу слова, тогда как художественный дискурс намеренно культивирует способность языка создавать образы.

**Ключевые слова:** языковая игра, коммуникативная функция языка, семантическое пространство, художественный дискурс.

Реализация авторской позиции, экспликация отношения к высказываемому в рамках художественного дискурса определена авторской интенцией, основанной на коммуникативной функции языка. Любой фрагмент художественного текста потенциально имеет транзитивные признаки, характеризующие эстетическое воздействие. Авторское мировосприятие, прямо или косвенно воплощенное в произведении, отражено в выборе определенных изобразительно-выразительных средств, который вносят свой вклад в реализацию художественной задачи.

Художественное произведение некорректно считать прямым отражением реального мира. Этот основополагающий тезис относим и к текстам «реалистическим», и к текстам, содержащим некоторые компоненты вымысла. Так происходит ввиду активной деятельностной силы авторского воображения, творческого процесса; семантическое пространство художественного мира несет в себе определенную авторскую интенцию, влияющую как на развитие действия, на персонажную сферу, так и на его рецептивный потенциал. Художественный мир произведения дистанцирован от реальной действительности, что определяет его сущностную характеристику: он отражает неполноценную коммуникативную ситуацию, т.к. с точки зрения читателя высказывание «отделено» от субъекта речи, продуцента художественного дискурса, с точки зрения автора отсутствует непосредственный синхронный адресат. Фундаментальное свойство художественного текста — репрезентация творческого субъекта — с необходимостью влечет за собой обращение к субъективной модальности: применительно к художественному дискурсу она есть не что иное, как способность говорящего, автора представить себя в качестве *субъекта*, осуществляющего творческий акт.

Основной характеристикой языковой игры следует признать ее ассоциативно-интерпретационное начало, которое создает возможность нарушения автором высказывания стереотипного употребления, конструирования и восприятия языковых единиц. Именно в художественном тексте это начало реализуется с наибольшей полнотой: здесь творческий субъект выражает свое отношение к миру в высказывании, формирует стиль художественного дискурса, его интенциональность.

Как «сознательное манипулирование языком, построенное если не на аномальности, то по крайней мере на необычности использования языковых средств» [6. С. 37], феномен языковой игры изучается целым спектром различных гуманитарных наук — риторикой, стилистикой, психологией, философией, теорией и историей литературы. Будучи органично включенными в семантическое пространство художественного текста, изобразительно-выразительные средства (метафора, метонимия, сравнение, особый порядок слов, анафоры и пр.) неизбежно попадают под определение языковой игры. С одной стороны, языковая игра стимулирует появление таких средств в дискурсе, в том числе и художественном, с другой именно языковая игра выступает средством их существования в универсуме художественного текста. Таким образом, языковая игра в более расширенном значении осмысливается в гуманитарной парадигме как бытие любого художественного текста. В игре, в том числе и языковой, отражается онтологическая амбивалентность, т.к. нормативность жизни не исключает ее непредсказуемости.

Бесспорен тезис Й. Хейзинги о том, что «культура возникает в форме игры, первоначально разыгрывается» [8. С. 61]. Поэтому и все более возрастающий интерес к феномену языковой игры неслучаен. Языковая игра понимается в этом аспекте как такой вид речевого поведения, который основан на преднамеренном нарушении языкового канона и обнаруживающий творческий потенциал личности в реализации системно заданных возможностей.

Как результат взаимодействия реализованной и нереализованной тенденций использования и/или конструирования знака художественного текста, эффект языковой игры имеет ассоциативный характер: контекст восприятия соответствующего сегмента художественного произведения, фрагмента, эпизода, сцены, высказывания воспринимается на фоне языкового «прототипа», на основе которого моделируется новое художественное знание. Поэтому литературоведение и лингвистика все чаще обращаются к различным аспектам создания художественного образа, к речетворчеству как таковому; эти важные для современной филологии направления подходят к проблеме с разных сторон, что не исключает в целом объединения научных усилий: языковой/стилевой стереотип соотносится с потенциально возможным отказом от этого стереотипа, что дает возможность раскрыть не только формально-содержательные особенности конкретного текста, но и природу художественного творчества. Так, убедительно доказано существование сходных механизмов при сознательном переходе говорящего на позиции «человека играющего» (по терминологии Й. Хейзинги).

В художественном тексте языковая игра приобретает особо акцентированный эстетический характер, именно поэтому мы можем говорить в данном случае об эстетической игре. Сама оппозиция «реальный/ирреальный мир», «реальный/

воображаемый мир», приводящая к осознанию специфики художественного текста, органически связана с эстетической игрой и ей подчинена. Эта эстетическая игра строится вокруг вечных этических норм. Йохан Хейзинга в своей знаменитой книге «Homo ludens» подчеркивал: «Всякая игра есть прежде всего... свободная деятельность... Она разыгрывается в определенных рамках пространства и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой... Игра творит порядок, она есть порядок... Игра имеет склонность быть красивой. Этот эстетический фактор, по всей вероятности, тождественен стремлению творить, что оживляет игру во всех ее видах и обликах. Слова, с помощью которых мы можем именовать элементы игры, принадлежат большей частью сфере эстетического» [8. С. 17—21].

Имплицитный смысл, вложенный автором в художественное высказывание и текст в целом, не может быть постигнут без выяснения природы субъективной авторской модальности. Языковая игра как своеобразное развлечение словом репрезентирован в *самой* необычной форме представления высказывания.

Читатель воспринимает художественное произведение как бы в двух осях: с одной стороны, в рамках общепринятых языковых значений (иначе художественный текст стал бы «заумью», как например, намеренные попытки придать художественному языку глубинный сакральный смысл, принадлежащие обэриутам и В. Хлебникову), с другой — как некую возможность разгадывания тайного смысла, авторской модальности, заложенной в художественном тексте.

Ю.М. Лотман отмечает, что понять идеи автора, выраженные в литературном произведении, «можно только в отношении ко всей системе и совокупности его идей, т.е. к его мировоззрению как идеологической структуре» [5. С. 212]. Внетекстовые отношения «входят в плоть художественного произведения как структурные элементы определенного уровня» [Там же].

Психологический подход к осмыслению природы языковой игры представляется определяющим, поскольку помогает осмыслить авторскую интенцию. Игра, являясь одним из составляющих человеческой культуры, основывается в своем существовании на амбивалентной природе человеческого духа, психики: «Архетип духа может служить и добру, и злу, и это зависит от свободного выбора, т.е. сознания человека; добро может обратиться и во зло» [9. С. 353]. Игровая природа человеческого сознания реализуется в свободе выбора; его амбивалентность отражена, в частности, в высказывании «*Добро всегда побеждает зло*», в которой субъект и объект оказываются, на первый взгляд, немаркированными. Только логическое ударение (а значит, интенция автора высказывания) помогает определить, что же здесь выступает субъектом. Полюсы психической жизни приходят в состояние конфликта, который и становится глобальным для мировой литературы: именно тема «добро — зло» представляет собой одну из немногих вечных тем, наряду с темами «любовь — ненависть», «хаос — космос», «жизнь — смерть». Душа, существуя во взаимодействии противоположностей, обретает себя в создании произведений искусства, ее амбивалентность — *первейшее* условие создания художественных текстов: «*Душа сама говорит о себе*» [9. С. 353].

Сознание предписывает человеку определенные когнитивные модели, что отражается и на восприятии совершенно новых фрагментов знания. Именно поэтому

влияние фоновых (прецедентных знаний) в рамках процесса обобщения бесспорно, и единичное явление может стать объектом обобщения. Таков общий психологический закон, распространяющий свое влияние и на художественное творчество, т.к. автор не свободен от общечеловеческих обобщений, что становится основой проникновения личностных обобщающих смыслов в ткань произведения.

Представляется, что одной из форм языковой игры в художественном тексте является ирония. Именно ирония репрезентирует основные черты сознания современного человека, многообразно раскрываясь в художественных и философских произведениях XX—XXI вв. Подчеркнем также, что ирония как особый способ мировосприятия определяет не только диалектику существования человека в мире, но и специфику рецепции художественного текста. Целесообразно в этой связи кратко охарактеризовать наиболее значимые для нашей исследовательской концепции аспекты изучения иронии.

Так, С. Кьеркегор, поставив в центр своей философской системы апологию субъективности, но не фихтеанской или романтической, а явившейся как исторически неизбежная форма развития человеческой личности, отстаивает право субъективности против чрезмерного, по Кьеркегору, гегелевского объективизма, и в этой связи подчеркивает: «Ирония возникает с появлением субъективности в мировой истории. *Ирония — это первое и наиболее абстрактное определение субъективности*» [4. С. 179]. Вполне объяснимым становится вменение еще Сократу растления юношества, и это обвинение напрямую связано с дистанцированием «я» от «не-я», которое для субъекта незабываемо и эмансипирует его от социума, и «по мере проявления субъективности заявляет о себе ирония» [4. С. 179]. Кьеркегор находит «золотую середину», заявляя: «Если и нужно предостеречь от иронии как от искусителя, то нужно и воздать ей хвалу как наставнику» [4. С. 196]. Обе репрезентации иронии, обозначенные Кьеркегором — искуситель и наставник — воплощаются в искусстве XX в.: ирония как искуситель — в модерне, как наставник — в постмодерне. Бесспорно одно: относительная целостность личности поддерживается способностью к иронии.

Весь современный художественный дискурс настраивает и продуцента, и реципиента на «раскавычивание» чужих мыслей, что закономерно сказывается на общем характере мирового художественного процесса. Такое тяготение к интертекстуальности, к разного рода аллюзиям и реминисценциям наиболее отчетливо воплощено в текстах постмодернизма, и иронии здесь принадлежит не последнее место. Различные оттенки иронии, их «мерцание» во многом характеризует природу постмодернистского текста.

Именно поэтому довольно сложно бывает определить, какой именно вид иронии становится основным для конкретного фрагмента, эпизода, фразы или произведения в целом. Релевантным признаком иронии является зависимость ее от конкретного типа дискурса или кода, т.н. «двойное кодирование», «переключение регистров» (зачастую в пределах микроконтекста).

Проблема соотношения иронии и комического многообразно решается иронологией. Например, Ю.Ю. Каменская утверждает: «Ирония не входит целиком в парадигму комического, но пересекается с другими эстетическими категориями,

вступая с ними в отношения эквиполентной оппозиции» [2. С. 16]. Именно в пределах изучения произведений, имеющих синкретичный характер (каковой является и философская сказка Ф. Искандера), данное разграничение приобретает экзистенциальный характер: «Ирония близка драматическому (а не комическому!) модусу художественности. Ироническая личность в той же степени, что и драматическая, нуждается в Другом (других) и почти так же страдает от невозможности самореализации во „внешней данности“. Но принципиальное отличие такой личности «состоит во внутренней непричастности... внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал собственного самоутверждения» [7. С. 75].

Таким образом, как феномен, охватывающий широкое понятийное поле, ирония предполагает несколько тенденций ее интерпретирования и дефинирования. Ирония предстает как собственно изобразительно-выразительное средство (троп или фигура иронии); как способ полемики или ведения диалога (майевтика Сократа); рассматривается в качестве структурного принципа художественного произведения, эмоционально-ценностной ориентации человека, его жизненной установки; как средство самозащиты, компенсаторный механизм личности (психоаналитическая трактовка иронии); как онтологическая категория, раскрывающая аспекты онтологических сущностей.

Между литературной личностью (в терминологии Ю. Тынянова), особенностями воплощения содержания художественного произведения в его форме и национальным характером невозможно установить прямые параллели, однако глубинная аналогия между ними, бесспорно, существует: национальное начало представляет собой некий инвариантный компонент в структуре творческой личности, являясь продуктом длительного исторического развития: «Национальное пронизывает все уровни организации языковой личности, на каждом из них приобретая своеобразную форму воплощения, и застывший, статический и инвариантный характер национального в структуре языковой личности отливается в самом языке в динамическую, историческую его составляющую» [3. С. 42].

Даже в случае, когда писатель создает свои произведения не на родном языке либо он является билингом, этноспецифическое становится одним из важных факторов, формирующих его идиостиль.

Семантические признаки [см. работы А. Вежбицкой] как русского языка, так и любого другого национального языка формируют особые характеристики языкового сознания русских и, следовательно, ориентируют этнос в целом на особое восприятие действительности. Так создается национальная картина мира.

Подчеркнем также, что универсальная картина мира лежит в основе национальной картины мира; данный тезис убедительно доказан современной когнитивной наукой и не подлежит сомнению. Одним из плодотворных современных научных подходов к изучению индивидуальной картины мира, воплощенной в художественном тексте, является осмысление статуса языковой игры в семантическом пространстве художественного мира.

Философская сказка Ф. Искандера «Кролики и удавы» представляется нам весьма интересным полем для приложения методик изучения языковых игровых аспектов, поскольку именно синкретичные в своей жанровой основе произведения (каковым, в частности, является и произведение Ф. Искандера) дают возможность

оценить игровую природу художественного творчества и мировосприятия творческой личности в целом, причем ирония, воплощенная на разных уровнях художественного текста, локализуется как в сфере авторской субъективности, так и в персонажной сфере произведения.

Наличествуя на всех уровнях текста, ирония главным образом реализуется на идейно-тематическом, сюжетном и образном уровнях: для ее полноценного восприятия зачастую бывает недостаточно не только фразового, но и высших уровней, включая текстовый.

Поэтому, обращаясь к конкретному воплощению иронии в философской сказке Ф. Искандера, необходимо особо подчеркнуть, что приведенные в тексте работы примеры лишь выборочно характеризуют ироничный по своему характеру текст «Кроликов и удавов».

Ироническое мировосприятие автора воплощено в нем как в микро-, так и в макроконтекстах, локализуется как в рамках изобразительно-выразительных средств, так и на уровне сверхфразовых единств и в семантическом пространстве художественного мира в целом. Условно игровую направленность авторской иронии возможно квалифицировать как эксплицированную в контекстах, характеризующих действия персонажей, собственно сюжетную канву произведения, так и авторские отступления, оценки, аксиологический компонент индивидуальной картины мира Ф. Искандера.

В приводимых фрагментах курсивом выделены те сегменты текста, которые с наибольшей полнотой характеризуют авторскую многоаспектную иронию, что, конечно не означает отсутствия системного влияния иронии на весь макроконтекст.

*«Впоследствии туземцы усвоили этот обычай удавов придавать оскорблению расширительный смысл, чтобы скрыть долю своей подлости, если дело касается подлеца, или долю своей мерзости, как в этом случае, если дело касается мерзавца» [1. С. 40].*

В приведенном фрагменте авторская ирония обращена и против туземцев как народа, стоящего на низшей ступени развития по отношению к удавам и кроликам, что отсылает читателя к традиции средневековой сатиры, а также мениппеи, репрезентирующих совершенно невозможные в реальной действительности факты.

*«Косой, еще не ставший косым, услышав голос Великого Питона, пришел в ужас, ведь он был в бессознательном состоянии и не мог поднять головы во время чтения гимна» [1. С. 33].*

Здесь Искандер иронично подчеркивает значимость методов устрашения в жизни государства удавов — тоталитарного режима, а также роль ритуала в сохранении целостности данного социума.

Характеризуя Косого, автор совершенно четко обозначает типичные черты гражданина тоталитарного общества, который постоянно живет под страхом наказания:

*«На всякий случай, пока другие удавы не догадались, кто кричал, он стал озираться как бы в поисках оскорбителя царя» [1. С. 40].*

Демагогические высказывания Великого Питона напоминают речи глав тоталитарных режимов своей мнемонической четкостью, афористичностью, ярко выраженной интенцией:

«— Твой желудок стал трибуной кролика, — сказал он грозно, — но ты за это заплатишься, жалкий инвалид» [1. С. 42]. «Удав, из которого говорит кролик, это не тот удав, который нам нужен» [1. С. 42]. «...Кролик, проглоченный удавом, может стать удавом. — Но почему, о Царь? — вопрошали удавы. — Потому что кролик, переработанный удавом, превращается в удава. Значит, удавы — это кролики на высшей стадии своего развития. Иначе говоря, мы — это бывшие они, а они — это будущие мы» [1. С. 42—43].

Целые эпизоды Ф. Искандер строит на основе аллюзий и реминисценций, которые раскрываются читателем в зависимости от совокупности прецедентных текстов, которыми располагает культурная память реципиента:

«— Братцы, — шептал им <стражникам> в это время Косой, — помилосердствуйте, ведь меня слоны затопчут вместе с кроликом.

— Кролики тебе братцы, — отвечали стражники, уволакивая его в глубину джунглей.

— Кролики! — все еще доносился голос дерзкого кролика. — Один кролик сбежал из пасти удава! Царь сам рассказывал!

— Хи-хи-хи, — вдруг раздался ехидный смех Коротышки, — сам говорил, шипите шепотом, а сам племенную тайну разгласил» [1. С. 43].

Искандер отсылает читателя к характеристикам исторической памяти в рамках советской идеологии, с известной долей иронии, даже сарказма, подчеркивая излишнюю увлеченность великим прошлым страны:

«— О Царь, — взмолился Косой, — вы, как всегда увлеклись великим прошлым, забыли, что во мне кролик. — Ну и что? — перебил его Великий Питон. — И во мне кролик и к тому же не единственный...» [1. С. 41].

Авторские ремарки, описания, замечания, адресованные непосредственно читателю, реализуют, по крайней мере, две цели:

1) создают наиболее обобщенный образ адресата художественного текста, что традиционно для мировой литературы;

2) влияют на корректировку достижения художественной цели произведения — философски осмыслить природу государственной власти.

Например, в следующем фрагменте Ф. Искандер прямо обращается к своему читателю, адресуясь к непосредственному житейскому опыту:

«Так как он часто прерывался — то занимаясь своим кроличьим запором, то подозревая, что его кто-то подслушивает, с чем юный удав никак не соглашался, потому что опасения за чужую тайну всегда кажутся преувеличенными, — мы более коротко перескажем эту историю. Не опасаясь подслушивания, да и, признать, приятно быть смелым за счет чужой тайны, мы расскажем все, как было» [1. С. 30].

Автор проецирует свое мировосприятие на поведение персонажей, поэтому комментарии поведения, черт характера, пристрастий героев носят сугубо иронический характер:

«— Царь, а Царь, — вдруг перебил Великого Питона удав-коротышка. Среди удавов он был известен своей неутомимой любознательностью, которая его уже привела к тому, что он вместо кроликов начал глотать бананы и притом имел наглость уверять, будто они довольно вкусные. К счастью, этому вольнодумству никто из удавов не последовал. Все-таки Коротышка Великому Питону был неприятен, как моральный урод» [1. С. 37].

Зачастую авторское комментирование сводится к кратким ремаркам, воплощающим в себе национальный юмор:

«Проглотил — изволь обрабатывать, нечего церемониться...» [1. С. 39].

Автор использует изобразительно-выразительные средства, помогающие показать конкретную ситуацию с разных точек зрения, позволяющие «сочетать несочетаемое»:

«Окружающие удавы с недоумением оглядывали Косого, никак не понимая, почему этот неудачник посмел *говорить с таким предсмертным нахальством*» [1. С. 41].

В «Кроliках и удавах» представлены случаи, когда почти невозможно разделить авторскую иронию по отношению к действиям, событиям и собственно авторскую иронию как модус текста:

«Косому *почему-то хотелось*, чтобы глаз его был растоптан ногами слонов, а не выклеван какой-нибудь поганой птицей, принявшей его за труп» [1. С. 44].

Занимая позицию «всезнающего автора» (по Б.А. Успенскому), Ф. Искандер раскрывает мотивы поступков своих героев, что, собственно, очень важно для выполнения основной художественной задачи философской сказки-притчи — экспликации авторской идеологии в дидактической форме:

«На теплом мшистом камне стало как-то тесно и неудобно. Оба удава *подумали*, что хорошо бы избавиться друг от друга как от опасных свидетелей, но оба не решились нападать. *Молодой — потому что боялся, что ему не хватит опыта, а старый боялся, что ему не хватит сил и проворства*» [1. С. 45], «Уползая от Косого, юный удав в самом деле еще не знал, что выгоднее: донести или не донести. *По молодости он не понимал, что тот, кто раздумывает над вопросом, донести или не донести, в конце концов обязательно донесет, потому что всякая мысль стремится к завершению заложенных в ней возможностей*. Вот жизнь, с грустью думал Косой, лучше бы меня тогда растоптали слоны, чем жить в презрении и страхе перед братьями» [1. С. 46].

Авторская аксиология воплощена на различных уровнях текста, в том числе там, где повествование движется как бы вне временных рамок. Такие эпизоды характеризуют общий уклад государств кроликов и удавов, подводя читателя к мысли, что в такого рода обществах любые связи, отношения, само их устройство неизменны:

«Если семья исчезнувшего кролика продолжала упорствовать, то она тоже исчезала, и тогда кролики говорили: — *Видно, он там большой ученый... Семью разрешили*

*вывезти...* — Везет же некоторым, — говорили крольчихи, вздыхая. *Других подозрений в головах у рядовых кроликов не возникало*, потому что по вегетарианским законам королевства кроликов наказывать наказывали — путем подвешивания за уши, — но убивать не убивали» [1. С. 51].

Искандер раскрывает психологические особенности воздействия власти на толпу, что сообщает «Кроликам и удавам» непреходящее познавательное значение:

«Но если кто-то своим критическим отношением к предмету ликования перебил всеобщее ликование, тогда гнев ликующих с особенной силой устремляется на него. Ведь ликующие думали, что их ликование носило неиссякаемый характер, а этот злобный завистник нарочно им все испортил. Король кроликов все это знал хорошо и поэтому долго молчал. И вот, когда ликование очень сильно иссякло, хотя все еще отдельные его вспышки то здесь, то там озаряли радостью толпу, кролики стали замечать, что сам Король почему-то молчит. И не только молчит. Лицо его выражает грустную терпимость перед печальным зрелищем всеобщего заблуждения» [1. С. 52].

Именно это познавательное значение иронии и есть та доминанта, на которой держится равновесное сочетание признаков различных жанров в синкретичном тексте произведения Ф. Искандера.

Эстетическая игра в художественном тексте — это не только конкретные изобразительно-выразительные средства. Комбинируя фрагменты реального и воображаемого миров, автор ведет такую игру с читателем. Если между автором и читателем возникает контакт, то читатель оказывается вовлеченным в эту игру.

Нравственная и эстетическая значимость художественного текста зачастую начинают предопределять сознание и формы существования человека, что используется литературой прямо и косвенно. Художественное произведение становится в той или иной степени «предупреждением», позволяя читателю «пережить в тексте» духовный опыт, не сталкиваясь напрямую с какими-то конкретными ситуациями. Обыденный язык, будучи постоянно употребляемым «инструментом», нивелирует образную природу слова, тогда как художественный дискурс намеренно культивирует способность языка создавать образы: «То, что поэтическая речь делает с образами, есть игра. Она располагает их в стилистическом порядке, она вкладывает в них тайны, так что каждый образ, играя, отвечает на какую-либо загадку» [8. С. 154].

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Искандер Ф.* Кролики и удавы; Созвездие Козлотура; Детство Чика: притча, повесть, рассказы. — М.: Эксмо, 2009.
- [2] *Каменская Ю.В.* Ирония как компонент идиостиля А.П. Чехова: Дисс. ... канд. филол. наук. — Саратов, 2001.
- [3] *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. — М.: Наука, 1987.
- [4] *Кьеркегор С.* О понятии иронии // Логос. — 1993 — № 4. — С. 176—198.
- [5] *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. — Тарту, 1964.
- [6] *Санников В.З.* Русский язык в зеркале языковой игры. — М.: Языки русской культуры, 1999.

- [7] Тюпа В.И. Типы эстетического завершения // Теория литературы: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. — Т. 1: Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Изд. Центр «Академия», 2004. — С. 54—77.
- [8] Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. — М.: Прогресс—Традиция, 1997.
- [9] Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. — Киев; М.: Порт-Рояль — Совершенство, 1997.

## **EXISTENTIAL DIALECTICS: DYNAMICS OF IMAGE CREATION AND COMPREHENSION OF THE WORLD**

**A.M. Kazieva, E.A. Chevel**

The Department of Russian and Foreign Literature  
Pyatigorsk State Linguistic University  
*Kalinin avenue, 9, Pyatigorsk, Russia, 879532*

Aesthetic game in literary texts is not just a kind of specific graphic and expressive means. Combining fragments of the real and imaginary worlds, the author conducts a game with the reader. If the contact between the author and the reader arises, the reader gets involved in the game. Moral and aesthetic significance of the literary text often starts to predetermine the consciousness and forms of human existence, that is used in literature both directly and indirectly. Work of art becomes to one or another extent “warning”, allowing the reader to “survive in the text of the spiritual experience”, without dealing directly with some concrete situations. Everyday language, being constantly used as a “tool” eliminates or shapes the nature of the word, whereas the artistic discourse deliberately cultivates the ability of the language to create images.

**Key words:** language game, the communicative function of language, semantic space, artistic discourse.