

Філологія. - 1999. - Т. 2. - №1. - С. 79-84.

13. Терехова Д.І. Особливості сприйняття лексичної семантики слів (психолінгвістичний аспект): Монографія. - К.: КДПУ, 2000. - 244 с.
14. Терехова Д.І. Психолінгвістичні особливості сприйняття соматичної лексики в українській та російській мовах: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. - К., 1997.-20 с.
15. Книш Г.А. Жайвір: Роман. - К.: Дніпро, 1982. - 455 с.

Summary

The investigation deals with solving the problem of the universal arid national components in language conscience. The author examines constructions of organic possessiveness (basic and derived) in artistic speech. They are considered to be constituents on the level of binary> interrelations as well as those that perform the function of creating images and determine ethnic and semantic approach in describing a person's appearance.

О.В.Мохначева

канд. філол. наук, доцент,

Т.А.Доронина

канд. педагог, наук, доцент

„ГОТИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА” КАК РЕЧЕВОЙ АРХЕТИП В НОВЕЛЛИСТИКЕ В.НАБОКОВА

У статті розглядаються особливості готичної літератури, особливості її світогляду та виводиться своєрідна „готична формула”, складовою якої є архетипи (Замок-Будинок, руйнація, мандрівка-пошук тощо). Зроблено спробу довести, що вираженням архетипу стає певний набір лексичних засобів, аналіз яких проведений на матеріалі новел В.Набокова.

Готическая литература - одно из ярчайших явлений мирового художественного процесса, восходящее к концу 18 века, когда происходит кризис рационалистической мировоззренческой системы Просвещения и рождается новая романтическая концепция. Начало этой мощной традиции положил роман Горация Уолпола „Замок Отранто”, появившийся в 1764 году. Он стал отправной вехой особого рода литературы, намеренно ориентированной на фантастику, трагический и мрачный колорит сюжетов, овеванных тайной, предполагавший вмешательство потусторонних зловещих сил в события жизни персонажей, исследующей границы страхов и природу ужаса и пр. Такую литературу называют готической, или „черным романом”, или романом „страха и ужаса”, что указывает на устойчивую традицию, реализовавшуюся в различных национальных вариантах, и на наличие установившихся признаков, благодаря которым работает жанровая память в текстах, написанных по ее рецептам.

Как следствие поиска в этом направлении, в художественном сознании проявилось некое „готическое” мироощущение, которое отличается интересом не только к сверхъестественному, ужасному как нарушению естественного, природного, но и вниманием к конкретным - иногда социальным, иногда историческим или каким-либо иным - причинам хаоса и ощущения трагичности бытия. Оформлению готической эстетики сопутствовали чувство исторической бесперспективности, трагической непознаваемости бытия, неизбежности бедствий и личной безысходности, поэтому

отличительной ее чертой станет тематика и философия мирового зла как иррациональной непостижимой силы, владеющей тайнами бытия на уровне коллективного сознания и родовой памяти.

Отмеченные особенности построения художественной картины мира „готического” образца подтверждаются и направленностью общественной мысли эпохи. В „Трактате о принципах человеческого познания” Дж. Беркли утверждал революционную для его времени идею о том, что все „предметы внешнего мира - лишь комбинация наших ощущений” и только при помощи „бестелесной субстанции” - души могут осознаваться человеческим разумом.

Д.Юм в „Исследованиях человеческого разума” (1748) открывает зависимость внешних ощущений от уровней восприятия и намекает на существование „какого-либо невидимого духа, еще неизвестного нам”.

В том же ключе развивается философски-эстетическая система английского сенсуалиста Э.Берка, сыгравшая определенную роль в формировании „готической” картины мира. Теоретически обосновывая место и роль возвышенного в искусстве, Берк указывает на страх как один из его источников. Так, в эпоху переосмысления пределов человеческих возможностей и пристального внимания к потаенным возможностям человеческого духа появляется готика как своеобразный ответ на новую ситуацию, воплотившийся в специфической художественной форме.

Отличительной чертой готической литературы является своеобразный перечень признаков, специфических черт, сохраняющихся со времени оформления этого вида произведений на протяжении всего пути развития. Это своеобразная „память жанра”, которая опирается на сочегание определенных признаков, из которых и можно построить узнаваемую „готическую формулу” с рядом постоянных элементов.

Центральная тема готической литературы - „тема преступления и наказания, тема противостояния человека судьбе” [10, с. 6], которая разрешается специфическими „готическими” средствами: в противоборстве реальных и ирреальных сил, при участии потусторонних персонажей, в сопротивлении фатуму, в мистическом ключе. Согласно тематическому заданию оформляется и важнейшая составляющая „готической формулы” - сюжет: события организованы вокруг тайны, нераскрытого преступления или исчезновения, при этом в романе могут использоваться как главная тема, так и побочные, соединяющиеся и раскрываемые в финале.

По-особому сделаны и герои готической литературы, отмеченные печатью рока и демонизма и во многом сохраняющие условность. В границах, заданных жанровым заданием, герои разделены на два лагеря, согласно ведущей концепции противостояния добра и зла, понятного, светлого и ирреального, тьмы. В лагере добра обычно оказывается невинная героиня, в ходе действия подвергающаяся испытаниям ужасными, потусторонними явлениями и событиями. Ей противостоит реальный (нефантастический) злодей, преследуемый роковой виной за содеянные преступления.

Наличие сверхъестественных, ирреальных сил - обязательное условие готической литературной формулы. Они выполняют различные функции в тексте и являются „персонифицированными носителями абстрактного рока”, преследующего готических героев.

Для того чтобы готическая модель заработала с полной нагрузкой, необходимо придать месту действия особенную окраску, создать готический колорит. Важным

средством такого создания является особая атмосфера страха и ужаса, способствующая нагнетанию напряженности в готическом тексте. Она создается при помощи целого ряда поэтических средств, использование которых со временем превращается в клише и приводит к стилизации. Непременным условием такой стилизации является место действия - Замок (в

более современных образцах готической прозы - Дом) или уединенное место, где по законам давнопрошедшего времени фантастическим образом самовоспроизводятся, восстанавливаются события, покрытые ужасной тайной прошлого. Архетип Замка-Дома - одно из важнейших условий воссоздания готического места действия.

Стилеобразующими факторами готической литературы являются также пейзаж и интерьер. Ландшафт в целом служит опознавательным признаком в пространстве готического текста, подчиняющегося „особой философии пейзажа” [1, с. 148], целью которой по-прежнему является создание особой, зловещей атмосферы любыми подходящими средствами.

Р.Харрис, исследуя элементы готической прозы, приводит в их числе и перечень типичных средств создания готического колорита, которые можно считать клише: „ветер, особенно завывающий; дождь, особенно как из ведра; двери, скрипящие на ржавых петлях; приближающиеся шаги; свет в заброшенной комнате; персонажи, запертые в комнате; стоны и зловещий смех ит. д.” [9]. Там же приводится и словарь готического текста, основанный на анализе „Замка Отранто” и ставший своего рода речевым кодом произведений этого жанра:

„Тайна: дьявольское, очарование, призрак, домовая, явление призрака, inferнальное, волшебство, магическое, таинственное, (песгомансер) - колдун, духи, зловещий, предзнаменование, предсказание, чудо, пророчество, секрет, волшебник, чары и пр.

Страх, ужас и печаль: причиняющее страдание, несчастье, сильная боль, опасение, предчувствие беды, сострадание, беспокойство, отчаяние, и т. д.

Неожиданность: тревога, удивление, потрясение, др.

Спешка: тревожный, беспокойный, затаивший дыхание, порыв (ветра), бешеный, неистовый, вдруг, внезапно и др.

Зло: гнев, сердитый, раздражительный, приводит в ярость, свирепый, ожесточенный, бешенство, пр.

Largeness (большой размер, величина): огромное, гигантское, большое, ужасное, обширное” [9].

На стиле готического романа в его классическом варианте отразилось отмеченное А.Елистратовой влияние просветительского романа: „Самый стиль повествования („Замка Отранто”) - сухой, сдержанный и логически ясный, без единого лишнего образа или сравнения, кажется унаследованным от просветителей” [3, с. 395]. В сочетании с глубокой внутренней напряженностью и эмоциональной наполненностью готического текста, подобная техника письма создает и нужную атмосферу, и эффект контраста, позволяющий почти зримо различать угрозу, исходящую от иррациональных сил интриги.

Итак, готическую формулу отличают такие поэтические средства, как „техника напряженной интриги, особая эмоциональная атмосфера, обрамляющая и усиливающая интригу, разнообразие повествовательных линий, органический монтаж диалога, герой, обуреваемый страстями и эмоциями и совершенствующийся, четко обозначившиеся тенденции к размыванию бытоописательного романа” [8, с. 87]. Речевые клише, устойчивые формулировки и словосочетания можно считать также своего рода типичными знаками готического письма, своеобразными речевыми архетипами, несущими глубокий закодированный смысл.

В истории культуры архетипами называют устойчивые образы, модели, мотивы и их комбинации, наделенные свойствами „вездесущности” (по определению К.Юнга), „универсальные устойчивые психические схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в различных мифах, ритуалах, символах, верованиях, актах психической деятельности (сновидениях и т. п.), а также в художественном творчестве вплоть до современности” [4, с. 38].

Исследование архетипов и их функционирования в литературе опирается на высказывание Юнга о том, что архетипы - это „мотивы”, „первообразы”, „типы”, своеобразные „составные части мифов”, реализующиеся в сознании как „мифообразующие структурные элементы бессознательного” [11, с. 120] и проявляющиеся в спонтанности мыслительного акта, зависящего не от сознания, а от проявления бессознательного. Если принять это за аксиому, то логично предположить, что в тексте архетипы закрепляются в конкретных знаках и конструкциях, находящих выражение в письменной речи. Юнг отмечал: „Мифы изначально суть выявление досознательной души, произвольные высказывания о бессознательных душевных событиях; они менее всего представляют собой аллегории физических процессов... Архетип едва ли рождается от физических фактов, скорее он отражает то, как душа переживает физические факты, причем она (душа) подчас доходит до такого самоуправства, что отрицает очевидную действительность и выставляет издевающиеся над этой действительностью утверждения” [11, с. 121]. По Юнгу, архетипы имеют значение не содержательного характера, а в большей степени формального, и связаны с работой психики, основанной на ее единстве, на общих механизмах работы памяти („коллективного подсознательного”). В них и через них проявляются неосознанно воспринятые и трансформированные адекватно индивидуальному восприятию универсальные мотивы и сюжеты. При этом, „что бы ни содержалось в архетипическом феномене, при ближайшем рассмотрении это содержание оказывается словесным уподоблением” [11, с. 121].

Согласно концепции А.Ф.Лосева, страх во всех своих классификациях является частью категории трагического; в работе по исследованию сущности страха в трагедиях Эсхила Лосев выявляет, в том числе, и устойчивые речевые формулы, приемы, при использовании которых достигается наиболее полная передача состояния страха и ужаса.

Анализируя приемы, передающие и создающие чувство страха в античной трагедии, Лосев отмечает как наиболее типичные:

1) умение Эсхила заставить „сознание перебегать от одного предмета к другому”⁷ без продолжительного хоть сколько-нибудь фиксирования их” [5, с. 793], в результате чего воссоздается хаотическое движение следующих одного за другим образов и возникает „подвижность настроения и эмоциональная динамика” [5, с. 794];

2) „чувство страха изображено...краткостью фраз и отсутствием таких союзов, которые бы устанавливали точную логическую связь между ними”⁵ [5, с. 795] здесь же отмечена сравнительная краткость и подвижность речи, „редкое употребление союзов (особенно логических)”;

3) „страх изображен еще при помощи общего молитвенного тона” [5, с. 796].

В результате анализа текста античной трагедии, А.Ф.Лосев приходит к выводу, что „Эсхила не интересует человек, испытывающий страх, но (интересует) самый этот

страх, как направленность чего-то на что-то, как довлеющая себе музыка" [5, с. 798]. Главные речевые приемы, сближающие трагедию с музыкой, применяемые Эсхилом для передачи страха и ужаса - это междометия и „повторения”.

При этом в тексте нет изображения человеческой психологии страха, так как Эсхил передает чувство страха как мистического ужаса, избегая:

- „живой внешнесценической драматичности" (реальное сознание остается в полном покое, так как в тексте много сравнений различного рода, „а в страхе бывает не до сравнений" [5, с. 810]); спокойная торжественность речи в самые страшные моменты отражена в эпитетах, риторических вопросах, в назывании состояния страха вместо его изображения:

- изображается не человеческий страх как реальное чувство, испуг, а страх как „ощущение запредельной и таинственной подпочвы страха" - чувство непостижимого мистического ужаса, почва проявления архетипа страха.

Отмечены у А.Ф.Лосева и типичные образы, выражающиеся в повторяющихся речевых характеристиках: страшные порождения тьмы Эринии (восходящие к Гомеру), имеют мрачный вид, часто персонифицированы в виде темных облаков, „грозовых туч", им присущи „молнии, быстрота их движения, переменчивость вида" [5, с. 838]: они сравниваются с божествами грозы (Горгонами), встречаются описания крыльев, змей, вид собаки и пр. Живописность этих образов, призванных усилить страх, завораживает и „отвлекает от восприятия действия" в античной трагедии, а также способствует эстетическому волнению и приводит к возникновению жалости как естественной защите от чувства ужаса, отмечает исследователь.

Как видим, здесь обозначены в общих чертах речевые штампы, способствующие созданию атмосферы страха и в последствии закрепившиеся как своего рода архетипические в готической прозе.

„Один из механизмов диффузии готических форм в разные тексты на протяжении нескольких столетий состоит кроме всего прочего в наличии у них определенных архетипов и сем", - отмечает современный исследователь [1, с. 192]. Тематика и философия мирового зла, отличительная черта „черной литературы", проявляет в ней такие универсальные архетипы, как рецидив архаического страха, феномен возвращения как проявление всечеловеческого покаяния, тайна, персонифицирующая злую энергию разрушения (руйнации), и конечность индивидуального бытия, мотив бегства героя, мотив поиска или целенаправленного путешествия и т. д. Можно предположить, что к таким же проявлениям относится и использование устойчивых речевых знаков, закрепившихся в готических текстах, - „готической формулы" как своего рода выражения архетипа, его словесного уподобления, всплывающего в процессе описания ситуации, характерной для произведений, написанных в рамках канона литературы „страха и ужаса”.

В творчестве В.Набокова, одного из ярких представителей литературы XX века, нашли отражение многие важнейшие черты мировоззрения эпохи и наметились тенденции, которые были восприняты общественным сознанием как факты культурного движения. Набоков работал во многих жанрах, он писал романы и повести, новеллы, эссе, стихотворения и драматические произведения, лекции по истории русской и зарубежной литературы.

Готических в абсолютном значении слова произведений в его наследии нет,

хотя те самые следы „диффузии готических форм”, безусловно, присутствуют. В одном из своих романов он писал: „Человеком движут три силы - инстинкт самосохранения, инстинкт продолжения рода и темные силы”. Эти темные силы присутствуют в набоковской картине мира и находят проявление в речевых выражениях, совпадающих с поэтикой готической литературы.

Одним из наиболее продуктивных жанров в творчестве Набокова была новелла, он писал новеллы на протяжении всей жизни на английском и русском языках. Большая их часть первоначально публиковалась в эмигрантской печати, и позже была включена в прижизненные сборники - „Возвращение Чорба” (1930), „Соглядатай” (1938), „Nine Stories” (1947), „Весна в Фиальте” (1956), „Nabokov's Dozen” (1958), „Nabokov's Quartet” (1966).

В первом русскоязычном сборнике готический след очевидно просматривается в двух новеллах - „Сказке” и „Ужасе”. Первая сделана в романтически-ироническом ключе как реализация сделки с чертом, который присутствует в тексте в неожиданном воплощении „высокой пожилой дамы” - вамп. От готики в этом сюжете присутствует только мотив иррациональной силы, но в речевом выражении слышны и коротко построенные ритмы, выдающие состояние страха, и обозначенные в описании внешности героини и ландшафта готические архетипы. Глаза дамы-черта блестят, „как яркие *поддельные камни*”, у нее „выпуклые, *очень острые ногти*”, закурив, она выпускает „сквозь ноздри *два серых клыка дыма*” [6, с. 310-311], что сближает образ с Эриниями-Горгонами античной трагедии и показывает на устойчивость внешних характеристик в описании ужасного во внешности персонажа. Готический антураж просматривается и в таком описании: „Огромное небо, налитое розоватой *мутью, темнело, мигачи огни*” [6, с. 310], и в отражении чуда, которое продемонстрирует дама в качестве доказательства своей inferнальности: „Господин в очках, дойдя до рельс, вынул на ходу носовой платок, хотел в него чихнуть, - и в это мгновение *блеснуло, грянуло, прокатило*” [6, с. 310]. В целом же, страх - только сопутствующее состояние в этой новелле, он уступает первенство другому - ощущению несбыточности мечтаний, поэтому не может считаться основой данного текста и прописан довольно условно, хотя и в соответствии с законами готической речи.

Новелла „Ужас”, при всей весомости заявленного в названии предмета осмысления, также не является абсолютно готической. Это попытка осознания проявления иррационального в обыденном, игра с возможностями рассудка, осознание границ личности, в которых намечен архетип странствия как „традиционная тема поиска самоопределения личности”, изменяющийся в неоготике через „формы психологического продвижения человека к самопознанию” [1, с. 196]. Речевыми знаками готического здесь становятся описания тьмы как состояния сознания, душевной бури („в моей душе происходило то же, что происходит в огромном театре, когда внезапно потухает свет, и в *налетевшей тьме кто-то резко вскрикивает*, и затем вскрикивает несколько голосов сразу, - *слепая буря, темный панический шум* растет” [6, с. 398] или „*з темноте*, на галерке сознания, где *мечутся* живые, теплые мысли” [6, с. 398]). В этой новелле в стремлении описать ужас автор подчеркивает неспособность средствами языка выразить всю глубину этого чувства, то есть это скорее попытка философского осмысления состояния страха, чем готическое нагнетение атмосферы. Этим объясняется и построение речи - длинные, развернутые предложения,

усложненные различными фигурами, что, по замечанию А. Ф. Лосева, не соответствует лихорадочному бегу испуганного сознания.

В сборнике „Соглядатай” неоготические мотивы явственно просматриваются в новелле „Занятой человек” и особенно в одноименном „Соглядатае”. Герой „Занятого человека”, „нежный и смертобоязненный Граф Ит” становится жертвой навязчивой идеи, навеянной отроческим сном о том, что он умрет, не дожив до 33 лет. „Когда-то приснившаяся цифра 33 запуталась в душе, вцепилась *загнутыми коготками, вроде летучей мыши*, и никак нельзя было распутать этот *душевный колтун*” [7, с. 384], - пишет Набоков. В дальнейшем в тексте нагнетение атмосферы страха сопровождается возрастанием роковой зависимости от „предсказания” и наличие тайны, которая в поэтике Набокова имеет важное значение. По признанию самого автора, тайна или „потусторонность”, „приотворившаяся в темноте”, стала признаком реального бытия многих его героев. Например, в романе „Защита Лужина” „вечность- потусторонность, шепотом говорившая с героем всю его жизнь и полу скрыто игравшая с ним, вдруг „угодливо и неумолимо раскинулась перед ним” во всем ЕС ЛЕДЯНОМ УЖАСЕ” [7, с. 435] В МОМЕНТ СМЕРТИ. когда ЛужИН Кончает жизнь самоубийством. В системе готических архетипов суицид нередко становится финалом мотива странствия как вариант руйнации (саморазрушения), следовательно, тема смерти и ее решение в новелле „Занятой человек” могут быть прямо соотнесены с готической формулой.

Готическое слово проявляется в новелле в описаниях пейзажа: „вечером, из-за далеких крыш, поглотив первые звезды, вздулась *мутная*, злокачественная *туча* \ „*молния* озарила шторы”, „ударил гром” [7, с.390]. Напряженность передается и характерными для готики короткими фразами, подчеркивающими сумбур, хаотическое состояние: „Гроза усилилась. Сухие грозы - самые страшные. По стеклам проходил гул” [7, с. 390]. По готическому правилу, состояние природы отражает состояние персонажа, и Набоков завершает описание страшной грозы заключением: „В эту майскую грозу Граф дошел до самых унижительных глубин трансцендентальной трусости” [7, с. 391]. Пережитая им ночь со всей атрибутикой „притязаний рока” обнажает внутреннюю тему новеллы и направление борьбы набоковского героя против потусторонней силы, которая при всем том „оказывается единственной, которая может объединить, сementировать действительность, дать ей реальность” [7, с. 445]. Здесь уже различим напрямую готический голос, который проявляется как в направлении конструкта текста, так и в его речевом выражении.

„Соглядатай” - одна из наиболее характерных для творчества Набокова историй, в которой выражены многие его сквозные темы. Конфликт реальности/потусторонности (как варианта небытия, смерти) здесь облачен в форму игры героя в не-себя: получив оскорбление, непереносимое для него, рассказчик совершает самоубийство. В объективном ходе событий его ранение оказывается не смертельным; для сознания же героя он умер, а тот (или многие те), кто выступает под его личиной, - как бы посторонние люди, за которыми рассказчик и следит с большим интересом. По сути дела, перед нами воспроизведение работы сознания с психиатрическим раздвоением личности. Однако, в готическом ключе это не просто борьба с роком и мотив бегства как проявление архетипов. Этот „неотъемлемый элемент сюжетной схемы подавляющего большинства готических романов” „из чисто технического способа создания напряженной интриги...превращается в художественный способ исследования

религиозно-философской идеи спасения, лежащей в его основе: спасения ли протагониста, спасающегося бегством от злодея, или того самого злодея, убегающего в поисках спасения от справедливого наказания, или просто Человека, который ищет одиночества и освобождения от мирового зла или от самого себя и нередко осуществляет это бегство с помощью суицида” [2, с. 196]. Как видно, готическое в этой большой новелле (которую некоторые исследователи называют романом) присутствует на многих уровнях, хотя в абсолютном смысле назвать ее канонической нельзя.

В речевом аспекте в новелле восстановлены элементы готического ландшафта, это слышно в описаниях и пейзажа („воздух по-сумеречному тяжел”, „сумеречная муть”), и дома как места трагического действия, и в воссоздании „ландшафта души” персонажей („душа гремит и переливается”). Набоков выступает в данной новелле как блестящий психолог и передает напряженное, сумбурное состояние воспаленной души соглядатая - Смурова при помощи упоминавшегося приема, характерного для античной трагедии: перенос внимания без фиксации на стремительно мелькающие впечатления, заставляя сознание „перебегать от одного предмета к другому без продолжительного хоть сколько-нибудь фиксирования их”.

В изображении чувства страха как мистического ужаса Набоков при этом не избегает сравнений различного рода, „мои ноги становились похожи на ноги скелета”, „такой бледный, словно огорошенный магнием”, „апофеоз страдания и ужаса, когда, упав мешком на пол, я...” [7, с. 334, 303, 304]).

В готической стилистике воспроизведена картина похищения письма героем, когда он попадает в разыгравшуюся непогоду: „Я помню темную улицу

и бурную мартовскую ночь. Облака...мчались по небу”, „мигавший от ветра фонарь”, „шум этой бешеной ночи”, „выражение тревоги и неуверенности” на лице человека и пр. Этот маленький кусочек можно считать готической вставкой, рассказом в рассказе - историей преступления, в которой заложен смысловой готический код, нашедший адекватное речевое и стилистическое выражение. В начале истории пережитое героем унижение и потрясение изменило не только его поведение, но и личность („я не мог без ужаса и стыда” вспоминать о случившемся, говорит он).

Нагнетение внутреннего состояния ужаса передано в новелле на протяжении текста при помощи приемов, характерных для готической речи, что позволяет сделать вывод о наличии в этой новелле, и в творчестве В.Набокова следов готической формулы, отразившейся и в таких приемах, как воссоздание хаотического движения следующих одного за другим образов, создающих подвижность настроения и эмоциональную динамику в тексте; изображение чувства страха при помощи краткости фраз, подвижности речи, редкого употребления союзов.

Список использованной литературы

1. Беляева Н. Поэтика английского готичного роману та історична проза Пантелеймона Куліша. - Вікно в світ. - №3 (15). - 2001. - С. 145-154.
2. Білоус О. Архетип готичного роману (спроба семіотичного аналізу готичної прози) - Американська література на рубежі ХХ - ХХІ століть. - К.: ІМВ, 2004.-С. 191-203.
3. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. - М.: Просвещение, 1966. - 460 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. Кожина В. - М.: Сов. Энциклопедия, 1987.-752 с.
5. Лосев А.Ф. Психология страха у Эсхила. Психология страха и ужаса. О мироощущении Эсхила // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. - М: Мысль, 1995. - С. 792-841.
6. Набоков В.В. Соб.соч. в 4-х тт. Т. 1. - М.: Правда, 1990. - 415 с.
7. Набоков В.В. Соб.соч. в 4-х тт. Т.2. - М.: Правда, 1990. - 446 с.
8. Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. - М.: Изд-во МГУ, 1988.-232 с.
9. Harris R. Elements of Gothic Novel [http//w.w.w. student.central](http://w.w.w.student.central).
- Ю.Чамеев А. В традициях „старого доброго страха”, или об одном несерьезном жанре британской литературы. - Дом с призраками. Английские готические рассказы. - СПб.: Азбука-классика, 2004. - С. 5-18.
- И.Юнг К.Г К пониманию психологии архегипа младенца / Самосознание европейской культуры ХХ века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М.: Политиздат, 1991. - С. 119-129.

Summary

There is a consideration of the peculiarities of gothic literature, it is the way of reflecting the real world, and the so-called „Gothic formula ” is concluded, a part of

which is an archetype (a Castle-House, damage, a journey-searching etc.) in the article. In attempt was made to prove that an archetype is expressed by a certain set of lexical devices, an analysis of which was made on the basis of the material from V.Nabokov's short stories.

О.А.Шлбеляк
аспірант

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ДІАЛЕКТИЗМІВ У ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТАХ

У статті розглядаються особливості функціонування соціальних діалектів у публіцистичних текстах. На конкретних прикладах обґрунтовується роль соціолективу в текстах публіцистичного стилю

Соціальна лінгвістика (соціолінгвістика) - напрям у мовознавстві, що вивчає суспільну зумовленість виникнення, розвитку і функціонування мови, вплив суспільства на мову і мови на суспільство [1, с. 10]. Соціолінгвістика акцентує свою увагу на тому, як використовують мовний знак люди, - всі однаково чи по-різному, залежно від віку, статі, соціального статусу, рівня і характеру освіти, від рівня загальної культури тощо [3, с. 27]. Одним із аспектів соціальної лінгвістики є питання походження і особливостей функціонування соціальних діалектизмів у публіцистичних текстах.

Публіцистика є сферою масової комунікації, тому цей стиль має дуже широкий діапазон. З огляду на призначення публіцистичного стилю - служити розв'язанню суспільно-політичних питань, активно впливати на читачів, переконувати у справедливості певної ідеї, спонукати їх до творчої діяльності, пропагувати прогресивні ідеї, учення, здоровий спосіб життя - визначальними ознаками його логізація та емоційна виразність, оцінка (соціально-політична, ідеологічна, естетична, моральна), пристрасне ставлення до предмета мовлення, змісту, інформації, поєднання точності висловленої інформації, наукових положень з емоційно-експресивною чи імперативною образністю художнього конкретно-чуттєвого бачення питання чи проблеми [4, с. 272].

Об'єктом публіцистичного викладу є явища всіх ділянок життя людини - від картинок побуту до подій історії і світової політики, тому перед публіцистом завжди стоїть проблема пошуку оптимальних засобів впливу, зокрема пошуків експресії. Зважаючи на те, що в даному стилі вплив та переконання виступають як головна функція мови, то і добір та впорядкування мовних засобів визначається насамперед їх оцінними властивостями і можливостями, їх здатністю ефективно та цілеспрямовано впливати на масового читача. Таким чином, соціальна оцінність мовних засобів є головною рисою мови публіцистичного стилю, визначальною на всіх його рівнях. Принцип соціальної оцінності виявляється ж у виборі з наявних у мові готових засобів з оцінним забарвленням, так і в тому, що розвиток цього стилю веде до набуття багатьма одиницями мови соціально-оцінного забарвлення. У межах стилю формуються спеціалізовані соціально оцінні засоби, які насичуються соціально-політичним змістом та чітко розподіляються на позитивно-оцінні та