



УДК 81'366/81'42
ББК 81.052.0-51

ДЕРИВАЦИОННЫЕ СМЫСЛЫ ТЕКСТА КАК КОМПОНЕНТЫ ЕГО ДЕРИВАЦИОННО-СМЫСЛОВОГО ПРОСТРАНСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ Д. РУБИНОЙ «ВЫСОКАЯ ВОДА ВЕНЕЦИАНЦЕВ»)

Белоусова Светлана Владимировна

Аспирант кафедры русского языка и речевой культуры
Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова
belousova.s.v@mail.ru
Набережная Северной Двины, 17, 163002 г. Архангельск, Российская Федерация

Аннотация. В статье анализируются словообразовательные средства, эксплицирующие внутрисловные, синтагматические, парадигматические и модально-оценочные деривационные смыслы. Показано, что в их взаимодействии формируется деривационно-смысловое пространство художественного текста, актуализирующее его концептуальное пространство.

Ключевые слова: деривационно-смысловое пространство, концептуальное пространство, деривационный смысл, концепт, контекст, морфема.

В последние годы лингвисты все чаще обращаются к изучению проблем словообразования в когнитивном аспекте (см., например, работы Л.В. Бабиной, Е.С. Кубряковой, Е.М. Поздняковой, Т.А. Сидоровой и др.). Однако многие вопросы остаются еще не разработанными в полной мере. В частности, не выявлены функции деривационных единиц в художественном тексте, хотя они, наряду с лексическими и синтаксическими единицами, активно участвуют в категоризации и субкатегоризации картины мира, выражая деривационные смыслы и формируя деривационно-смысловое пространство художественного текста и в целом его концептуальное пространство.

Задача статьи – показать, что деривационные смыслы формируют деривационно-смысловое пространство как часть концептуального пространства художественного текста.

Прежде чем обратиться к анализу языкового материала, уточним терминологический аппарат нашего исследования. Вслед за Т.А. Сидоровой, деривационно-смысловым

пространством мы будем называть совокупность знаний, представлений, понятий, идей, мотивов, объективирующихся в тексте при помощи деривационных средств. Его выделение стало возможным в связи с изучением текста как пространства. В художественном тексте деривационно-смысловое пространство становится результатом взаимодействия деривационных смыслов, среди которых выделяются внутрисловные, мотивационные, парадигматические, синтагматические и модально-оценочные [2, с. 350–404].

В статье деривационные смыслы анализируются на материале повести Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев»¹. В тексте произведения эксплицированы внутрисловные, синтагматические, парадигматические и модально-оценочные смыслы.

Внутрисловные деривационные смыслы – это смыслы, возникающие как результат актуализации концептуальной сущности какой-либо морфемы в пределах морфемной структуры слова [там же, с. 350], парадигматичес-

кие – смыслы, объективируемые текстовыми деривационными парадигмами [2, с. 379], синтагматические – смыслы, актуализируемые посредством синтагматических связей производных [там же, с. 389], модально-оценочные – дополнительные смыслы, возникающие на базе внутрисловных, мотивационных, парадигматических, синтагматических смыслов в виде различных структур знаний: модальных и/или оценочных пропозиций, пресуппозиций, образов, представлений, коннотаций, идей [там же, с. 404].

Выявить мотивационные деривационные смыслы в рамках отдельно взятой повести не представляется возможным, поскольку такие смыслы характерны для произведения крупной жанровой формы (например, романа) или нескольких произведений.

Важную роль в повести играют **внутрисловные деривационные смыслы**, которые являются одним из средств раскрытия основного мотива повести – мотива обреченности. Так, префиксы не только реализуют свое языковое значение, но и приобретают новое, участвующее в репрезентации смысла всей повести.

Узнав о своем смертельном заболевании, главный герой повести доктор Лурье отправляется в Венецию. Мир для нее делится на «до» и «после» сообщения о результатах обследования. Она ощущает некую отстраненность от реального мира. Приехав в Венецию, доктор Лурье ищет гостиницу «Аль Анжелло», в которой для нее забронирован номер: *Но за входной дверью оказался небольшой грязноватый холл, **проходной**, – во всяком случае, мимо то и дело **проскакивали** официанты из ресторана...* (с. 21).

Благодаря контекстуальному уточнению *мимо* усиливается языковое значение префикса *про-* и актуализируется новый, эстетически значимый смысл ‘продвигаться мимо, то есть минуя кого-, что-либо, не обращая на него внимания’, который связан с основным мотивом повести. Несмотря на то что гостиница «Аль Анжелло» находится в центре города, на площади Святого Марка, она противопоставлена в сознании героини большому шумному ресторану с неоновой вывеской, тем самым передается внутреннее состояние доктора Лурье: чувство одиночества, ощущение, что

жизнь проходит мимо. С помощью словообразовательного средства создается мотивационный фон психологического пространства героини.

В реализации идеи безысходности важную роль играет префикс *без-* (*бес-*), передающий не только узуальные значения, но и приобретающий новые смыслы. Именно в Венеции к героине приходит предчувствие неотвратимой гибели: *Вся же огромная площадь была залита мутной, подернутой рябью водой, и это было страшно – как будто уже пришла беда, окончательная, **бесповоротная**, и вот лагуна заглатывает навеки, пожирает свое бесценное дитя...* (с. 53). Как видно из приведенного примера, под влиянием контекста префикс *бес-* в производном *бесповоротная* передает значение ‘доведенный до конца, неизбежный’, связанное с основным мотивом повести. *Бесповоротная* беда – значит, что у героини нет возможности избежать ее, свернуть с уже определенного пути.

Префикс *без-* (*бес-*) также объективирует значение ‘постоянство’, но оно не связано с постоянством жизни и ее торжеством. Это постоянство гнетущих воспоминаний, душевной боли. Так, фонари на набережной являются видимым воплощением *бесконечной печали* (с. 44), а город настойчиво напоминает о самых тяжелых мгновениях жизни доктора Лурье, о гибели брата: *И опять ей показалось, что кто-то позаботился об этом неотвязном, **бесконечно** томительном свидании с покойным братом и ведет, и волоком тащит ее по мучительному маршруту с известным, никаким помилованием не отменимым пунктом назначения...* (с. 45). *Бесконечная* печаль – это печаль, не имеющая границ, вечная. Таким образом, префиксы помогают передать мотив обреченности, связанный и с виной перед умершим братом. Производные с приставкой *без-* (*бес-*) становятся в произведении репрезентантами концепта «смерть» и оказывают влияние на эмоциональное восприятие повести.

Мотив обреченности раскрывается и при помощи префиксов *из-* и *под-*, вступающих благодаря контексту в антонимические отношения: *Нет, нет, все вздор! Сотни людей **излечиваются**. Ну, не **излечиваются** –*

тебе ли не знать! – под... подлечиваются. Во всяком случае, еще какое-то количество лет живут дальше, работают, любят, путешествуют (с. 14). Префикс *из-* передает значение ‘интенсивно совершить действие’ (Ефремова, т. 1, с. 570), а префикс *под-* – ‘совершить действие с незначительной интенсивностью’ (Там же, т. 2, с. 138): не полностью выздороветь, а лишь на некоторое время восстановить здоровье, продлить жизнь.

Важным для реализации основного мотива повести является употребление однокоренных глаголов с синонимичными приставками. Ср.: *Она сидела в своей привычной позе: лодыжка согнутой левой ноги на колене правой. Дурацкая студенческая поза, пора изжизивать, доктор Лурье. Да ничего уже не пора... из-жи-вать. Ибо вот, ты прожила свою жизнь, так и не сменив потертых джинсов на что-то попримличнее. Доктор Лурье* (с. 13); *Это Миша дожживал последние дни – дни неведения* (с. 41); *Она уезжала на катере в аэропорт.... Надо было дожить отпущенное ей время, как дожживал этот город – щедро, на людях. В трудах и веселье* (с. 70). Префиксы *про-, из-, до-* в приведенных выше примерах имеют значение ‘довести до какого-то предела, до границы’, актуализируя парадигматические связи – отношения синонимии, и в сочетании с корневой морфемой *-жи-* объективируют мотив обреченности и концепт «смерть», детерминированный концептом «жизнь».

Внутрисловные деривационные смыслы формируют в повести временные отношения. У героини осталось не так много времени, поэтому она ощущает быстротечность уходящей жизни, город же, несмотря на свою обреченность, простоит еще долго и может позволить себе «жить не спеша». Ср.: *А она уже вцепилась в эти так сладко звучащие имена, уже поплыла им навстречу, уже поверила, что все будет хорошо сейчас, немедленно и навсегда* (с. 15); *В переулках за площадью толпа не поредела, а шла плотным медленным косяком, как рыба стая* (с. 20); *Ей вдруг страшно, немедленно захотелось туда, как будто там ждало спасение* (с. 31). Когда описывается состояние доктора Лурье, автор использует производные с префиксом *не-*, который, нейтрализуя значение

корневой морфемы *-медл-*, актуализирует сему ‘тотчас, быстро’. Так передаются и особенности русского национального сознания, максимализм, широко представленный в фольклоре (вспомним, как герои сказок, стукнувшись оземь, тут же превращались, выздоравливали, делались молодыми и т. п.). Деривационные смыслы помогают передать сходство судеб героини и города. Доктор Лурье начинает подчиняться законам времени, царящим в Венеции, она становится частью города: *Медленно допивая большой бокал домашнего вина... она смотрела, как в романском окне второго этажа дома напротив показался старик и... медленно закрыл обшарпанный солнцем ставень* (с. 37). В приведенном контексте наблюдается субъективация восприятия времени.

Идея быстротечности времени воплощается в образе японских туристов, прибывших в Венецию: *За те считанные минуты, что она в восхитительном островном одиночестве шаталась по площади перед церковью, к плавучей пристани дважды причаливал вапоретто, привезший только парочку японских студентов. Впрочем, студенты, упругим шагом обходя площадь и примыкающую к ней улицу-набережную, достали путеvodитель и быстро друг другу из него что-то вычитали, улыбаясь и любознательно поглядывая на статуи святых в нишах фасада. После чего отбыли на втором вапоретто – понеслись далее осматривать достопримечательности. Просто у японцев, она слышала, короткие отпуска и каникулы, а мир так велик, и так много в нем городов, соборов, статуй и картин, которые нужно осмотреть...* (с. 32). Префиксы *вы-, по-, о-* в производных *вычитали, поглядывая, осматривать* актуализируют значение ‘совершить действие в течение небольшого периода времени’, которое усиливается контекстуальным уточнением *быстро, короткие отпуска, понеслись далее*. Японские туристы не прочитали что-то в путеводителе, так как для этого потребовалось бы больше времени, а вычитали лишь то, что им необходимо в данный момент. Возникает новый эстетически значимый смысл – мотив ‘поверхностности восприятия жизни’.

Оппозицию 'временность, быстротечность человеческой жизни' и 'бесконечность, постоянство, вневременность жизни города' реализуют **синтагматические деривационные смыслы**. Сложные производные с начальной частью *еже-* указывают как на быстроту происходящего в Венеции: *все ежесекундно под этим солнцем менялось* (с. 27); *Крыши еще были залиты солнцем, стены домов с облетевшей штукатуркой, с островками обнаженной красно-кирпичной кладки – все это ежесекундно менялось, таяло, дрожало в стеклянной воде канала* (с. 38), так и на некое постоянство, систематичность происходящего: *У себя в номере она налила в стакан немного граппы, выпила залпом, неторопливо переделась в сухое и, приоткрыв окно, стала ждать ежевечернего колокольного перезвона* (с. 50). Доктор Лурье, стоя у окна гостиницы, замечает мгновенные изменения, происходящие в городе, ведь не зря она чувствует свое с ним сходство. Однако город живет по своим законам, которым свойственна стабильность, постоянство.

В формировании мотива обреченности в повести Д. Рубиной участвуют **парадигматические деривационные смыслы**. Для его реализации автор обращается и к общекультурным смыслам. В сознании многих читателей Венеция – двуликий город, «город-оксюморон, траурный праздник, смесь веселья и трагизма» [3, с. 43]. Именно эта двойственная природа города отражает душевные переживания доктора Лурье. В повести «Высокая вода венецианцев» не просто создается портрет Венеции, а через восприятие этого города отражается внутреннее состояние героини.

Мотив праздника, надежды передается благодаря производным с корнями:

-искр-: **искромётные** витрины (с. 20); **фиолетово-зеленые искры** (с. 26); **искристая** лагуна (с. 31); *и вот оттуда, из-за домов, со стороны заходящего солнца на воду лег бирюзовый язык света, в котором на **искрящейся**, шкворчащей сковородке жарилась синяя плоскодонка* (с. 37); *у **искристой** кромки канала* (с. 38);

-свет-/-свеи-: в этом театрально **освещенном светом** лиловых фонарей сумеречном мире (с. 18); *под колоннады, мягко и театрально **освещенные** холодным светом фонаре* (с. 19); *трапе-*

*ция солнечного **света*** (с. 26); *портики уже были **освещены** солнцем* (с. 30); *Зажглась лампа, тускло **осветив** картину* (с. 33); *Несмотря на близкие сумерки, воздух **посветлел*** (с. 57);

-сия-: в среде мягкого утреннего **сияния** (с. 31); *в **сияющем** контражуре утра* (с. 31); *По лагуне было разлито кипящее золото утра, и пар поднимался от воды к белому **сияющему** горизонту* (с. 70).

Производные с названными корневыми морфемами часто встречаются в повести и формируют корреляционную парадигму, образуя единое морфемное смысловое поле с ядерной семьей 'светлый, радостный'. Корень *-свет-*, наряду с корнем *-искр-*, концептуализирует состояние духовной наполненности героини как противоположность пустоте. Перечисленные производные репрезентируют концепт «свет», являющийся в произведении одним из базовых, формирующих концептуальное текстовое пространство.

В антонимические отношения с этой парадигмой вступают производные с корнем *-темн-*: *из открытых дверей **полутемного** бара* (с. 20); *вдоль огромных **темных** арок* (с. 20); *укутанные ярким даже в **темноте** пледом* (с. 24); *Они там и висели, в **темноте**, ничего было не разглядеть* (с. 33); *В **темноте** она потянулась к телефону* (с. 69). Данные однокоренные слова не только характеризуют окружающую обстановку, но и отражают внутреннее состояние героини. В Венеции доктор Лурье видит сон: *Внезапно короткая и острая вспышка ужаса опалила ее: она поняла, что уже умерла, и самым верным доказательством было то, что она забыла, как Миша смеется. Ей так и намекали какие-то **темные** люди, она во сне называла их служителями... Ей говорили, что отныне она будет женой Антоши, – но он же мне брат! – с ужасом возразила она, – ничего-ничего, это раньше он был брат, а теперь, когда вы оба очистились, вы можете стать мужем и женой...* (с. 69). Темные люди – это не просто люди в темных одеждах, но и неизвестные люди, пугающие, наводящие страх. Наличие в контексте слова *ужас* позволяет сблизить по семантике производные с корнем *-темн-* и *-страш-/-страх-*. Ср.: *Она подошла к краю, туда, где каменные ступени так **страшно** и так обыденно уходили в воду...* (с. 32); *Все*

эти несколько секунд она следила за ним, чувствуя **страшное** физическое напряжение (с. 43); *И так же как с площади ушла вода лагуны, смятение и **страх**, весь день гнавшие ее по хлипким мосткам с одной улочки на другую, ушли, оставив в этот последний вечер мужественное смирение, чуткую тишину души* (с. 57); *Она даже отшатнулась от **страшной** волны отчаяния, ярости и жалобной тоски* (с. 59). Корень *-темн-* актуализирует мотив хаоса (в отличие от корня *-свет-*, актуализирующего мотив гармонии), поэтому концепт «свет» коррелирует с концептами «тьма» и «страх», которые находятся в причинно-следственных отношениях.

Доктор Лурье ощущает сходство своей судьбы с судьбой города, неизбежность гибели, приближение надвигающейся беды. Ощущение сходства передается производными с корнем *-обреч-*, которые также формируют корреляционную парадигму: *За эти несколько минут изматывающего, окликающего ее зова колоколов она все поняла: этот город, с душою мужественной и женской, был так же **обречен**, как и она...* (с. 51); *И блеск, и радость единственной в мире площади, и лиловый шлейф ее фонарей, и узкие, как турецкие туфли, гондолы, и фанфары старинных печных труб – все **обречено**, твердила она себе, **обречено, обречено** ...* (с. 51–52); *И опять, как в первые минуты, ее настиг соблазн: ступить – с причала, с набережной, с подоконника, – уйти бесшумно и глубоко в воды лагуны, опуститься на дно, слиться с этим **обреченным**, как сама она, городом, побрататься с Венецией смертью...* (с. 52); *Бежать из этого **обреченного** города, свою связь с которым она чувствует почти физически* (с. 56). Корреляционная парадигма становится репрезентантом концепта «смерть».

Предчувствие смерти усиливают и производные с корнями *-гиб-*, *-пуг-*: *Бежать, думала она, бежать из этого города с его призраками, с высокой водой, способной поглотить все своей темной утробой, с его подновленными, но **погибающими** дворцами, с их треснутыми ребрами, стянутыми корсетом железных скоб...* (с. 56); *Вене-*

*цианская маска, думала она, притягивает и отталкивает своей неподвижностью, фатальной окаменелостью черт. Как бы человек, но не человек – символ человека. **Пугающая** таинственность неестественной улыбки, застылое удивление. Иллюзия чувств. Иллюзия праздника. Иллюзия счастья* (с. 55); *И, вспоминая застылую улыбку **напугавшей** ее маски, она думала...* (с. 57). Парадигматические деривационные смыслы помогают передать не только «двойственную» природу Венеции, но и отразить внутреннее состояние героини, теснейшим образом связанное с концептуальным пространством текста.

В формировании **модально-оценочных смыслов** в повести важную роль играют суффиксы субъективной оценки. Прибыв в Венецию, доктор Лурье испытывает радость, восторг. Это передается через ее видение города: *Впереди, метрах в ста, круглился **мостик** под единственным, манерно изогнутым фонарем. Упираясь в здание гостиницы, канал затем уходил вправо, и там его **гребешком** седлал еще один **мосток** под двумя фонарями* (с. 24); ***Мостик** в воде колыбался люлькой, парил над небом – в воде... В мелких суетливых волнах скакал **серпик** месяца* (с. 38); *Так на одной из **улочек** в Санта-Кроче она наткнулась на витрину магазина масок и карнавальных костюмов* (с. 54). Однако в дальнейшем она ощущает надвигающуюся опасность. Так, оказавшись в магазине масок и примерив несколько из них, она невольно ощутила неизбежность надвигающейся развязки: *О, какой ужас сотряс все ее тело! Она **задохнулась** в душной личине небытия, **закашлялась** и, **захлебываясь** горловыми хрипами, стала срывать страшную маску с лица* (с. 56). Благодаря префиксу *за-* изоструктурные глаголы и глагольные формы образуют градационную словообразовательную парадигму, передающую наивысшую точку эмоционального напряжения. Деривационный ряд актуализирует символический смысл маски, примеряемой героиней: она видит свое лицо без признаков жизни и понимает, что на ее месте находится *чужое, поглотившее ее нечто, аноним... ничто* (с. 56). Способность воздействовать на лю-

дей – особое свойство любой маски. Например, дионисийская маска греческого театра внушала зрителям ощущение фатальности. Маски передают некое послание. Ношение маски – способ идентификации с тем, что она воплощает [1, с. 239–242]. Маска способна трансформировать личность.

Таким образом, анализ повести Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев» показал, что при помощи словообразовательных единиц формируются внутрисловные, синтагматические, парадигматические, модально-оценочные деривационные смыслы, которые не только взаимосвязаны в тексте, но и дополняют друг друга, помогают раскрыть мотив обреченности, являющийся основным в произведении. Результатом взаимодействия деривационных смыслов становится деривационно-смысловое пространство, актуализирующее концептуальное пространство художественного текста. Базовыми концептами, которые объективированы деривационными смыслами в данном тексте, являются «свет» и «тьма», «гармония» и «хаос», «жизнь» и «смерть».

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Примеры приводятся по: Рубина, Д. Высокая вода венецианцев // Чужие подъезды. М. : Эксмо, 2008. С. 9–70. В скобках указаны страницы по данному изданию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Жюльен, Н. Словарь символов / Н. Жюльен. – Челябинск : Урал LTD, 1999. – 512 с.
2. Сидорова, Т. А. Когнитивный аспект традиционных проблем словообразования и морфематики : монография / Т. А. Сидорова. – Архангельск : Солти, 2012. – 480 с.
3. Цивьян, Т. В. Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.

СЛОВАРИ

Ефремова – Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный : в 2 т. / Т. Ф. Ефремова. – М. : Рус. яз., 2001. – Т. 1 : А–О. – 1232 с. ; Т. 2 : П–Я. – 1088 с.

DERIVATIONAL SENSES OF THE TEXT AS COMPONENTS OF ITS DERIVATIONAL-SEMANTIC SPACE (IN THE STORY “VENETIANS’ HIGH WATER” (“VYSOKAYA VODA VENETSIA NTSEV”) BY D. RUBINA)

Belousova Svetlana Vladimirovna

Postgraduate Student, Department of Russian Language and Speech Culture,
Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov
belousova.s.v@mail.ru
Severnaya Dvina Embankment, 17, 163002 Archangelsk, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of word-formation means, which expresses intra-word, paradigmatic, syntagmatic and modal-evaluative derivational senses. The author determines that the interrelation of the aforementioned senses form the derivational-semantic space of a fiction text, that actualize its conceptual space in the literary text.

Key words: derivational-semantic space, conceptual space, derivational sense, concept, context, morpheme.