

11003007
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П. ДРАГОМАНОВА

СИСТЕМА І СТРУКТУРА

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ:

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА Л.А. БУЛАХОВСЬКОГО

Збірник наукових праць

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСЬКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

КИЇВ
ЗНАННЯ УКРАЇНИ
2006

Обов'язковий примірник

29086882
115
115
115

Редакційна колегія:

В.І. Гончаров, канд. філол. наук, професор (відповідальний редактор);
А.М. Григораш, канд. філол. наук, доцент (відповідальний секретар);
М.Я. Брицин, докт. філол. наук, професор;
Л.П. Іванова, докт. філол. наук, професор;
Ф.О. Нікітіна, докт. філол. наук, професор;
Н.І. Озерова, докт. філол. наук, професор;
М.Я. Плющ, докт. філол. наук, професор;
О.О. Тараненко, докт. філол. наук, професор;
Л.С. Віннічук, канд. педагог. наук, доцент;
О.І. Дашенко, канд. філол. наук, доцент;
М.П. Дворжецька, канд. філол. наук, професор;
Т.І. Плужнікова, канд. філол. наук, доцент;
Т.В. Слободянюк, канд. філол. наук, доцент;
М.М. Тягунова, канд. філол. наук, доцент;
Н.В. Хруцька, канд. філол. наук, доцент.

Рецензенти:

Н.Л. Іваницька, докт. філол. наук, професор;
Є.А. Карпіловська, докт. філол. наук;
Т.Ю. Ковалевська, докт. філол. наук;
Л.М. Полюга, докт. філол. наук, професор;
О.А. Сербенська, докт. філол. наук, професор.

С40 Система і структура східнослов'янських мов: Пам'яті академіка Л.А. Булаховського: Зб. наук. праць (Редкол.: В.І. Гончаров (відп. ред.) та ін. — К.: Знання України, 2006. — 316 с. Бібліогр. в кінці ст. — Укр., рос.
ISBN 966-7201-26-0

У збірнику вміщено наукові праці докторантів, аспірантів, професорсько-викладацького складу мовознавчих кафедр Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова та інших вузів України з актуальних проблем східнослов'янського мовознавства. Тематика статей охоплює питання граматичної будови і лексичного складу східнослов'янських мов, етимології і словотвору, історії і взаємодії мов, культурології і стилістики. Об'єктом лінгвістичного аналізу виступають структурні одиниці різних рівнів мовної системи. У полі зору мовознавців питання фонетики, морфології, синтаксису, лексикології, термінології та лексикографії.

Для викладачів, аспірантів, студентів філологічних факультетів, учителів української та російської мов середніх шкіл та гімназій.

ББК 81.2я43

Щодо висновків, маємо констатувати тенденцію до міждисциплінарних зв'язків, що відкриває значні можливості для всебічного аналізу термінопонять *інтелект* та *мислення* у фрагментах гуманітарного знання. Аналіз понять «інтелект», «штучний інтелект», «мислення», «інтуїтивне мислення», «логічне мислення», «правопівкульне мислення», «лівопівкульне мислення», «мислення як процес обміну думками» — це частина одного з магістральних напрямків нашого аналізу лінгвокультурологеми ЛОГОС з погляду з'ясування її значеннєвої динаміки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алдер Г. Практика эффективного использования времени. — С.-Петербург, 2002.
2. Гарипова Н. Опыт лексико-семантической характеристики сочетаемости глаголов мышления в современном русском языке // Ученые записки Башкирского университета, 1964. — Т.18. — Серия: филол. наук. — Вып. 8. — С.11-17.
3. Голякова Н. Развитие многозначности групп глаголов, выражающих понятие «думать» и система их значений в современном французском языке: Автореф. дис... канд. филол. наук. — М., 1956.
4. Нижегородцева-Кириченко Л.О. Лексико-семантическое поле «Интеллектуальная деятельность»: опыт концептуального анализа (на материале именных сущностей современной английской лексики): Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Київ. держ. лінгв. ун-т. — К., 2000. — 21 с.
5. Павлов И. П. Полн. собр. соч. — М.-Л., 1951, Т.3. — Кн. 1.
6. Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа и тело. — К., 2002.
7. Словник української мови в 11-ти томах. — К., 1973. — Т.4.
8. Степанова Г. Лексико-семантическая группа глаголов понимания // Вопросы семантики. — Выпуск I, 1974.
9. Стоянов И. Глаголы умственной деятельности в болгарском языке. — К., 1977.
10. Українська Радянська Енциклопедія. — К., 1979. — Т.4.; К., 1981. — Т.6.
11. Філософський Енциклопедичний Словник — К., 2002.
12. Філософія: Навч. посіб. / За ред. І.Ф. Надольного. — К., 2002.
13. Цехмістро І.З. Голістична філософія науки. — Харків, 2003.

И.С. Приходько

МИФ О КАИНЕ И АВЕЛЕ В РОМАНЕ АНАТОЛИЯ КИМА «СБОР ГРИБОВ ПОД МУЗЫКУ БАХА»

Анатолий Ким, автор пяти романов, многочисленных повестей и сборников рассказов, обладатель множества литературных премий, несомненно, является одной из крупнейших фигур в русской литературе последних трех десятилетий. В литературоведении обзору его творчества, вписанного в общий литературный поток, такие исследователи как К. Гордович, М. Липовецкий посвятили некоторые страницы своих учебников. Существует также несколько статей, посвященных анализу отдельных произведений Кима. На наш взгляд, в связи с затрагиванием вечных общечеловеческих проблем в творчестве Анатолия Кима и их актуализации на рубеже веков, а также в связи с некоторыми изменениями в авторском мировоззрении (по сравнению с более ранними произведениями) следует уделить внимание более детальному рассмотрению его последних романов, а также комплексному анализу творчества писателя.

Данная статья посвящена анализу отраженного в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» мифа о Каине и Авеле, который, как мы считаем, проясняет некоторые особенности построения авторской картины мира.

Роман Анатолия Кима «Сбор грибов под музыку Баха» с первого взгляда может показаться трудным и запутанным читателю, привыкшему к линейным сюжетам, строго организованным и последовательным в своем развитии. Все произведение выстроено как полилог голосов, рассказывающих печальную

историю гениального японского музыканта Танзи. Родившийся на два месяца позже положенного срока, мальчик навлекает на себя незаслуженный гнев отца, который, сомневаясь в своем отцовстве, со временем отсылает его в Англию на попечение своего друга — музыканта Эйбрахамса. Находясь в полнейшей изоляции от теплого человеческого общения, отстающий, на первый взгляд, от нормального умственного развития, являясь безмолвным слушателем ежедневного исполнения клавирных сочинений Баха, малыш неожиданно проявляет гениальную способность к музыке и под наблюдением маэстро становится пианистом высочайшего класса. Но вскоре случается трагедия — из-за непомерной нагрузки Танзи переигрывает руки и, лишенный возможности заниматься исполнительской деятельностью, утрачивает смысл жизни. Героя периодически начинают возить в психиатрическую больницу, а некоторое время спустя навсегда оставляют там.

Мистерия романа разыгрывается уже в потустороннем мире, после смерти всех участников упоминаемых событий. В этом мире звучат лишь голоса, которые, дискуссия, пытаются найти виновников и причины, что привели к столь страшным последствиям в жизни героя.

Роман построен по принципу контрапункта — совмещения нескольких относительно автономных и параллельно текущих, образующих полифонию, самостоятельных мелодий, голосов, каждый из которых представляет свое видение трагедии и роль, которую он сыграл в ней. Восприятие сюжета усложняется еще и введением многочисленных интерлюдий и отступлении, где неожиданно появляются голоса грибов, весьма абстрактных явлений (*Свобода, Эклезиаст, корпорация «Токэй»*) и знаковых для культуры фигур, непричастных к повествуемой истории (*Шекспир, Гамлет, Шаляпин, Борхес*), которые начинают высказывать свое (порой абсурдное) мнение. В хор этих голосов, выстраивающих авторскую художественную модель мира, вплетается и тот, что отсылает к библейскому пласту, благодаря которому и проясняется особое видение автором не только истории Танзи, но и истории людей в целом.

В мире произведений Кима все взаимосвязано: одно явление органично отражается в другом и находит свое продолжение в любимом существе. И хотя понятие НИЧТО является одним из основополагающим в мировидении автора, ни какое существо беспследно исчезнуть не может. Согласно логике библейских сказаний, человечество, прародителем которого является Адам, происходит из колена Каина, т. к. брат его, Авель, был убит, не оставив после себя потомства. В романе А. Кима все обстоит иначе: у Авеля есть потомки и, благодаря этому, род людской разделился на два неравных между собой потока. Каин, убив брата, зарывает тело под кустом бересклета в надежде на его полное исчезновение и забвение. По Киму, это происходит где-то в средней полосе России, и Авель как бы прорастает в появляющихся там грибах. В мистерии они обретают голоса, и главный герой — духовный потомок Авеля — находит один из них — также являющихся потомками убитого.

Два сына Адамовых, по мнению автора, символизируют два человеческих начала — телесное (земное) и духовное (горнее), темное и светлое. Каин дал человечеству телесное продолжение, его дети, «рожденные на жесткой земле, ее же пашущие в поте лица» [1, с. 130], знают сильную тягу к Прекрасному, страсть, жажду обладать, чаще всего разрушающую, чем созидательную. А Авель — «беспечный пастух, <...> пустой мечтатель, жертвы которого, однако, почему-то приятнее Богу, чем тщательно подготовленные, дорогостоящие жертвоприношения таких основательных и честных земледельцев» [1, с. 131] — оказался прародителем множества «нерожденных детей, гениев,

которые стали известны на земле, существуя лишь в пространствах романов и мистерий» [1, с. 179]. В романе поднимается вопрос о том, что действительно является началом рождения человека, точнее, того, что отличает его от других живых существ, — души. «Потомство распространилось по земле не силою чресл его (Авеля, — прим. И.П.), но благодаря СЛОВУ, исходящему от Бога» [1, с. 179]. Получается, что именно Авель видится автором в произведении как носитель Духа, частицы чистой гармоничной Красоты, к которой тянется все живое, а люди — в особенности, потому что это — могущественное Начало и Сила, созидаящая мир.

Рождение музыкального вундеркинда Танзи приравнивается к рождению Христа, так как и в том, и в другом случае земные женщины понесли от Слова. Но автор, устами великого Библиотекаря Борхеса подтверждая единичность подобных случаев, развивает тему рождения от Слова гораздо глубже. Именно Слово, заключающее в себе Божественную сущность, любовь, выраженные через человеческую любовь, зачинает душу: «ребенок становится человеком не потому, что он по физической природе своей родился человеком, а лишь потому, что в душу его когда-то упали человеческие слова» [1, с. 117]. В подтверждение этого *голос педагога Альвина* повествует о цыганском слепоглухонемом мальчике Романе, брошенном табором и найденном в возрасте двух лет «грызущимся с собаками за выброшенные в пепел остатки цыганской трапезы» [1, с. 118]. Благодаря занятиям, «которые заключались во внушении ему через систему определенных рукопожатий первоначальных слов» [1, с. 118], в четырнадцать лет мальчик написал стихотворение. По словам педагога, «стоило только запасть ребенку в мозг одному — первому — слову, неизвестно каким образом им осознаваемому, <...> следом начиналось бурное усвоение множества словесных символов. На моих глазах <...> младенец бесноватый <...> начинал просветляться — и вскоре на его слепом личике появлялась первая улыбка <...>. И мне хотелось думать, что я отнял у Сатаны и вернул в лоно Бога еще одну человеческую душу» [1, с. 118].

Появившись таинственным образом на свет (Идзава не признал мальчика сыном, подозревая Марою в измене), Танзи рос в атмосфере тягостного молчания, абсолютно лишенный родительской заботы: «в угрюмой мгле камеры, напрочь лишенной света любви, малышу надлежало благополучно стать полным идиотом» [1, с. 117]. Окружающие его люди заботились о нем тщательно, но формально, исполняя долг, — кормили, одевали, купали, не пытаясь выявить хоть какое-либо душевное внимание или даже просто заговорить с ним.

Духовная сущность мальчика проявилась благодаря музыке Баха. Молчаливо и жадно вслушиваясь в ежедневные двухчасовые экзерсисы Эйбрахамса, Танзи вскоре перенимает у маэстро его мастерство и становится гениальным исполнителем произведений немецкого полифониста, при этом даже не освоив нотной грамоты. По мнению А. Кима, Музыка предшествует Слову, а следственно — намного ближе к Богу (в одном из своих последних романов «Онлирия» Ким даже выстраивает формулу создания человека: «И последовательность усилий при создании мира была такова: БОГ — любовь — музыка — слово — жизнь — ЧЕЛОВЕК» [2, с. 47]). В романе «Сбор грибов под музыку Баха» из-за отсутствия у мальчика общения с близкими и любящими Музыка взяла на себя функции Слова — взрастила душу человеческую. Танзи, живя музыкой, благодаря ей развивая свое общение с внешним миром, стает для окружающих чудом: в его особом исполнении опытные музыканты и ярые ценители творчества Себастиана Баха по-новому и более глубоко познают красоту и искусство полифонии.

Согласно *голосу Баха*, музыка, обладая трансцедентной силой, никому не принадлежит, а сама избирает тех, кому суждено стать инструментами ее звучания. Кроме нее, подобными силами, творящими и сохраняющими мир, являются и вышеназванные Слово и Любовь (причем, в разных ее ипостасях). Но этим Высшим силам суждено являть себя в разной степени только через земных посредников. И Танзи, подобно Авелю, неумышленно оказался тем самым посредником, через которого является миру Божественный дух, и явился он среди потомков Каина, заключающих в себе сущность совершенно иную — темную, откуда берут свое начало страсти человеческие.

По роману, Каин решается на братоубийство, побуждаемый завистью и обидой на неравное проявление материнской заботы по отношению к младшему брату: «КАИН. <...> Я никогда бы не дошел до того, чтобы зарезать в чистом поле своего брата, если бы не материнские происки. Не знаю, чем ей был не угоден я <...> и почему она столь благоволила к брату <...>. Но иногда терпение мое иссякало, и я выскакивал вновь назад, в темноту <...>. Какие крупные слезы внезапно проливались на лице моем <...> Что это были за слезы, что за скорбь? АВЕЛЬ. То было предощущением твоего будущего преступления, брат. Таким образом оно подготавливалась: уколами зависти, вспышками ярости, неумолимо разгорающейся жаждой крови. Ты терзался жгучим желанием убить невинного — и только за то, что от него не воняло потом, а веяло свежими степными запахами <...> Семиствольную цевницу, на которой я любил играть <...> ты однажды как бы невзначай сбросил с полки на пол и наступил на нее ногою» [1, с. 131]. Музыка, представляющаяся Танзи в виде красивой женщины, похожей на мать, также в неравной степени благосклонна к любящим ее (маэстро Эйбрахамсу, Танзи, Обезьяне Редину).

Видимая (на первый взгляд) несправедливость в проявлении Высших сил на земле порождает раскол и вражду между человеческим родом: «КАИН. <...> Мы с тобою — первые на земле Адамовы, и мы уже не любили друг друга. Не любя, один из нас и убил другого <...>. Разве Господь наказал меня за мое преступление равной мерой? <...> Чей род продолжил Адамову линию на земле Нод — твой или мой?». История Танзи показывает, что это неприятие осталось, несмотря на то, что дети Каина, на первый взгляд, смотрятся гораздо полнокровнее и успешнее, хотя в их отношении к детям Авеля изначально присутствует необъяснимая, иррациональная ненависть. Младший брат мальчика — Рохэй — «не стал неудачником <...>, в последствии стал президентом «ТОКЭЙ-2», международной холдинговой империи <...> прожил долгую жизнь» [1, с. 129], оставив многочисленное потомство. Но, находясь уже в загробном мире, его звучащий голос признается: «Мой бедный старший брат! Как я презирал его и ненавидел» [1, с. 135].

Рассматривая персонажей романа, относящихся к ветви Каина, следует отметить, что их главная отличительная черта — это способность к сильным переживаниям и страстная тяга к Красоте, чья глубина постигается ими осознанно и которой они желают обладать. Маэстро Эйбрахамс яркий тому пример: прославленный исполнитель произведений Баха, он намеренно предался отшельничеству, «любил свою музыку, единственно ее и любил в этой жизни и ни с кем не хотел ею делиться. И вдруг он увидел, что <...> сокровища эти, попав в руки мальчика, многократно преумножаются» [1, с. 112].

В отличие от детей Каина, потомки Авеля Красоту носят в себе. Она — органичная часть их натуры, поэтому можно даже говорить о том, что они не совсем осознают настоящую ценность Красоты, они просто живут ею: «ТАНЗИ. Как же мог я всем объяснить, что видел музыку? Но сначала я видел какую-то

женщину <...>. Теперь я понимаю, что это был АНГЕЛ МУЗЫКИ <...>. Когда я занимался с сэром ЭЙБРАХАМСОМ, и мы разучивали что-нибудь новое <...> Я уже переставал видеть свои руки, руки маэстро, переставал слышать — но зато начинал видеть саму музыку. То, что теплело и шевелилось во мне, то как бы приподнимало меня в воздух — и я оказывался в полете, но одновременно видел и себя, и сэра ЭЙБРАХАМСА сидящими за инструментами в студии и обозревал разные широкие, далекие картины, струящиеся потоки воды, плывущие облака» [1, с. 104].

Безусловно, между этими персонажами просматривается аллюзия на пушкинских «Моцарта и Сальери», усиливаясь при сравнении старого музыканта со священнослужителем: «Эйбрахамс ежедневно возносил музыкальные молитвы только для того, чтобы выразить перед признанным божеством свое глубокое почтение — словно некий гордый древнеегипетский фараон перед каменным изображением бога солнца» [1, с. 111]. Только суть образа Эйбрахамса автор уводит дальше, в глубь библейских сказаний, вводя в диалог голоса потусторонних темных сил, играющих далеко не последнюю роль в свершении судьбы мальчика. Осознавая свою обделенность способностью творить, маэстро также понимал, что инструмент Божественных сил, которому он так завидует, — слаб и хрупок. Музыкант (наравне с демонами, наблюдающими свыше) предвидел и позволил случиться надвигающейся катастрофе, «просто жил, усердно занимался с мальчиком, шлифуя его мастерство, спокойно зная, что руки свои ТАНЗИ когда-нибудь окончательно погубит» [1, с. 112]. Здесь автором выводится первопричина преступления Эйбрахамса — гордость (гордыня), связывающая его с причиной падения того, кто хотел быть равным Богу, Люцифера: «Я мелкой зависти не знал <...>. АНГЕЛ МУЗЫКИ со столь откровенной насмешливостью демонстрировал мне через этого мальчика, что Он ВСЕ, а я ничто» [1, с. 110].

При рассмотрении темы музыки как проявление Божественного духа при помощи смертных детей человеческих в произведении следует отметить персонаж, несущий особую смысловую нагрузку, — *голос ХДСМ* (Хриплое Дыхание Самого Мастера). Это то, что слышалось в кассетных записях игры Танзи. Его присутствие напоминает людям об их слабой природе: «Одинокой человеческой душе тяжело перед блистающей беспредельностью музыки. Я прихожу к музыканту в эту минуту, чтобы он знал, что он еще жив, принадлежит миру людей, что МУЗЫКА в этом мире по-прежнему делается такими же простыми существами, как он сам». Но некоторые, ведомые гордостью, восстают, подобно падшим ангелам, которые вследствие этого стали демонами. Эйбрахамс, допустив потерю Танзи возможности играть, пошел против Бога, т. к. созидать, творить можно только с Божественным духом. Дьявол же творить не способен. Человеческая страсть — гордыня, присущая детям Каина, приводит на сторону сил, противоположных Божественным. Суть духа зла, воплощающегося в голосе демона «ТОКЭЙ» (японской корпорации) — расчетливость и желание обладать, владеть, поглотить. А то, чем нельзя владеть полностью, подлежит уничтожению, т. к. своими действиями разрушающий подтверждает свою силу и власть.

Эйбрахамс нарушил законы божества, которому сам поклонялся, не пожелал делиться сокровищем, что, по его словам, не может принадлежать никому. Потомок Каина стал рядом с демоном, который «в близко подступающей тьме спокойно и уверенно <...> следил <...> и знал, что всей этой удивительной гармонии звуков, света и любви непременно настанет скорый конец» [1, с. 147]. Голос *ХДСМ* замечает, что причиной тому стало абсолютное непонимание

музыкантом настоящего предназначения музыки, так же как и непонимание всех детей Каина, охваченных желанием обладать, настоящего предназначения Прекрасного.

Ужас раскаяния Эйбрахамса, «в результате которого вешаются на основном суку» [1, с. 140], авторским сравнением этого персонажа с Иудой подводит к одной из центральных идей произведения, высказанной самим музыкантом: «Очевидно, вся гармоническая музыка Европы, включая и творения Баха, исходит от Христа и Его учения <...>. Музыка давалась с самого начала для внедрения в душу людей знания любви и гармонии <...>. Всем нам <...> Музыка приносила весть о Спасении. Все это открыл мне мой Танзи. Оплакивая его, которого сам и уничтожил, я оказывался точно таким же, как и все эти люди — они сначала распяли своего Христа и только потом узнали, что любят Его» [1, с. 147].

В отличие от гармоничных потомков Авеля, дети Каина изначально несут в себе резкое противоречие. С одной стороны, именно им дано осознать и прочувствовать всю глубину, силу Красоты и Божественного духа, с другой — их любовь зиждется на неутолимом желании обладать, порождающем разрушение в случае невозможности обладания. Виной тому простая человеческая природа — извечная неудовлетворенность.

Жажда обладания чем-либо, будь то материальное или духовное, присуща почти всем. Итальянский фаготист Себастьяно Везалли постоянно жалуется, почему он, несмотря на сходство имен, не обладает талантом Себастиана Баха, графиня Рафаэлла время от времени уводит нить разговора в воспоминания о своей безвременно ушедшей молодости и красоте. Но ярче всего эта тема раскрыта с помощью одного из центральных персонажей — Обезьяны Редина, русского валторниста, познакомившегося с Танзи уже в больнице для душевнобольных.

Сам Редин, являясь одним из солистов токийского оркестра, тайно увлекается сочинением додекакофонической музыки, но «заболев» музыкой Баха, он оставляет сочинительство. В ходе повествования голос Обезьяны Редина как бы перебивает историю о Танзи рассказами о своих грибных охотах и гурманскими грибными замечаниями. В этом образе тема любви-страсти к музыке самым причудливым образом переплетается с темой сбора грибов: «захватившая его грибная страсть — пуще неволи — контрапунктно сочеталась в нем с маниакальной жаждой слышать все новую музыку Баха. И он выходил на грибную охоту, захватив с собой японский магнитофон «Сони» и наушники» [1, с. 36].

Сбор грибов — тоже страсть, *Грибной Кошмар* — «видение во время грибной охоты невероятно прекрасных, чудовищного размера белых грибов, стоящих толпой где-нибудь на поляне» [1, с. 17], видение внутренним взором изобилия желаемого и безумное стремление овладеть тем, чем полностью овладеть нельзя. Всех грибов не собрать, но охваченному грибной страстью осознать это трудно. Подруга Редина, видя огромное количество грибов, стала еще одной жертвой Грибного Кошмара: «Казалось, грибного десанта несчастье — глаза разбегались. И моя ПОДРУГА чуть не сошла с ума. Она крикнула неузнаваемым зверским голосом, что первую увидела грибы и поэтому: «Это все мое! Не смей ничего трогать, паразит! <...> И я был растерян, и взволнован, и обижен несправедливостью ПОДРУГИ — ведь грибы-то я собирал для нее!» [1, с. 20].

Сравнение грибной страсти и рассмотренной нами выше неутоленности человеческих желаний, конечно же, снижает пафосность и сглаживает трагич-

ность вражды потомков Каина и Авеля. Ведь не зря Обезьяна Редин высоко оценивает чувство юмора, которое позволяет человеку спокойнее воспринимать посланную ему судьбу свыше: «Бог создавал мир с улыбкой. А мы, изменив Ему, приняли на веру хмурую серьезность Его врага и во всем стали искать трагическую подоплеку <...> бояться смерти смешно, а из-за этой боязни совершать что-нибудь подлое — еще смешнее» [1, с. 9]. И приведенную им метафору — *Грибной Кошмар* — внезапно зазвучавший голос *Эклезиаста* растолковывает как «сон, суета, томление духа человеческого», что также относится и к обиде-зависти Каина.

К слову, Обезьяна Редин — это, по словам самого валторниста, его мистическое имя, которое он прочитал на клочке бумаге, прилепленной к шляпке гриба. Текст оказался окончательным приговором его судьбе, музыкант понял, что он — Обезьяна (способная лишь подражать, копировать чужое) Редин (русская транскрипция английского глагола «read in» — вчитываться), который лишь вчитывается в чужие письма-ноты. Осознав то, что не только ему никогда не написать собственной музыки, но и тому, кто увлек его к Великой музыке, — великому дирижеру Малеру, суждено лишь исполнять, не творить, Редин потерял чувство юмора — стержень, помогающий ему примиряться со своей далеко не великой судьбой. «Что случилось? — спрашивал я самого себя. А ничего не случилось. Просто ты когда-то хотел сочинять новую музыку, вот как Малер, а потом решил, что лучше играть на волторне... Ну и что с этого? Все равно я остался при музыке, которая всегда существует где-то сама по себе» [1, с. 126].

Танзи (потомок Авеля) и Обезьяна Редин (потомок Каина) не случайно встречаются в больнице уже после произошедшей в жизни каждого катастрофы. Теперь они поставлены в равные условия, никто ни перед кем не унижен. Руки Танзи никогда уже не смогут играть, утрачен единственный способ явления своей сущности. А Обезьяной Рединым в полной мере осознана ничтожность своей природы, способной лишь подражать, когда его душа постигает глубину Музыки.

В финале, так и не поняв причины, по которым жизнь Танзи оказалась такой несправедливой, Обезьяна Редин ропщет на Создателя: «Как бы ни был прекрасен и велик Бог — творец, сочинивший всю музыку Баха и сотворивший самого СЕБАСТИАНА БАХА, я не могу убрать из своего сердца горькой обиды за судьбу Танзи» [1, с. 163]. И, казалось бы, вопрос о цели столь жестокого жертвоприношения остается открытым.

Обезьяна Редин, оборвав дискуссию, дошедшую до абсурда, в посмертном сне уводит Танзи в русский лес собирать грибы, и полилог голосов резко сменяется светлой картиной солнечного осеннего утра. Это происходит неслучайно. Потомок Каина, которому ведомы глубины и грани Красоты, страсть к постижению этой Красоты, *делится* с братом своим всем самым лучшим, что он познал за свою жизнь: «Своему гостю Обезьяна Редин хотел предоставить все самое интересное, прельстительное, несомненно русское, ВСЕ, что вызывало у него самого в жизни грусть, радость и ЛЮБОВЬ» [1, с. 169]. В конце своего пути два столь разных существа (потомки враждебных Каина и Авеля) снова становятся братьями, расколовшееся целое на две неравных части вновь соединяется в гармонии.

Примирение происходит тогда, когда «желающий владеть» (Каин) начинает *дарить* тому, кто, по его мнению, одарен гораздо больше его, более талантлив (Авель). В подобном, по мнению автора, заключается гармония мира, состоящего из таких крайне противоположных существ, которые чаще

всего конфликтуют между собой, ведут вражду, но существовать друг без друга не могут, т. к. являются одним сложным целым. Авель творит, Каин — постигает во всей глубине красоту творения Авеля. И обоих Божественная Красота делает счастливыми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ким А. Сбор грибов под музыку Баха. — М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 460 с.
2. Ким А. Онлирия // Новый мир. — 1995. — №2. — С. 6-130.

Т.В. Стась

ТЕРМИН ПОДСЕЧНО-ОГНЕВОГО И ПАШЕННОГО ЗЕМЛЕДЕЛИЯ *ЗЕМЛЯ* СО ЗНАЧЕНИЕМ «ЗЕМЕЛЬНЫЙ УЧАСТОК»

(по материалам письменности Северо-Западной Руси XIV-XVI веков)

В XIV-XVI веках северо-запад, как и другие районы Руси, характеризуется наличием различных систем земледелия. С этим связано то, что среди названий пахотных земель четко выделяются названия, обусловленные параллельным существованием подсечно-огневого и парового (пашенного) земледелия. В связи с этим, на наш взгляд, следует отметить, что слово *земля* в новгородских документах данного периода имело значения: 1) «участок леса, расчищенный под пашню или сенокос»; 2) «пахотная земля»; 3) «сенокосное угодье». Этим обусловлена необходимость дать краткую характеристику родового понятия *земля* как понятия, относящегося к подсечно-огневому и паровому (пашенному) земледелию.

В новгородских памятниках письменности XIV-XVI вв. лексема *земля* довольно широко бытовала с семантикой «участок леса, расчищенный под пашню или сенокос»; «общее название обрабатываемого (пахотного) земельного угодья»; реже оно употреблялось как «общее название сенокосного угодья».

В «Материалах» И.И. Срезневского выделено десять значений рассматриваемой лексемы. Ограничимся рассмотрением значения «земля обрабатываемая» (Срезн. I, 972-975).

Как следует из письменных памятников Новгорода Великого, в XIV-XVI вв. лексема *земля* называла не любой участок, а лишь «обрабатываемый под посев»: Того же лета ехавше Псковичи къ Новому городку, потроша жито *на своей земли* (ПЛ I, 196, 1402-1406 г.); ..., а что есми по два лета *съ той земли* хлеб имали (там же, 229, 1465 г.); ... а в техъ ратехъ и войнахъ ходя *свою землю* запустошилъ (там же, Окончание, 1547 г.); Се купися... у попа *землю*... (ГВНП, № 343, XV в.). В связи с этим понятно четкое противопоставление лексемы *земля* лексеме *пожня* «покос». Так, в «Докончальной» грамоте Славенского конца... отмечаем: А Ивану Васильевицу *съ той земли хлеба не вести и пожень не косить* (ГВНП, № 112, XV в.); в Данной Новгородского посадника 1456 г.: А *тая земля* и *пожни* все без вывета святей Богородицы Покрову и святому Николе (там же, № 114, XV в.); в Купчей Спасского Ковалева монастыря: Аже будетъ где *заложили или запродаде* поля, *землю* и *пожни*... (там же, № 121, XV в.); Почапа писцы писати городъ Псковъ и пригороды, и *земли мерити*, и оброки велики на оброчные воды и *пожни*... наложиша... (ПЛ I, 309, 1557 г.).

Как следует из приведенных примеров, лексема *земля* «общее название обрабатываемого (пахотного) земельного угодья» не заменяла слова *пожня* обозначавшего «общее название сенокосного угодья». Не заменяла лексема