

Библиографический список

1. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Большая рос. энцикл., 1997.
2. Князева Е.Н. Синергетический вызов культуре // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С.243-261.
3. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М.: Наука, 1994.
4. Пиотровский Р.Г. О лингвистической синергетике // Научно-техническая информация. Серия 2. Информационные процессы и системы. 1996. № 12. С. 1-12.
5. Пономаренко Е.В. Системный подход как методологическая основа изучения речевой деятельности // Вестник СамГУ. 2006. № 41. С. 134-138.
6. Пригожин И., Николис Г. Самоорганизация в неравновесных системах: От диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации. М., 1979.
7. Рузавин Г.И. Самоорганизация: Кооперативные процессы в природе и обществе. М., 1980.
8. Современная западная философия: Словарь / Сост. Малахов В.С., Филатов В.П. М.: Политиздат, 1991.
9. Толковый словарь русского языка / Сост.: Михайлова О.В. СПб.: Victory, 2004.
10. Философский словарь / Под ред. А.П. Ярещенко. Ростов н/Д: Феникс, 2004.
11. Хакен Г. Синергетика. Пер. с англ. М.: Мир, 1980.

Н.Э. Сейбель

ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ КОНЦЕПТОВ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ “ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ”

Челябинский государственный педагогический университет

Роман “Человек без свойств” – главное произведение одного из классиков австрийского романа первой половины XX века Р. Музиля. Он писался на протяжении, как минимум, пятнадцати лет, и его окончательная редакция была восстановлена по заметкам и дневникам автора спустя десятилетие после его смерти. Эпичность повествования и напряженность работы над ним автора привели к тому, что роман о прошлом превратился постепенно в роман о настоящем. Датируя время действия 1914 годом, Музиль стремится проанализировать прошлое Австро-Венгерской монархии, определить причины ее распада и ужасов Первой мировой войны. Однако по ходу дей-

ствия все ощутимее предчувствие новой катастрофы. Слишком мало изменился мир, слишком очевидно развитие общественной морали отстает от технического прогресса, в чем, по мнению Музиля, лежит корень всех бед.

Язык романа составляет отдельный предмет для исследования. Библиография на эту тему может составить больше сотни работ. Пересечения речевых потоков автора и героев, повторы, скрытое и открытое цитирование едва ли не всей современной философии и литературы, концентрическое построение фраз, фрагментов, эпизодов, афористичность выводов и их нарочитая неокончателность — Музиль стремится создать совершенно особый язык, который бы адекватно передавал утверждаемый им способ мышления: неокончателного, не выносящего приговоров, не делающего выводов. Динамика языка наиболее адекватно отражает динамику общественного духа. Поэтому смысловые изменения таких категорий, как “мораль”, “дух”, “дело” и др. составляет одну из наиболее важных тем романа.

Мы остановимся на нескольких примерах, отражающих различные механизмы процесса концептуализации понятий.

Концепт “ВОЙНА” в романе “Человек без свойств”

Время действия “Человека без свойств” — 1913 — начало 1914 года. Музиль скрупулезно фиксирует те внутри- и внешнеполитические процессы, которые свидетельствуют о будущей катастрофе. Дипломатические интриги, антинемецкие (антипруссские) настроения в обществе, усиление военного министерства, появление единой идеологии у националистов типа Ганса Зеппа, общественный интерес к страшным и кровавым историям, проявляющийся в популярности Моосбругера — все это черты предвоенного распада. Социальное напряжение выражается в изменении отношения к самому понятию “война”.

Оно, во-первых, приобретает значимость как актуальная для общественного сознания тема, во-вторых, конкретизируется (речь идет не о войне как историческом факторе, а о будущей войне в перспективе изменений жизни каждого отдельного человека и целых ведомств в связи с будущим, более или менее определенным, участием в войне), в-третьих, категории войны и мира начинают осознаваться как семантически родственные, взаимосвязанные, близкие, входящие в семантическое поле одного концепта, ядро которого пока не определено.

Прецедентным фактором, составляющим основу культурного слоя концепта, является латинская пословица, все чаще “всплывающая” в публично ведущихся беседах: “Si vis pacem, para bellum! (хочешь мира, готовься к войне)” [7, I, 216]. Это всем известное и всеми

опознаваемое изречение узнается даже в усеченном виде. На такое “узнавание” зачастую рассчитывают деятели Параллельной акции, когда заявляют о своем желании мира, предполагая, что вторая половина “готовься к войне” естественно вытекает из декларации мирных намерений.

Исторический слой концепта “война” составляют многочисленные воспоминания о проведенных Австрией войнах, в результате которых она всегда оставалась в двусмысленном положении. Исторические аллюзии характеризуют сознание Лейнсдорфа и Диотимы. Задумывая Параллельную акцию, они формулируют ее значение, как мирный аналог войны, как другую форму доказательства миру первенства Австрии над извечным врагом (Пруссией) и всем миром. Поэтому Лейнсдорф и Диотима многократно возвращаются к поражению 1859 года. Последняя Пруско-австрийская война и битва при Сольферино придает специфический семантический оттенок самому слову “война” – нечто, вызывающее к восстановлению справедливости, тяжкое (если не позорное) воспоминание, которое должно быть искоренено новым решительным шагом. Граф Лейнсдорф прямо формулирует в одном из разговоров цель Параллельной акции как возврат Австрии ее духовного статуса, похищенного Пруссией в прошлой войне.

Другой историко-культурный слой концепта, важный для общественного сознания, воплощаемого многочисленными персонажами романа, – библейский. Ветхозаветные реминисценции значимы для отца Ульриха, ратующего за последовательность в отстаивании принципа, вплоть до “решительных” мер. Современный облик культуры сформировался на почве практического использования идеи бога: он призван быть универсальным объяснением иррациональному, обязан строго дифференцировать “плохое” от “хорошего”, но не может предъявлять требований, ограничен в формах “проявления себя”.

Война, с точки зрения культурной памяти концепта, предстает как форма восстановления равновесия исторического (в первом случае) и космогонического (во втором). Смыслы, определяемые исторически, религиозно и культурно, соотносимы с прошлым. Значительный семантический слой слова “война” сопряжен с уже свершившимися войнами. Слово обладает исторической спецификой в том смысле, что оно плохо вписывается в синтаксические конструкции, построенные в настоящем и, тем более, будущем времени.

Культурно-историческую границу, с которой концепт начинает “обрастать” новыми смыслами и по-новому сориентирован во времени, обозначают в романе “Ницше, Альтенберг и Достоевский” [7, I, 81, 346 и др.]. Этот ряд возникает в романе не менее четырех раз и является для Музиля принципиальным.

Великий бунтарь, ведущий сомнительный образ жизни эстет и русский гуманист духовно сформировали поколение, к которому принадлежит большинство музилевских героев. Общая черта всех трех — осознание двойственности и неизбежности этической трансформации любой идеи при условии ее радикальной последовательности, близость добра и зла, легкость перехода грани между ними, утверждение взаимной близости субъективного и объективного.

Любая абсолютизация — путь к войне, поэтому близость антонимов естественна для речи в эпоху, главной чертой которой становится стремление найти универсальную идею, способную объединить нацию. Вывод Ницше о связи культуры и войны деформируется в романе и комически, и трагически. С одной стороны, выводы Параллельной акции есть не что иное, как иллюстрация ницшеанского положения: “Доселе же нам неведомы иные средства, которые могли бы так же сильно и верно, как всякая война, внушать слабеющим народам такую грубую походную энергию, ...такой общий организованный пыл в уничтожении врага, такое гордое равнодушие к великим потерям...” [9, 134]. Стремление к объединению страны в романе приводит к идее войны, как единственной универсальной, консолидирующей все общественные силы. С другой стороны, война — трагическое следствие последовательности, будь то последовательность мышления или чувства. Как “культура отнюдь не может обойтись без страстей, пороков и злобы” [там же], так и “любовь неотделима от сумасшествия” [7, II, 265].

Общественное сознание, как его отражает Музиль, принимает идею войны, но стыдится ее озвучивать. Слово “война” в романе так и не занимает место концептонима, оно остается в “промежуточном” состоянии возможного ядра концепта. В связи с этим, в тексте “Человека без свойств” очевидно выделяются те стадии, которые слово проходит на пути концептуализации: это 1) табуирование, 2) эвфемизация и 3) “антонимизация” (утверждение умалчиваемого смысла через отрицание антонима — “мир невозможен”).

Война составляет табу. Эта идея, уже укоренившаяся в сознании, вытеснена из сферы языка. Если она возникает в разговоре, то устойчиво приписывается собеседнику, представляется частью чужого мировидения. Так, в речи Арнгейма война возникает как пример в споре: “Я в восторге от вашей мысли; но как быть, например, с войнами и революциями?” [7, I, 713]. Для него это своеобразная возможность соглашаться, не соглашаясь, уходить от решения поставленной проблемы, переключая ее на плечи собеседника. Аналогичным приемом пользуются Туцци, Лейнсдорф. Во всех случаях идея войны не отвергается. Под видом примера она навязывается как возможность, не лишенная реальной перспективы. Соответственно, персо-

нажи, которым идея не чужда, ищут общественно приемлемые формы ее выражения и приходят к необходимости эвфемизма. Самые частотные из них – неопределенные местоимения: “в воздухе что-то носилось” [7, I, 700], “были глубоко озабочены тем, что ничего не происходит, нехваткой, так сказать, истории, и твердо убеждены, что *когда-нибудь* наконец *что-то* произойдет. И если *это* обратится против Германии...” [7, I, 580 – 581] (курсив наш – Н.С.). Более конкретные формы выражения представляют обороты, включающие описание ожидаемого результата: “воздействие за рубежом” [7, I, 214], “широкое всенародное участие в делах армии” [7, I, 216].

Оформление концепта происходит в третьем томе романа. Однако и здесь уже оформившаяся идея последовательно эвфемизируется, подается через перифраз. Вводя долго отсутствовавшего Ульриха в курс столичных дел, генерал Штумм фон Бордвер на протяжении всего разговора оказывается между двух крайностей: декларируемого пацифизма и очевидного предчувствия войны, готовности к ней, желания ее. Штумм констатирует целый ряд свершившихся изменений. Произошли изменения внутри самой армии. Сменилось общественное настроение. В процесс “действия” включились министерства и ведомства, которые в первых двух частях романа, в момент зарождения Параллельной акции, устранились, демонстрировали неучастие.

Генерал, развивая тему, так и не произносит слова “война”. Главным средством выражения концепта становится антоним: “Мы все, конечно, хотим мира, но...” [7, II, 119]. Позже антонимией пользуются и другие персонажи, рассуждающие на ту же тему: “Нет ничего опаснее, чем мир любой ценой” [7, II, 368], – провозглашает Туцци. “Вести с помощью пацифизма военную политику – этим сегодня заняты в Европе самые опытные специалисты!” [7, II, 375] – констатирует Арнгейм. Рассуждения о происходящих изменениях подчеркнута неопределенны: “лозунг – “действовать””, “должно что-то произойти”, “новый дух”, произойдет “что-то особенное” [7, II, 120]. Однако в косвенной форме (прилагательного) как плод собственных рассуждений генерала слово все-таки возникает: “Но иногда, – прибавил генерал задумчиво, – мне думалось, не есть ли это в конечном счете просто-напросто *военный дух?*” [Там же] (курсив наш – Н.С.).

Общее направление формирования концепта, таким образом, от формирования смысла к поиску слова, наиболее полно ему соответствующего.

Концепт “АВСТРИЯ”: топоним, которого не существует

В романе “Человек без свойств” Музиль фиксирует процесс вымещения понятийного смысла слова образным.

“Австрия” – официально несуществующее название. Перед Первой мировой войной нет “Австрии”, а есть Австро-Венгрия. После – то, что осталось от великой империи, называется Германно-Австрийской республикой, затем Австрийской республикой, Христианским германским федеративным государством, а потом и вовсе восточными землями Третьего Рейха.

Слово “Австрия” не имеет географического, политического и социокультурного значения, его специфика в его “разговорности”: “Письменно она именовалась Австрийско-Венгерской монархией, а в устной речи позволяла называть себя Австрией – именем, стало быть, которое она сняла с себя торжественной государственной присягой, но сохраняла во всех эмоциональных делах...” [7, I, 57]. В речи большинства персонажей романа это название устойчиво сопряжено с утопическим смыслом: Австрия – то, чего нет в современности (свидетельством является официальная смена названия), но что воплощает патриархальную утопию прошлого и интеллектуальную утопию будущего.

В своем современном значении “Австрия” обладает почти исключительно образным содержанием. Граф Лейнсдорф выбирает подходящий образ и говорит о скале, хотя “первоначально хотел говорить о двух скалах” [7, I, 203]. Для Диотимы Австрия – это гуманность и музыка. Слово сопряжено с определенным набором представлений, повторяющимся в дискурсах различных персонажей, “канонизированным”: уникальное разнообразие природы, достойное кисти живописца; простота нравов, сочетающаяся с провинциальностью и “загадочностью” говорящих на непонятном языке и живущих по древним законам славян; “архаика”, возведенная в статус культуры и государственного строя. Соответственно, Музиль переходит в описаниях на лирический, иногда патетический тон, доводя концентрацию признаков лирического стиля до уровня иронии: “Und was für Lände! Gletscher und Meer, Karst und böhmische Kornfelder gab es dort, Nächte an der Aria, zirpend von Grillenunruhe und slowakische Dörfer, wo der Rauch aus den Kaminen wie aus aufgestülpten Nasenlöchern stieg... (Там были ледники и море, Карст и чешские нивы, ночи на Адриатике в неугомонном звоне цикад, и словацкие деревни, где дым выходил из труб, как из вывернутых ноздрей...)” [2, I, 39]. Объединяющий все описание рефрен “не слишком” не только привносит иронию, но создает представление об уникальности описываемой страны.

Приоритет образного содержания над понятийным создает диссонанс между семантикой слова в языке и в речи. Следствием становится необходимость уточняющих определений, дифференцирующих индивидуальный смысл от общеязыкового: “...das wahre Österreich sei die ganze Welt... Ein Größer-Österreich, ein Welttösterreich... (Истинная Австр-

рия – это весь мир... Сверхвеликая Австрия, всемирная Австрия)” [2, I, 220]. Поиски точности – если не осознанная, то прочувствованная необходимость, поскольку в случае с Австрией неточность словоупотребления, по определению Музиля, трагична: “С тех пор как мир стоит, еще ни одно существо не умирало от неточности словоупотребления, но надо, видимо, прибавить, что с австрийской и венгерской австро-венгерской двойной монархией случилось все же так, что она погибла от своей невыразимости” [7, I, 509].

И “Австрия” и ее монарх представляют собой “фигуры речи”, то есть тот объект, против которого направлен пафос ранних художественных текстов и эстетических эссе Музиля. Синтезированию живого смысла, определению литературы как обмена мыслями и чувствами препятствует “Atributenwahn” (атрибутомания) [1, 425] как тяга к априорным заключениям или “Formelung” (формульность) [3, 516], “округляющая” точный смысл до его культурологической приблизительности. Апологетами застывшей в формулах идеальности в разных текстах Музиля становятся “люди со свойствами”: Штадер (“Мечтатели”), “выдающиеся мужи” (“Венценц и подруга выдающихся мужей”), Арнгейм, Штумм, Туцци (“Человек без свойств”). Это тип людей, мыслящих не фактами и событиями, а формулами, атрибутами, традициями. В итоге, они противопоставляют реальности приблизительность, словесную формулу, лишенную духовного смысла, освобождают себя от работы по определению мотивов, этических оценок, собственного отношения к факту. Место конкретно-исторического смысла занимает в случае “Австрии” и “монарха” подозрительная абстракция: “Жители этой кайзеровской и королевской кайзеровско-королевской двойной монархии стояли перед трудной задачей: они должны были чувствовать себя кайзеровскими и королевскими австро-венгерскими патриотами, но одновременно и королевско-венгерскими или кайзеровско-королевско-австрийскими ... австрийцы... не были первоначально ничем... не было даже точного слова для этого понятия. Австрии тоже не было” [7, I, 508 – 509].

Неопределенность содержания понятий, составляющих основу политической самоидентификации, превращает всю систему в глобальную мистификацию. Австрия предстает “страной возможностей” – страной, в которой совершающиеся события не более значимы, чем предполагаемые, а утопический проект способен охватить массы.

Концепт, таким образом, формируется в данном случае путем существенной трансформации смысла уже существующего слова, которое только и может выступать в качестве концептонома. Становление концепта “Австрия” представляет собой двунаправленный процесс: с одной стороны, утраты понятийного смысла, возникновения противоречия между традиционным его содержанием и социально-

политическими реалиями; с другой стороны, привнесения в него образно-эмоционального смысла, смысла “возможностей”.

Динамика концепта “ИГРА (ТЕАТР)” в романе

Концептуализация формулы “жизнь — театр” произошла достаточно рано. Поиски прецедентного текста имеет смысл вести если не в античности (у Платона [11, 975 — 982]), то в позднем Возрождении (у Шекспира и Кальдерона). Смыслы “игры” с течением времени существенно варьировались. Аспекты, включаемые в семантику концепта в течение его истории, это: 1) смысл и бессмысленность игры; 2) игра как познание; 3) сакрализация игры; 4) свобода и несвобода человека. Можно выделить и другие, мы остановимся на этих, как наиболее значимых.

Соотнесенность игры и тщетности, бессмысленности, пустоты человеческой жизни возникает впервые в текстах шекспировских трагедий. Смысл концепта обогащается в “Великом театре мира” Кальдерона. Здесь игра обретает сакральное значение, становится формой отношений человека и Бога: свобода человека-артиста — это свобода наилучшим образом играть свою роль, будучи руководимым автором-Богом. И Паскаль, говорящий о том, что “человек должен научиться смирению перед мудростью творца” [10, 143], и Кальдерон, задающийся вопросом: “Вот так: наша жизнь лишь пьеса, но важен ли в ней успех? Не слаще ль аплодисментов Прощение вся и всех...” [4, 75], наполняют старую формулу религиозным содержанием.

В “Письмах об эстетическом воспитании” Шиллер отождествляет игру со свободой: “человек только тогда в полном смысле слова человек, когда он играет” [14, 302]. Творчество человека не определяется для него какими-либо внешними обстоятельствами, а является естественным проявлением человеческой природы, в доброту которой Шиллер верит. В то же время свобода для Шиллера есть разумное саморуководство зрелого духа или руководство со стороны, если речь идет о процессе воспитания. Наиболее лаконично эта позиция выражена в статье “О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами”: “Но свободным я называю такое удовольствие, где деятельное участие принимают духовные силы, разум и воображение, где чувство рождается представлением, — в противоположность физическому или чувственному удовольствию, при котором душа подчинена слепой естественной необходимости и ощущение следует за своей физической причиной” [13, 28]. Свобода ограничена разумом.

Противоположное наполнение концепту дает Ницше. Для него игра, роль, артистизм являются синонимами несвободы. В “Веселой науке” он пишет, что культура “... вынуждает... взять на себя роль,

то есть заняться каким-нибудь делом; за некоторыми еще сохраняется какая-то свобода, точнее, видимость свободы, и они могут себе сами подобрать соответствующую роль, большинство же принимает то, что им дают” [8, 320].

Игра – это гуманность, по утверждению Й. Хёйзинги. Общее положение “Веселой науки” Ницше и “Homo ludens” Хейзинги – связь игры и культуры. “Человеческая культура возникает и развивается в игре, как игра” [12, 7], – пишет Й. Хейзинга. Однако, отрицая ограничивающую функцию культуры, последний вновь связывает игру со свободой: “Всякая игра есть прежде всего и в первую голову свободная деятельность. Игра по приказу уже больше не игра <...> она свободна, она есть свобода” [12, 17-18].

В романе Р. Музиля “Человек без свойств” концепт “игра” не обладает устойчивым, сформировавшимся набором смыслов. Он функционирует с большой вариативностью. Общее направление концептуализации смысла, однако, очевидно – это сужение его культурного ареала, сознательный отказ от тех или иных семантических пластов.

Во-первых, в романе явно противопоставляются несколько ипостасей “театра”. Здесь соседствуют: 1) театральность как пошлость, как “глубоко пошрое, совершенно бездарное лицедейство за заранее определенную плату” (она трогательна в силу своей связи с реальностью, действительностью, представляющей герою как “сама человеческая комедия в балаганной постановке” [7, I, 731]); 2) театральность как событийность, когда в силу “такого же, как в театре чувства событий” кажется, что “ты в этом мире явление” [7, I, 726]; 3) понимание жизни как “драмы важных мыслей” [7, II, 123] или “театра любви” [7, II, 293].

Действие в понимании главного героя романа Ульриха почти всегда театрално. Оно теряет смысл по мере осуществления. Великий замысел растворяется в событии. Осуществляясь, факты утрачивают внутреннюю значимость. В стадии, близкой к осуществлению, действие бессмысленно и противостоит поэтому бытию, природе, то есть тому, что имеет не театральное значение: “Всякий раз, когда мне случилось участвовать в чем-либо общем, в каком-либо настоящем человеческом деле, я напоминал себе человека, который перед последним актом выбегает на минутку из театра, чтобы глотнуть воздуха, видит темную пустыню со множеством звезд и оставляет шляпу, сюртук и представление, чтобы уйти прочь” [7, II, 84]. Ненадежность мира, действующего по театральным законам, воплощена, прежде всего, в деятельности Параллельной акции. В связи с заседаниями “театр”, “игра”, “актерство” возникают в преимущественно ироническом контексте. Они – знак неосознанной несвободы человека, который вы-

нужден совершать то, чего от него ожидают, произносить текст, за которым он сам не всегда осознает чужую цитату. Например, в речи Диотимы шекспировские аллюзии возникают в двойном контексте. Ее фраза: “Что такое события мировой важности? Un peu de bruit autour de notre âme! (Немножко шума вокруг нашей души)” [7, I, 446] – очевидный перифраз шекспировского названия “Много шума из ничего”. Ирония направлена не только против героини, не замечаящей того, что она говорит чужими словами, но и против “случайно” возникающего смысла: душа теперь “ничто”, а количественные измерения – “великие”, “много”, “немного” – дискредитированы, поскольку, проецируясь в сферу духа, утрачивают значение. Театр мира больше не театр веры, руководимый Богом, а театр “недостаточных оснований”, случайности, направляющей человека на то или иное поприще и вынуждающей его действовать строго определенным образом.

Из столкновения различных смысловых аспектов концепта “игра” возникает тотально уничижающий смысл. Не только социальная роль, но и чувства, мысли, переживания современного человека театральны. Он не обладает свободой, самостоятельностью и естественностью даже наедине с собой: волшебство, чудо, тайна его чувств – не что иное, как “умно задрапированный театр любви, захватывающую дух темень которого освещал лишь слабый свет воображения” [7, II, 293].

Во-вторых, в романе возрождается представление о творческой свободе человека, проявляющейся в его способности к игре. Каждый играет роль в соответствии со своими желаниями, задатками и т.д. Музиль трактует творческие способности человека как проявление его природы. В его “Афоризмах” есть следующее рассуждение: “В народе нередко услышишь – как похвалу: “Этот умеет выдумывать”, “он большой выдумщик”, что почти равнозначно признанию дара изобретательства и особой смысленности. Еще почти с гордостью говорят: “это всего лишь выдумки”... Насколько же ненародной, больше того, по сути и истокам своим противоположенно уничижающей мышление выглядит привычка видеть особую доблесть в том, что что-то “не просто там какая-то выдумка”” [6, 211]. Театральные метафоры возникают в “Человеке без свойств”, когда речь идет о логике идей, слов и поступков. Понимание “жизни, как актерской задачи” [7, I, 735] оправдывает “чутье”, которым руководствуются персонажи, отстаивающие иррациональную основу духовной деятельности человека: Кларисса, Бонадея и др. Театр является и формой восприятия человеческих взаимоотношений для последовательных рационалистов: Вальтера, Штумма, Туцци, Фишеля. Вальтер утверждает, что подобно зрителям в театре, в силу “потребности в аплодис-

ментах... и... восторженности... уничтожающей и то, чего не уничтожило равнодушие” [7, II, 126], люди неосознанно враждебны друг другу.

В большинстве случаев “игра”, “театральность”, “актерство” утрачивают в романе смысл целенаправленной творческой деятельности, смысл выражения внутренней сущности человека как творческой единицы и смысл его социализации. Не актуален и сакрально-религиозный пласт концепта. В романе происходит ограничение семантики, которой концепт обладает в истории культуры. Из всей совокупности понятийного и образного значения остается лишь “память” о возможном смысловом разнообразии. Актуальность же сохраняет только один аспект: соотношения игры и внутренней свободы человека. В романе утверждаются как смысл “игра есть свобода”, так и обратный.

Процесс формирования концептуального смысла, таким образом, представляет собой сепарацию современного значения от опознаваемых историко-культурных смыслов, утративших актуальность. При том, что концепт изначально обладает как понятийным, так и образным значением.

Таким образом, Музиль в своем романе демонстрирует три основных пути концептуализации смысла: 1) поиск слова, которое могло бы стать ядром концепта для уже сложившегося в общественном сознании смысла; 2) вытеснение понятийного содержания образным и в результате расширение семантики слова; 3) семантическое сужение, сепарация современного значения от “культурной памяти” слова.

Библиографический список

1. Musil R. *Bücher und Literatur* // R. Musil. *Essays. Reden. Kritiken* / Hrsg. von A. Gabrisch. – Berlin: Volk und Welt, 1983. – S. 421 – 434
2. Musil R. *Der Mann ohne Eigenschaften*. In 3 Bdn. / R. Musil. – Berlin: Volk und Welt, 1975.
3. Musil R. *Literat und Literatur Randbemerkungen dazu* // R. Musil. *Essays. Reden. Kritiken* / Hrsg. von A. Gabrisch. – Berlin: Volk und Welt, 1983. – S. 493 – 521.
4. Кальдерон П. Великий театр мира / П. Кальдерон // Современная драматургия. – 1999. – № 4. – С. 35 – 102.
5. Лозинский С.Г. Царствование Франца-Иосифа: Политический очерк современной Австрии / С.Г. Лозинский. – Петроград: Брокгауз-Ефронъ, 1916. – 209 с.
6. Музиль Р. Афоризмы // Р. Музиль. *Малая проза*. В 2 т. / пер. М. Рудницкого – М.: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 1999. – Т. 2. – С. 197-253.
7. Музиль Р. *Человек без свойств*. В 2 т. / Р. Музиль / пер. С. Апта. – М.: Ладомир, 1994.

8. Ницше Ф. Веселая наука // Ф. Ницше. Песни Заратустры. Веселая наука / пер. М. Кореновой, С. Степанова, В. Топорова – СПб.: Азбука, Терра, 1997. – С. 35-382.

9. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Ф. Ницше // Антология культурологической мысли / сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 129-138.

10. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль // Библиотека всемирной литературы – М.: Худож. лит., 1974. – Сер. 1. – Т. 42. – С. 109-187.

11. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 989 с.

12. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга / пер. Г.М. Тавризян. – М.: Прогресс, Прогресс – Академия, 1992. – 464 с.

13. Шиллер Ф. О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами // Ф. Шиллер. Собрание сочинений. В 7 т. / пер. Э. Радлов. – М.: Худож. лит., 1957. – Т. 6. – С. 24-48.

14. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Шиллер Собр. соч. В 7 т. / пер. Э. Радлов. – М.: Худож. лит., 1957. – Т. 6. – С. 251-359.

15. Шимов Я. Австро-Венгерская империя / Я. Шимов. – М.: Эксмо, 2003. – 608 с.

А.А. Харьковская

ДИСКУРСИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ИНТЕРНЕТ-ТЕКСТОВ

Самарский государственный университет

Традиции современных лингвистических исследований в области научного освоения разнообразного дискурсивного пространства на рубеже веков получили новый стимул для совершенствования в связи с обновлением объекта исследования за счет киберпространства. Отличительной особенностью Интернет-коммуникации, интерес к изучению которой постоянно растет, о чем свидетельствует перечень специальных исследований, выполненных на материале Интернет-текстов, является то, что их авторы независимо от родного языка, которым они владеют, для оформления своих публикаций пользуются английским языком. Такие предпочтения в эпоху глобализации коммуникативного пространства требуют активизировать усилия по систематизации лингвистических маркеров англоязычных текстов, размещенных в сети Интернет. Принимая во внимание актуальность социального заказа на разработку тематики, посвященной исследованию особенностей современной Интернет-коммуникации, объектом настоящего исследования послужили англоязычные