

этой территории – как было сказано выше – *хоронить* развивает значение ‘погребать, хоронить покойника’, а в других славянских языках у его соответствий значение ‘хранить, прятать, беречь’ и ‘кормить(ся), питать(ся)’ [7. С. 78–79].

Этимологическая «подсветка» показывает, насколько семантическая деривация – ее направление, результаты – обусловлена исходной семантикой, реализует ее потенции. И с другой стороны, возникающая мотивированность семантического пространства сло-

вообразовательно-этимологического гнезда – способ верификации самой реконструкции, проверки предполагаемого значения этимона, верности этимологических сближений. Таким образом, сравнительное исследование «прошлого» (исторического, этимологического) и «настоящего» в языке помогает понять внутреннюю логику, мотивы, причины и пути языковой концептуализации. «Сущность культуры такова, что прошлое в ней, в отличие от естественного течения времени, не “уходит в прошлое”, то есть не исчезает» [15. С. 245].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. М., 1974.
2. Трубачев О.Н. Славянская филология и сравнительность: От съезда к съезду // Вопросы языкознания. 1998. № 3. С. 3–25.
3. Толстая С.М. Играть и гулять. семантический параллелизм // Этимология. 1997–1999. М., 2000. С. 164–171.
4. Толстая С.М. Слово в контексте народной культуры // Язык как средство трансляции культуры. М., 2000. С. 101–111.
5. Толстая С.М. Семантическая реконструкция и проблема синонимии в праславянском языке // Славянское языкознание. XIII. Международный съезд славистов. Доклады российской делегации. М., 2003. С. 549–563.
6. Варбот Ж.Ж. Морфо-семантическое поле лексемы в этимологическом словаре и возможности его реконструкции // Филологические науки. 1995. № 4. С. 60–65.
7. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О.Н. Трубачева. М., 1981. Вып. 8.
8. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1994. Т. 2.
9. Трубачев О.Н. Из славяно-иранских лексических отношений // Этимология. 1965. М., 1967. С. 3–81.
10. Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. М., 1989. Т. 4.
11. Зализняк А.А. Проблемы славяно-иранских языковых отношений древнейшего периода // Вопросы славянского языкознания. Вып. 6. М., 1962.
12. Иванов Вяч.Вс. Славяно-арийские (=индоиранские) лексические контакты // Славянская языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением. М., 2002. С. 17–51.
13. Зоельман Д.И. К происхождению иранско-славянских диахронических параллелей // Славянская языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением. М., 2002. С. 61–103.
14. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. 3-е изд. СПб., 1903–1909. Т. 1–4.
15. Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 218–253.

Статья представлена кафедрой общего языкознания филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 2 марта 2004 г.

УДК 003

Г.И. Климовская

ОБ ОДНОМ ИЗ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ (ФЕНОМЕН ВЫДЕЛЕНИЯ)

Статья представляет собой краткий очерк изучения в отечественной и зарубежной филологии и эстетике одного из фундаментальных эстетических принципов – принципа выделения художественно наиболее значимых элементов произведения искусства (в первую очередь художественного текста) на фоне нормально значащих. Именно этот принцип лежит в основе процедур эстетического анализа произведений искусства.

Под эстетическим выделением в данной статье понимается сознательное и художественно значащее, осуществляемое художником в широком смысле слова, в том числе автором литературного произведения с помощью тех или иных способов и приемов, подчеркивание (маркирование) одних, художественно наиболее значимых единиц и элементов художественной структуры произведения искусства – по сравнению с другими, «нормально» значащими и составляющими фон (задний план) для выделенных.

Принцип выделения (или, в другом обозначении, выдвижения) более значимого по сравнению с менее значимым, будучи фундаментальным и универсальным для всей сферы эстетической культуры, тем не менее не нашел еще специального монографического описания и теоретической разработки, тем более методического преломления в процедурах стилистического анализа. Именно поэтому представляется необходимым указать на некоторые выявленные нами факты и этапы в разработке этой фундаментальной эстетической идеи в отечественной и зарубежной науке – хотя бы в хронологических пределах XX в.

Феномен эстетического выделения-выдвижения рассматривается в данной статье применительно к художественному (прозаическому) тексту как специфическому эстетическому объекту. Поэтому возникает необходимость предварительно изложить некоторые исходные понятия и положения той методологической и теоретической «рамки», в пределах которой автор статьи рассматривает сам художественный текст и моменты истории его изучения.

Под художественным текстом понимается литературно-художественное произведение, рассмотренное в аспекте его речевой художественной формы как отдельной и существенной строевой части произведения. Как таковая, речевая художественная форма произведения противопоставляется его «пространству», во-первых, идейно-тематическому (мы имеем в виду художественные идеи) и предметному содержанию, а во-вторых, литературной художественной форме произведения.

Речевая художественная форма литературного произведения, в свою очередь, может быть представлена как уникальная в каждом отдельном случае система результатов реализации автором разного рода приемов,

способов и средств превращения исходного языкового «сырья» (материала) из разных отделов национального языка в эстетически значимые, хотя и «мельчайшие» единицы художественного произведения – речевые артемы. Разные по степени художественной значимости и линейной «протяженности» (это могут быть одиночные слова, словосочетания и серии, цепочки «сквозных» слов) речевые артемы между тем равны между собой как именно такие мельчайшие сцепления слов, в которых возникает единичный (отдельный) художественный эффект (смысл).

Наиболее известные разновидности артем как единиц речевой художественной формы литературного произведения – метафоры, метонимии, синекдохи, повторы, стилевые мены и др. Они реализуют свой художественный заряд в пределах более «крупной» частицы художественного текста – текстемы, в составе которой, кроме самой артемы, составляющей ценностное ядро текстемы, есть еще (как правило) некоторое количество единиц (одна и более) стилистически нейтральных и образующих необходимый реализационный фон для артем. Именно в сравнении с нейтральностью фона артема обнаруживает свою стилистическую маркированность, присущее ей сгущение художественного смысла – изобразительного, эмотивного, оценочного, диалогического.

Речевая художественная форма возникает как результат более или менее рефлексивного осуществления автором, по крайней мере, трех отдельных и различных акций, отдельность которых, впрочем, может быть увидена только в ходе теоретического анализа, членения всей процедуры создания художественного текста. Итак, это отбор автором языкового «сырья» из разных отделов национального языка и в соответствии с художественным замыслом; референцирование отобранных единиц языкового материала, т.е. соотнесение их с отдельными элементами и фактами художественных картин и событий по общеязыковым законам или с сознательным и художественно значащим отклонением от них; артистизация (эстетизация) словесных единиц (слов, словосочетаний и т.п.), соотнесенных с наиболее важными факторами художественного содержания, т.е. замена эстетически нейтральных единиц результатами их метафоризации, поисков стилистических контрастов, повторений и т.п.

Изложенное выше понимание авторских процедур по превращению художественно нейтрального материала в речевые артемы есть логический вывод (как бы результат обратного прочтения) из глубокой мысли А.М. Пешковского, высказанной еще в начале 30-х гг., о том, что суть аналитической работы по изучению речевого стиля произведения состоит в «искусственном придумывании вариантов к тексту» и последующем сравнении между собой реального, авторского и «искусственного» вариантов данного текста. В итоге этого сравнения и вычленяются в изолированном, «очищенном» и готовом для толкования виде художественные смыслы отдельных артем [1].

Высоко оценивая догадку А.М. Пешковского о том, что суть лингвистического анализа художественного текста есть сопоставление каждой единицы его речевой художественной формы с каким-то другим ее ва-

риантом, мы вносим существенную поправку в это понимание. Суть этой поправки касается характера функций и «места нахождения» этого другого варианта каждой реальной артемы. Мы полагаем, что это не «искусственно придуманный», как считал А.М. Пешковский, и не «экспериментально деформированный», как полагал Л.С. Выготский [2], вариант исследуемой артемы, а совершенно «естественный», легко всеми исследователями находимый стилистически нейтральный эквивалент данной артемы, тождественный ей только по предметно-лексическому значению, но лишенный, в отличие от нее, каких-либо художественно обусловленных смысловых наслоений («приращений», по выражению В.В. Виноградова).

Очень важная – и тоже эстетическая – функция стилистически нейтрального эквивалента артемы заключается в том, что он является как бы «инобытием» предметного значения артемы, доступным каждому исследователю и позволяющим ему осуществить «вычитание» из реального сложного содержания артемы ее предметного значения для получения художественного смысла («разности») в вычлененном и готовом для анализа и комментирования виде.

Практика лингвистического анализа многих художественных прозаических текстов с помощью именно так понимаемого метода этого анализа показывает, что реально стилистически нейтральный эквивалент артемы – это слово коммуникативного («общего») языка, не имеющего в словарях никаких стилистических помет, или свободное словосочетание, состоящее из таких слов.

В контексте кратко изложенной выше концепции речевой художественной формы литературного произведения и специального (лингвопоэтического) метода ее анализа эстетический феномен выделения-выдвижения представляется внутренним механизмом каждого такта авторских процедур по превращению языкового сырья в артемы как единицы речевой художественной формы. Поэтому и в теории, и в практике лингвопоэтики как самостоятельного раздела филологического знания чрезвычайно важна история многократных, но как бы отделенных друг от друга фактов научной рефлексии по поводу этого универсального эстетического феномена.

Излагаемые далее (в кратком виде) концепции феномена выделения, естественно, так или иначе заключены в рамки нашей концепции художественного (прозаического) текста и процедур его восприятия читателем и лингвистического анализа исследователем. Кроме того, они подвергнуты осмыслению и оценке с точки зрения многолетней практики проведения спецсеминаров по стилистике (в практике обучения, как известно, все теоретические и методологические понятия и процедуры должны быть особенно отчетливо осмыслены и приведены в действие, чтобы исследование закончилось положительным результатом) и под углом зрения нашего опыта описания и теоретической квалификации особого стилистического феномена (базирующегося на атрибутивном словосочетании) – так называемого атрибутивного смыслового акцентирования [3].

Краткий очерк развития идеи выделения-выдвижения в европейской эстетической и смежных науках следует предварить вводной мыслью о том, что усилиями

многих исследователей отслеживалась специфическая ментальная и эмотивная динамика, которой отмечены читательские (и вторично исследовательские) процедуры восприятия смысловых приращений, заключенных в артемах художественного текста и образующих в сумме его художественно-смысловой «надтекст».

Наиболее отчетливо динамический характер феномена выделения-выдвижения был уловлен Ю.Н. Тыняновым (см. ниже).

Как достаточно разработанная и отрефлектированная категория понятие выделения-выдвижения (выдвигания) появилось в русле теоретических исканий отечественной поэтики 20–30-х гг. XX в. Оно возникло здесь как результат осмысления художественной практики декаданса и символизма со свойственным им резким контрастом между сгущениями и разрежениями образности в рамках даже минимальных отрезков художественного текста и связано прежде всего с именами Ю.Н. Тынянова и Б.А. Ларина.

Ю.Н. Тынянов в книге 1924 г. «Проблемы стихотворного языка», разрабатывая интересовавший его вопрос о динамическом характере структуры художественного произведения и процедур восприятия ее читателем, писал, что эта динамика достигается «выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные... Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, нет факта искусства... Ощущение формы есть всегда ощущение *протекания* (а стало быть, *изменения*) (курсив наш. – Г.К.) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными» [4].

Это самое обобщенное, концептуальное и в то же самое время самое модельно-наглядное из встретившихся нам описание внутреннего (скрытого) механизма – и именно динамического механизма – феномена эстетического выделения. Особо хочется подчеркнуть моменты выдвигания наиболее значимого «фактора» за счет других и обратное, подчиняющее и деформирующее воздействие выдвинутого фактора на остальные.

Из этого следует, что в процедурах восприятия художественного текста читателем (и вторично исследователем) имеет место не только линейная, горизонтально направленная динамика читательского воспринимающего устройства, обусловленная линейным характером текста, но и динамика, так сказать, вертикальная и даже динамика по более сложной схеме обратной связи. По своему содержанию эта суммативная динамика – аналитическая деятельность читателя и исследователя – есть расслоение и членение смыслового универсума произведения на отдельные единицы и элементы, выдвижение более значимых элементов на более высокий уровень («надтекст») и осмысление и оценка результатов подчиняющего и перестраивающего воздействия выдвинутого элемента на элементы «нижнего», фонового уровня.

Б.А. Ларин в 30-е гг. писал об «относительной величине нарочито выдвинутого элемента художественного текста» и ввел понятие «стилистической авансцены текста» (как аналога его «верхнего» смыслового уровня в нашем представлении) [5].

Идея эстетического выделения как внутреннего механизма создания и восприятия артемы (вообще струк-

турной и функциональной единицы искусства) была воспринята в 30-е же годы Пражским лингвистическим кружком, в русле которого получила глубокое и оригинальное развитие на теоретической основе сложившейся здесь функциональной лингвистики. В трактовке одного из выдающихся представителей этой школы, Я. Мукаржовского, основные положения концепции выделения-выдвижения таковы.

В работе «Главы из чешской поэтики» Я. Мукаржовский пишет, что поэтический язык – это динамическая структура (а не мертвый документ) и динамика эта, создаваемая наличием в поэтическом тексте и взаимодействием элементов двух противоположных типов, проявляется и обнаруживает себя в процедурах восприятия этого текста читателем (и вторично – исследователем).

Что это за противоположные типы элементов художественного текста? Это, с одной стороны, автоматизированные (стандартизированные) элементы, которые мы прокомментировали бы как нормированные и поэтому привычные, воспринимаемые читателем действительно как бы автоматически; а с другой стороны, им противостоят и с ними взаимодействуют актуализированные элементы, деавтоматизированные за счет заключенного в них эстетически значащего отклонения от одной из норм языка, на которые, по мнению пражцев, писатель имеет право по определению.

При этом элементы обоих типов приобретают свой статус только в рамках целостно читаемого текста.

Далее, по мысли Я. Мукаржовского, элементы обоих типов как бы борются друг с другом за гегемонию в рамках текста – без достижения абсолютной победы той или другой стороной, но в условиях бесконечно возобновляемого синтеза (согласования сил) нормализованных и «сдвинутых» элементов [6].

В другой работе Я. Мукаржовский выявляет полную эстетическую структуру стилистически значимой единицы поэтического текста, содержащей в себе в качестве ядра языка «сдвинутый» элемент. Последний выступает как бы на первый смысловой план текста, остальные ему противостоят и составляют второй план, или фон сравнения [7].

В отечественной стилистической науке идея выделения-выдвижения как универсального эстетического принципа была – в рамках концепции так называемой стилистики декодирования и применительно к художественной практике английских писателей – разработана И.В. Арнольд. Исследовательница выявляет полифункциональный характер выдвинутых (стилистически закодированных) элементов художественного текста. Они, согласно выводам И.В. Арнольд, выполняют несколько важных функций:

- устанавливают иерархию значений и элементов внутри текста за счет выдвижения на первый план наиболее значимых элементов;
- обеспечивают связность и целостность текста и в то же время сегментируют текст (на единицы типа текстов);
- защищают сообщение от помех;
- придают текстам стилистическое качество экспрессивности [8].

Итак, феномен выделения-выдвижения более значимых элементов художественных картин на фоне

обычно (нормально) значимых – это универсальный эстетический принцип организации этих картин, диктующий соответствующий принцип организации артемы как единицы речевой художественной формы произведения. Этот последний принцип заключается в членении (расслоении) смыслового потока текста по воле и замыслу автора на несколько планов, имеющих разную степень художественной значимости, и в создании таким образом смысловой многомерности, глубины и своеобразной смысловой полифоничности художественного текста.

Структурной «клеточкой» феномена выделения применительно к произведению художественной литературы оказывается текстема – минимальный отрезок текста, включающий в свой состав, наряду с выдвинутым (сдвинутым) элементом, и элементы нейтральные, фоновые, создающие условия для реализации выдвинутым элементом (как ценностным ядром текстемы) его художественного заряда.

Тонкие и ценные наблюдения о природе эстетической ценности выделенных элементов художественного произведения мы встретили в очерке Б.Л. Пастернака «Люди и положения». Он пишет о «тяге к чрезвычайности» как свойстве и способе бытия культурных феноменов. В связи с оценкой музыки и личности А.Н. Скрябина он пишет: «Действительно, не только музыке надо быть сверхмузыкой, чтобы что-нибудь значить, но и все на свете должно превосходить себя, чтобы быть собою (подчеркнуто нами. – Г.К.). Человек, деятельность человека должны заключать элемент бесконечности, придающий явлению определенность, характер» [9].

Впрочем, сходная мысль имела место в рассуждениях М.В. Ломоносова, что придает ей еще больший вес: в риторических фигурах элементы «сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезвычайным образом и тем составляют нечто важное и приятное» [10].

Актуальное в плане нашего рассмотрения замечание встречаем и у немецкого эстетика Н. Гартмана, пишущего о таком свойстве эстетических феноменов, как «превышение обыденной меры» каким-либо элементом художественного произведения с целью «управлять восприятием адресата этого произведения» [11].

Как можно судить по нашему обзору (разумеется, далеко не исчерпывающему, но являющемуся результатом многолетних поисков), феномен эстетического выделения-выдвижения еще ожидает своего монографического рассмотрения. В заключение мы приведем ряд соображений по поводу слабой изученности этой безусловно скрытой эстетической категории.

Во-первых, это обусловлено, как это ни парадоксально на первый взгляд, простотой «технологии» этого универсального для всей сферы культуры (в широком ее понимании – как не-природы) принципа. Реализуясь в большом числе разнообразнейших и часто очень сложных стилистических приемов и единиц, принцип выделения в своей теоретической обнаженности оказался, если можно так выразиться, повышено простым по сравнению со своими конкретными манифестациями. Это обстоятельство долгое время не позволяло связать их воедино, «увидеть» их скрытый, но очень эффективный внутренний механизм.

Второй причиной «скрытости» принципа выделения-выдвижения от конкретно-исследовательского внимания является, как это тоже ни парадоксально, его универсальность и обязательность как именно глубинного эстетического «двигателя» для любой стилистической единицы любого произведения искусства.

Это обстоятельство существенно затрудняло выход исследователя в некоторую метапозицию по отношению к феномену выделения, мешало рефлексивному переключению внимания с художественного эффекта, достигаемого артемой, на механизм, с помощью которого этот эффект создается.

В нашем случае выход в метапозицию по отношению к принципу выделения осуществился, как мы полагаем, в результате взаимодействия двух очень разных обстоятельств. Первое – необходимость в рамках спецсеминара (по стилистике художественной речи) подключить к самостоятельному лингвопоэтическому анализу большое число начинающих исследователей, предварительно разъяснив им, «как это делается». Методическая необходимость обязала руководителя спецсеминара выявить алгоритм этой сложной работы – в том числе ту ее ядерную процедуру, которая заключается в фиксации какого-либо отклонения в тексте произведения от одной из норм литературного языка (фонетической, лексической, семантической, словосочетательной и т.п.) как именно сигнала о повышенной художественной значимости соответствующей единицы речевой художественной формы этого текста.

Вторым обстоятельством, переключившим наше внимание с художественного эффекта единиц речевой формы произведений на их внутренний механизм (т.е. принцип выделения), стало чтение теоретической литературы по другим видам искусства (главным образом музыке и живописи), что создало иной угол видения проблемы, а также эстетической литературы, где имеет место более высокий – но главное, что тоже иной – уровень осмысления всякой художественной практики.

Третьей причиной недоступности принципа выделения конкретно-аналитическому видению именно артем как единиц речевой художественной формы произведений является абсолютная и принципиальная разноразность средств их внешнего выражения. В их числе и лексические, и грамматические, и графические средства, а также и «чисто» смысловые элементы, не имеющие непосредственной опоры на какие-либо сегментные средства выражения.

Наконец, четвертая и, может быть, самая большая трудность рефлексивного осмысления феномена выделения-выдвижения заключена в его символическом, сигнальном характере. Любой случай реализации данного принципа – это прием управления рецептивными процедурами читателя, это сигнал, посылаемый автором читателю, для переключения восприятия со смыслового уровня первого плана на более высокие (или глубокие) смысловые уровни. Для осознания реальности такого сигнала требуется смена предметного видения: от текста, в котором так или иначе реализуется рассматриваемый эстетический феномен, необходимо перейти к деятельности автора по созданию этого текста и включить в нее в качестве обязательных и объяс-

нительных компонентов такие сущности, как намерение автора и его диалогические отношения к другим участникам литературного процесса своего времени и к читателю.

Несмотря на разного рода трудности, сопряженные с выявлением и изучением феномена выделения-выдвижения наиболее значимых элементов содержания (на фоне нормально значимых) с помощью целого арсенала выразительных средств, это изучение должно быть, по сути дела, начато и продолжено. Ведь в итоге согласованного действия всей суммы выдвинутых элементов художественного текста (и других произведе-

ний искусства) в нем возникает смысловая глубина, многомерность, сложная иерархия смыслов как преодоление возможной их монотонности; формируется сложный эстетический эффект, который разными авторами называется то эможивной аурой произведения, то эмоционально-экспрессивной палигррой и т.п.; наконец, реализуется неявный, но отчетливый диалог автора с читателем. В сумме все перечисленное и составляет, по-видимому, тот словесный феномен, который называют то подтекстом, то надтекстом художественного литературного произведения и который составляет главное ценностное ядро этого произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пешковский А.М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930. С. 133.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987. С. 91.
3. Климовская Г.И. Русская атрибутивная конструкция в стилистическом аспекте. Томск, 1986.
4. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965. С. 10.
5. Парин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. М., 1974. С. 46.
6. Mučkaržovský J. Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948. T. 1. S. 99.
7. Мухаржевский Я. Литературный язык и поэтический язык. Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 410.
8. Арнольд И.В. Статистика декодирования. Курс лекций. Л., 1974.
9. Пастернак Б.Л. Люди и положения: Автобиографический очерк // Новый мир. 1967. № 1. С. 211.
10. Ломоносов М.В. Риторика // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 7. Труды по филологии (1739–1758). М.; Л., 1952. С. 190–191.
11. Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 92–93.

Статья поступила в научную редакцию «Филология» 5 марта 2004 г.

УДК 81.366; 81.373; 001.4; 81.37; 003; 81.22

И.В. Новицкая

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ГРУППЫ АБСТРАКТНЫХ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ Ø-ОСНОВ В ГОТСКОМ ЯЗЫКЕ

Представлен общий обзор группы абстрактных существительных δ -основ в готском языке. Анализируемая группа включает имена с абстрактным значением только женского рода как с простой морфологической структурой, так и с осложненной готским суффиксом $-iþa/-ida-$. Абстрактные имена δ -основ в готском языке – это отглагольные и отыменные производные, появление которых в языке связано с различными периодами в его развитии. Придание абстрактным именам парадигмы δ -основ обусловлено семантикой основообразующего суффикса, которая варьировалась в ходе развития языка. Одним из возможных значений основообразующего суффикса δ -основ при оформлении абстрактных имен могло быть значение «отвлечение от носителя признака».

К δ -основам в готском языке относятся исключительно имена женского рода (59 существительных ж. р. с абстрактным значением). В соответствии с морфологической структурой абстрактные существительные δ -основ можно распределить на следующие группы:

а) корневая морфема + основообразующий суффикс (= основа): *bid-a*, *bot-a*, *dail-a*, *gib-a*, *hvat-a*, *kar-a*, *liug-a*, *mark-a*, *razd-a*, *saurg-a*, *saup-a*, *sleip-a*, *stau-a*, *tew-a*, *þarb-a*, *wrak-a*;

б) префиксальная морфема + корневая морфема + основообразующий суффикс: *ga-bind-a*;

в) корневая морфема + готск. суф. $-iþa/-ida-$: *aggw-iþa*, *agl-iþa*, *airkn-iþa*, *airz-iþa*, *aup-ida*, *daub-iþa*, *diup-iþa*, *dwal-iþa*, *faim-iþa*, *gaur-iþa*, *hauh-iþa*, *hlutr-iþa*, *jun-da*, *kaur-iþa*, *manw-iþa*, *mer-iþa*, *mild-iþa*, *niuj-iþa*, *swegn-iþa*, *swer-iþa*, *skan-da*, *swikn-iþa*, *tulg-iþa*, *wairþ-ida*, *warg-iþa*, *weih-iþa*, *weitwod-iþa*;

г) префиксальная морфема + корневая морфема + готск. суф. $-iþa/-ida-$: *af-grund-iþa*, *ana-niuj-iþa*, *ga-raiht-iþa*, *in-wind-iþa*, *in-niuj-iþa*, *un-hrain-iþa*, *un-swer-iþa*;

д) основа + основа с суф. $-iþa-$: *atma-hairt-iþa*;

е) основа, содержащая древний и.-е. формант:

Runa «тайна»: содержит и.-е. суф. $*-inō-$ (без гласной) [1. С. 80; 2. С. 345];

Stibna «голос»: содержит и.-е. суф. $*-inō-$ (без гласной) [1. С. 80];

Idreiga «раскаяние»: содержит и.-е. префикс $*ed-$ (дополнительная форма $*ida-$), значивший «опять, снова, еще раз» и образывавший существительные по образцу др.-ирл. *airthinge* «раскаяние» с приставкой *aith-* «снова» [3. С. 236];

Miduma «середина»: содержит и.-е. суффикс превосходной степени $*-mpto-$, $-mo-$, $-mþa-$, связанный с местным или временным значением. Ср. древнейшую форму превосходной степени $*medh₂mo-$ (авест. *madema*), которая в германском субстантивировалась [3. С. 245; 2. С. 322];

Fairina «вина, упрек»: содержит префикс *fair-* «перед» и сущ. *inilo* «извинение» [4. С. 104; 5. С. 38].

При изучении этимологических связей абстрактных существительных δ -основ без суффикса $-iþa/-ida-$ было установлено, что часть из них была образована от готских глаголов:

1) *Bida* «просьба, молитва» от *bidjan* «просить, молить» (сн. гл. 5) [5. С. 24].

2) *Gabinda* «связь» от *bindan* «связывать» (сн. гл. 3) [4. С. 130].

3) *Giba* «дар» от *giban* «давать» (сн. гл. 5) [5. С. 61].

4) *Liuga* «свадьба, женитьба» от *liugan* «жениться» (сл. гл. 3) [5, 98].

5) *Staua* «суд, приговор» от *stojan* «судить» (сл. гл. 1) [5. С. 135].