

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ВАРИАНТ
РУССКОГО СИМВОЛИЗМА
(«ЗЫРЯНСКИЙ ТЕКСТ» КАЛЛИСТРАТА ЖАКОВА)
(La versión provincial del simbolismo ruso.
“El texto zырянский” de Kallistrat Zhakov)

Марина Борисовна Мелехина
Ухтинский государственный технический университет (Россия)

Marina B. Melejina
Universidad Técnica Estatal de Uhta (Rusia)

ISSN: 1698-322X

Cuadernos de Rusística Española N° 5 (2009), 137-149

ABSTRACT

The fate of a creative generation of “Komi-Zыryanin” Kallistrat Zhakov (1866 - 1926) is complicated. He became known in Russia at the beginning of the 20th century; however, in Soviet times Zhakov’s works were either criticized or bluntly ignored.

This article looks at Zhakov’s works in the intellectually-artistic context at the turn of the 20th century, the symbolism period. Symbolic themes and images (author’s marginality, “fairytale”, “sun theme”, “wandering”) play a role of the intertext, satisfying Zhakov’s artistic searches. The author’s legendary works intertwine, compiling a unified “text” and a rural sample of Russian symbolism.

Key words: Zhakov, Russian symbolism, marginality, fairytale, sun theme, wandering.

РЕЗЮМЕ

Судьба творческого наследия коми-зырянина Каллистрата Жакова (1866 - 1926) сложна и неоднозначна. Его имя и труды стали известны российской общественности в начале XX столетия; в советский период истории - либо замалчивались, либо появлялись в публикациях как объект для критики.

В настоящей статье творчество Жакова рассматривается в контексте интеллектуально-художественного творчества начала XX в., одним из основных направлений которого является символизм. Символистские темы и образы (маргинальность автора, «сказка», «солнечная тема», «странничество») выступают в качестве интертекста, оплодотворяющего художественные поиски Жакова. Творимая автором «легенда жизни», созданные им произведения, переплетаясь, предстают единым «текстом», провинциальным вариантом русского символизма.

Ключевые слова: Жаков, русский символизм, маргинальность, сказка, солнечная тема, странничество.

Русская и европейская культура конца XIX – начала XX века – это культура модерна. Не являясь каким-то одним стилем, модерн представлял собой множество различных стилей и течений, составляющих единый историко-

культурный период, одной из характерных черт которого явилась окрашенность в национальные цвета своей страны. Интерес к «национальному» вообще и к своему, в частности, в отечественной художественной традиции демонстрировал, прежде всего, глубинную тему всего российского гуманитарного дискурса, а именно, вопрос о самоидентификации. При этом в национально-идентификационные процессы начала двадцатого столетия были вовлечены не только этнические русские, но и другие народы многонациональной России, что наглядно демонстрирует творческое наследие Каллистрата Фалалеевича Жакова (1866-1926). Названный современниками «зырянским Ломоносовым» и «зырянским Фаустом», он стал известен и академической науке, и художественным кругам практически одновременно. За доклад «Этнологический очерк зырян» (1901) Русское географическое общество присудило ему серебряную медаль, чуть позже вышел в свет сборник рассказов «На Север в поисках за Памом Бур-Мортом» (1905). Вошедшие в данный сборник «Песни Пама Бур-Морта», получили экспрессивные оценки М. Горького, А. Блока, В. Брюсова.

«Зырянская» тема для русского читателя была представлена задолго до появления работ Жакова. Несмотря на то, что упоминания о предках зырян встречаются уже в древнерусских источниках, в XIX веке русский критик, журналист, философ Н. И. Надеждин в очерке «Народная поэзия и зырян» писал: «Странно, если вы не слыхивали никогда имени зырян. А они так усердно стараются доказывать нам свое существование, кладут в рот такие неопровержимые факты, что такой Нибур, если только он имеет вкус и желудок, не осмелится назвать их мифами. Вы любите приветливую, заманчивую семгу, эту розовую Аврору – предвозвестницу обеда? Ее ловят для вас зыряне. Какой порядочный стол обходится без рябчиков, между которыми первое место принадлежит так называемым кедровикам? Кедровиков стреляют зыряне» (Надеждин 1983: 65).

Зыряне – этноним народа коми, появившийся в официальном употреблении в XVI веке как наименование части северных коми, в основном вычегодских, а вначале только сысольских. В XVIII – XIX вв. зырянами стали называть всех северных коми, проживающих на территории современной Республики Коми, кроме ижемцев. Несмотря на то, что непосредственно этноним зыряне считается устаревшим, он употребляется в научной литературе в сочетании с эндоэтнонимом - коми, т.е. как коми-зыряне, в отличие от коми-пермяков. Одна из самых распространенных до настоящего времени трактовок первоосновы этнонима «зыряне», выводимая из лексики прибалтийско-финских языков, появилась еще в XIX веке. Финский языковед и этнограф, академик Петербургской Академии Наук А. М. Шегрен (1794-1855), а затем и русский историк П. И. Савваитов (1815-1895) считали, что, слово зырянин этимологически идентично финскому *syrgäinen*, *syrganen*, обозначающее в переводе на русский «жителей, народ, проживающий на краю, возле границы» (ср. финск. *syrgäläinen* – крайний, пограничный житель, где *syrgä* – край, граница и – *läinen* (*lainen*) – представитель племени, рода) (Цыпанов 1990: 20-21). Однако Зырянский край, значительно удаленный от столицы, представлял, по мнению писателя-народника А. В. Круглова, «terra incognita» для читающей публики девятнадцатого века (Круглов 1983: 184).

В начале XX века, благодаря неутомимой деятельности «самородка - зырянина» Жакова, была существенно сокращена не только информационная дистанция между инородческой окраиной России и столичной гуманитарной интеллигенцией. Жаков,

будучи этническим коми-зырянским, сохраняя сформировавшийся в русской литературе устойчивый образ своего народа, обогатил его. Темы и образы в художественных произведениях данного автора, таких как «На Север в поисках за Памом Бур-Мортом» (1905), «Под шум северного ветра» (1913), а также его жизненный путь, изложенный в автобиографическом романе «Сквозь строй жизни» (ч. 1-4, 1912-1914), взаимопересекаясь, предстают единым «текстом» - «зырянским текстом», сотканным из многочисленных культурных кодов, сформировавших интеллектуальное поле российской культуры начала XX века.

Характеризуя творчество Жакова, П. А. Сорокин отмечал: «Всякий, хотя немного знакомый с зырянами, читая произведения Жакова, сразу заметит что-то зырянское, свойственное этому народу» (Сорокин 2001: 103). С другой стороны, «текст» его художественных произведений, повествуя о «лесной» провинции Российского государства, создавался, реализуя так называемый «русский провинциальный миф», культурную модель русской провинции (Зайонц 2004: 426-456). Основу этого «текста» составляет узнаваемый набор клише, наработанных литературой, искусством и публицистикой начала двадцатого века в контексте романтического культа прошлого. Это объясняется тем, что коми-зырянин Жаков был инкультурирован в русскую культуру: начальное обучение, как и все дальнейшее образование, он получил на русском языке.

Русская культура «серебряного века» имеет три направления интеллектуально-художественного творчества: религиозная философия, символизм и авангард явились ее основными столпами (Бычков 2007: 47). Символизм, первоначально сложившись как художественное направление, вскоре включил в себя иные явления культуры – философию, религию, мифологию, конкретное научное знание, претендуя на культурную универсальность и всеохватность. Творческое наследие Жакова «читаемо» именно в культурном контексте символизма. В характерологических чертах данного автора, в событиях жизни, обнаруживаются параллели с личностями мэтров русского символизма, позволяющие определять Жакова как человека с символистским мировидением, а не только как провинциального писателя – символиста. Одной из видимых является параллель с теоретиком, философом, поэтом и публицистом - символистом Андреем Белым.

В истории мировой культуры Белый предстает не только как автор тех или иных произведений или трудов, но как явление и как личность. Создавая его интеллектуальный портрет, современники творили миф о «двух Белых»: о студенте – естественнике и поэте. Практически о том же в своих воспоминаниях писал он сам: «...появляются оспаривающие друг друга *«Белые»* - в Белом: компания их: мистик, кантианец, поэт, стиховед, оккультист, скептик, индивидуалист, коллективист, анархист и социалист – таким я выгляжу извне...» (Белый 1990с: 534). Однако так называемая «разорванность» гармонично вписывалась в теорию символизма, поскольку в самую суть его идеологии входило умение слышать и сочетать в единое целое события из разных сфер. В теоретических работах Белый формулировал понимание жизни как «борьбы двух стремлений»: «извлекать полет в камне и обратно: заставить камень лететь». В первом случае жизнь являет собой «мертвое изделие», подразумевает «личную смерть», последний вывод из второго стремления: «жизнь – это делатель в разнообразии проявлений», жизнь – это «вознесение камней и всего, что стало землей, т.е. восстание из мертвых» (Белый 1994b: 200-201). Очевидно, что Белый, избрав для себя второй путь, одну из своих

задач видел в создании «цельного мировоззрения», представление о котором он связывал с символизмом.

Образ Жакова, созданный, в первую очередь, им самим в автобиографическом романе «Сквозь строй жизни», сопоставим с образом «раздвоенного» Белого. Так, характеризуя одну из жизненных ситуаций, Жаков сравнивает свое положение с нахождением «между двух стульев» (Жаков 1996: 196). Именно «между», но в иных формулировках, является ведущим лейтмотивом романа. Свое срединное положение Жаков артикулирует на протяжении всего повествования: «Иногда ясно я вижу трагедию мою и причины моего одиночества. Вкусы и привычки мои - первобытного человека. Кто может ужиться со мной из горожан и промышленников?... Слишком рано родился я для “новых” народов и слишком поздно для “старых”» (Жаков 1996: 197). Сначала – дипломированный, но обвиненный в неблагонадежности и материализме, а потому не реализовавший себя на практике учитель; затем – чернорабочий Холуницкого завода; в дальнейшем – волостной писарь в с. Корткерос; студент Петербургского Лесного института; мечтающий стать священником, но изгнанный из Заозерской пустыни за материалистические убеждения послушник; студент Киевского университета, где учился поочередно на физико-математическом, историко-филологическом и математическом факультетах; студент историко-филологического университета Петербургского университета и, наконец, приват-доцент этого университета – это лишь часть жизненного пути Жакова, демонстрирующая постоянный поиск своего места в мире. Многогранность его научных интересов - также свидетельство этого поиска. Они представлены исследованиями в области лингвистики, литературоведения, фольклористики, этнографии, логики, педагогики, философии, общей истории и теории искусства, математики, астрономии, антропологии, и конечно, вкладом в российскую художественную литературу. Социальный маргинализм Жакова предстает видимой стороной маргинализма бытийного.

Основополагающими для теоретиков русского символизма стали взаимосвязанные понятия «теургии», «жизнетворчества», «личности – творца». Теургия в символизме понимается как творческая реализация человеком божественного начала, или деятельное уподобление себя Богу-Творцу. Как пишет Белый, «творчество ведет нас к богоявлению; мировой Логос принимает Лик человеческий: вершина творчества указывается словами Апокалипсиса: *«Побеждающему дам сесть со Мной на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его»* (Белый 1994а: 97). «Жизнетворчество», являясь декларируемой символистами целью, подразумевает созидание реальности в соответствии с предельными идеалами божественных Истины, Добра и Красоты. «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь», с этим лозунгом В. Брюсова в разное время солидаризируется и Белый, а также в той или иной степени другие художники эпохи. В своей автобиографии Жаков писал: «...моя жизнь есть новое творчество, и мое творчество – новая жизнь» (Жаков 1996: 33). Он относится к своей жизни как к преображающему действительность искусству.

Символизм видел свою эпоху рубежом, когда необходимо разорвать механический строй жизни, задать культурно-духовную перспективу развития человечества, что возможно сделать только человеку творческому. Жаков в новеллистике создает образы сильных личностей: это и его дядя - Нялай; и Нешатаев из «Иньвенских былей»; и Степан из рассказа «Удалец и музыкант Степан Васильевич»; а также

атаман Шыпича, Туннырьяк из одноименных рассказов; Пам из «Жизни Пама Бур-Морта» и многие другие. Он делает это осознанно (Жаков 1996: 109-110): «Итак, что же дает мое творчество людям? Идею сильной личности, преодолевающей все преграды, любовь к познанию природы и духа, и преодоление “трагедии познания” мечтою, своеобразие творчества северянина, творящего “из себя” мир. Я – первая ласточка в проявлении себя новых народов». Жаков и себя непосредственно позиционирует как сильную личность, способную преодолеть инерцию жизни среднего человека.

В сборнике «На Север в поисках за Памом Бур-мормом», устами Пама артикулирована идеи теургии и жизнетворчества: «Наше познание – повторение в малом виде / Божественного процесса вечного творения миров. / Мы тоже создаем пространство, / И время, и вещи, и законы» (Жаков 1905: 158). Пам Бур-Морт заявляет: «В моей жизни, в моем творчестве, / В моем страдании – смысл моей жизни! Все во мне и я все!» (Жаков 1905: 154); «Нет мне жизни, нет мне и смерти, / Я вечен, я – Бог, я страдаю бесконечно! / Я – дух мира, и только я сам / Могу дать ответы на мои вопросы!» (Жаков 1905: 153).

Спустя несколько лет в романе «Сквозь строй жизни» Жаков будет говорить о своей жизни как о «шествии», о трудностях – как о своем «кресте» (Жаков 1996: 284), а непосредственно автобиографию определит как «завет» (Жаков 1996: 258, 275). К знаковым высказываниям, атрибутирующим «божественное» в Панюкове – Жакове относятся следующие: «Иногда же запирался в своей комнате, гляделся в зеркало и думал: “Не я ли спасу мир?”» (Жаков 1996: 144); «И вдали от клеветы людской, на берегу моря создал я философскую систему мою – самую удивительную из сказок моих. И венец спустился на голову мою». (Жаков 1996: 312).

«Последняя цель культуры – пересоздание человечества» (Белый 1994: 53, а), – эта мысль А. Белого является программной для символизма, трансформировавшего идеи «сверхчеловека» Ф. Ницше и заменившего проповедь эгоцентризма и вседозволенности на идеал самосовершенствования личности, отдающей себя общему благу. Жаков пишет: «Скажут, он только занимается самим собой. Нет, я возделываю человека в себе, а не занимаюсь самим собой. Идите все к сверхчеловеку, и мы преодолеем “недуги мира”» (Жаков 1996: 105). В теории переменного и предела, т.е. в лимитизме он также предлагает идти к «богочеловечеству» (Жаков 2001: 95).

В русском символизме ориентация на народно-поэтические формы, внимание к сказке и мифу является одной из сущностных черт. Рассуждая, почему «искусственные формы сменили прежние формы творчества», А. Белый приходит к заключению, что жизнь в прежнем смысле перестала быть жизнью, поскольку она потеряла свою цельность, полноту и единство. Иначе все было в доисторические времена. «Человек в лесу, человек и природа – вот единственная форма жизни. [...] Жизнь была творчеством. Жизнь была высоким искусством личности (трагедией), жизнь была вместе с тем и познанием. [...] в сознании жизни доисторический человек был целостен, гармоничен, ритмичен» (Белый 1994b: 201-201). Так называемые «доисторические времена» соотносились с современностью, часто «отголоски» этих времен проецировались на «народное». Вяч. Иванов утверждал, что «творчество поэта – и поэта-символиста по преимуществу – можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, которой окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении» (Иванов 1994:

141). Жаков также демонстрирует интерес к народно-поэтическим формам, и не только этнографическими работами, а в целом своим художественным творчеством. Вся проза автора, составными частями которой являются картины повседневной жизни, названные «из жизни», и сказочно-романтические картины - «из фантазии», опираются на фольклорные традиции, и не только коми-зырян, но и на фольклор народов мира. Отмечая в автобиографии, что «... этнография моя превратилась в художественные мифы» (Жаков 1996: 94), задачу одного из своих этнографических исследований он формулирует в рассказе «Корткерос»: «Изучаю дух мира, как проявился он здесь в Корткеросе» (Жаков 1990: 229).

Один из самых ярких «русских европейцев» - художественный критик, организатор выставок, поэт и издатель – С. К. Маковский писал о том, что «сказка создала современных "национальных" художников», для которых «древняя, допетровская Русь – как сон волшебный» (Маковский 1999: 142-143). Маковский живописует знакомый художникам с детства «заколдованный мир народной фантастики», ставший для них «вольным и тихим простором»: «Там, в далеких царствах, за горами, за синими морями, в дремучих лесах с зарытыми кладями, говорящие деревья шепчутся с путником, в узорчатых теремах царевны тоскуют о витязях: заплачут ли – из очей жемчуг сыпится, засмеются – кругом цветы расцветают. Там на волшебных полях кони - "грива золотая, хвост золотой, по бокам звезды" – пожирают камни самоцветные; на скалах, высоких до самого неба, живут страшные змии с крыльями, с когтистыми лапами, Идолище семиглавый, Вихорь Вихревич, у которого — скатерть–самовертка, санки–самокатки, посошок–перышко. Там в зарослях чащи лесной скачут верные слуги Бабы Яги – всадник белый в одежде белой, как день ясный, и всадник алый во всем алом, как солнце красное, и черный всадник, как ночь темная, и на острове Ивана – царевича сверкает царство золотое, и мост через море, устланный бархатом, и по сторонам его деревья чудные и на них серебряные птицы – хохолки золотые...» (Маковский 1999: 142-143). Пространством «золотой», «светлозарной», «солнечной» и «огнистой» сказки является в целом и «зырянский текст» Жакова.

Зырянский край в его описании населяется сказочными персонажами: парни – перевозчики напоминают ему «двух леших из одной сказки, которые дрались из-за драчун-дубинки, скатерть-самобранки и шапки-невидимки» (Жаков 1996: 38); лес как бы оживает и «гигантами-богатырями» - соснами, и березами, ольхой, рябинами - «нежными девами, шелестящими ситцевыми платьями» (Жаков 1996: 67). Жаков изображает реальность в атмосфере постоянного соприсутствия в ней сказочного. Причем положительная соотнесенность в большинстве случаев материализуется там, где он повествует о коми-зырянской культуре, о своем детстве, проведенном в Зырянском крае. Отрицательными характеристиками наделяется все, связанное с разрушающим традиционный народный быт началом, например Холуницкий завод ассоциирован с «железным чудовищем» (Жаков 1996: 111), «царством железа», где только остается, что «глотать чугунную пыль» (Жаков 1996: 114).

Мифологизация реализуется не только вследствие «заселения» времени и пространства сказочными персонажами, но и посредством закрепления за ними определенных метафор. В произведениях Жакова, и, в частности, в его автобиографии, можно встретить неоднократные эпитеты, связанные с «золотом», «светом», «зарей», употребляющиеся для художественной характеристики и явлений природы, и событий жизни, связанных с детством и юностью автора: «...пролетели светлозарные дни,

промчались счастливые месяцы, и годы прошли, и жизнь в Эжоле стала для меня недоступной сказкою» (Жаков 1996: 31); «О юность моя, куда ты улетела, нигде не слышу твоего аромата, нигде не вижу твоих светлых цветов. [...] Расплескал я золотое вино из полного своего бокала» (Жаков 1996: 189) и т.д.

Все, что связано с родиной, приобретает для К. Жакова черты «утраченного рая», где все было «божественно», «волшебное», «сказочно» и «царственно». Образ дочери председателя земской управы Анны Севастьяновны автор создает как образ «волшебной девы из золотого дворца» (Жаков 1996: 98), заказчик иконостаса Пильвань из Ипатьдора и отец автора - Фалалей, выйдя из бани «бронзовыми» (Жаков 1996: 28), предстают перед читателем как герои античных мифов. С одной стороны, метафора «золотое», в мировоззренческой системе коми-зырян, воплощенной в устном народном творчестве, определяет все названные таким образом предметы и явления как идеал красоты, величия, добра и царственности. Идеальный образ человека в коми фольклоре описывается в светлых, прозрачных, теплых красках; а хроматический код дублируется металлическим: положительным качествам соответствуют металлы – золото и серебро, отрицательным – железо. С другой стороны, идеализация естественности и старины в повествовании Жакова вписывается в общую романтическую тенденцию отечественного искусства начала XX века поисков воплощения национальной самобытности, как частное ее проявление.

Отдельного внимания в произведениях Жакова заслуживает «солнечная тема». Этот образный ряд представлен и в поэтическом творчестве, в теоретических работах, в художественной практике русских символистов. Это, например, «аргонавтический миф», одним из воплощений и создателей которого был А. Белый. По мнению А. В. Лаврова (Лавров 1978: 143), миф в стихотворении Белого «Золотое руно» (сборник «Золото в лазури») «превращался в разновидность мифа эсхатологического: искание «золотого руна» уподоблялось устремлению к солнцу, в котором, в свою очередь, открывалось достижение окончательного гармонического примирения «земного» и «небесного» начал». Об этом мечтает и Жаков: «Нéкогда человек преодолет земной “классицизм” и небесный романтизм и поднимется до согармонического идеала реализма: в нем будут пребывать небо и земля в дружной супружеской чете. Он будет анархист, но не уничтожающий других, а влекущий к себе» (Жаков 1996: 58). Жаков называет себя «поэтом Аполлона, сказочником» (Жаков 1996: 89). Почитателем «солнечного бога» Аполлона предстает и М. Волошин (Бонеевская 2006: 122). Говоря о поэтическом сборнике Вяч. Иванова «COR ARDENS», В. Брюсов отмечал, что в первом отделе книги, где собраны дифирамбы мощи природы и жизненному началу в человеке, «отождествляется Солнце, движущее жизнь нашего мира, и Сердце, в которой сосредоточена жизнь человека» (Брюсов 1975: 308). «Солнце, его земной прообраз – огонь и сердце становятся для Вячеслава Иванова символами всякой мощи, всякого дерзания, мятежа».

Сходные мотивы можно обнаружить и у Жакова. В частности, в романе «Сквозь строй жизни», создавая образ биения своего «сердца», Жаков описывает их как «неземные звуки», издаваемыми «небесным инструментом»: «Но чу! Какие-то звуки я слышу величественно-прекрасные, золотисто-бодрые, солнечно-ритмичные, жарко-вдохновенные, богато переливчатые, мирные низкие тоны, циклично повторяющиеся и мелкие дробы лучисто звонких звуков, гармонию червонного золота, важные, как пурпур, аккорды льются с небес, синие созвучия – с отдаленного Млечного пути, со

всех окраин мира, из сфер великих золотых созвездий. Сюда, ближе, ближе! Пусть я умру, наслаждаясь, слившись с этой гармонией мира... Кто-то поет, но где? Какой инструмент это играет на небе? Или это мое многострадальное, многообъемное, как море, сердце издает эти звуки неземные? О сердце, сердце!» (Жаков 1996: 44-45). Цветовая гамма, представленная в данном фрагменте многочисленными эпитетами, позволяет говорить об образе, аналогичном созданному Вяч. Ивановым. «Поющий Солнце» К. Бальмонт в статье «На заре», очевидно, не случайно упоминает о том, что первые шаги поэта он сделал «в яркий солнечный день» (Бальмонт 1990: 501). На это же обращают внимание современники поэта. В статье, посвященной анализу творчества Бальмонта, В. Брюсов пишет, что тот характеризует путь своего творчества как движение, начавшееся под «Северным небом» от «печали, угнетения и сумерек» «через долгие скитания» «к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу» (Брюсов 1975: 259). Сам «солнечный Бальмонт» - одна из легенд, творимых поэтом самим о себе. Бальмонт утверждает, что наш мир «солнечный», в нем «каждый миг создается солнечная пряжа, и тот кто открыт миру, тот, всматриваясь внимательно вокруг себя в бесчисленные жизни, в несчетные сочетания линий и красок, всегда будет иметь в своем распоряжении солнечные и золотые нити и сумеет соткать золотые и серебряные ковры» (Бальмонт 1992: 255).

Солнечные лучи буквально пронизывают весь текст автобиографического романа Жакова: солнце восходит; солнце скатывается с неба; в Устье – солнце; в Вологде – солнце; в Киеве – мысли о солнце; Чита – город, залитый солнечными лучами. Но «солнце» у Жакова не только реальное небесное тело, являющееся «декорацией» в чередовании дней и ночей; «солнце» - символ, обозначивший «поворотный пункт, солноворот» в жизни героя (Жаков 1996: 50). Отправляясь в вологодское реальное училище Жаков определяет свою цель следующим образом: «выведать у ученых мужей, как люди узнали расстояние до солнца, также спросить, что такое бытие» (Жаков 1996: 135). Недоброжелатели героя, преследовавшие его и препятствовавшие получению высшего образования, мистически самоустраниются с пути, умирают: «Полицмейстер умер от солнечного удара, В. умер от болезни печени» (Жаков 1996: 180). Жаков пишет: «Проходя по улицам, озаренным солнцем, думал я о красоте земли и солнца и о том, что поэт я и создам поэму солнца» (Жаков 1996: 217).

В самую суть символизма входила мифологизация образа поэта. Такими легендами были и В. Брюсов – маг и демонический чародей, и Вяч. Иванов – «хозяин башни» и мистагог; мифологизированный образ А. Белого – это образ пророка, провозвестника новых истин. Жаков мифологизирует свою персону в художественном творчестве, нарекая себя многими именами, ключ к прочтению которых можно обнаружить в символизме. Миф, согласно определению А. Ф. Лосева, являясь «развернутым магическим именем» (Лосев 1999: 405-422), выражает словесно-идеологическую осмысленность называемого явления, предполагая возможность символического осмысления творческой личности.

В автобиографии Жаков ведет повествование от лица Фефилакта Панюкова, нарекая его в данном произведении разными именами среди которых Гараморт, Гомер севера. Наличие у автора многих имен признавалось и его близким окружением (Жаков 1996: 260). Смена имени Каллистрата Жакова на Фефилакта Панюкова не является случайной, смысл второго «крещения» раскрывается в этимологии.

Имя Феофилакт, взятое из христианского календаря имен, означает «богохранимый». Жаков - Панюков осознает свою «богохранимость»: «Моя жизнь – ряд неразрешимых проблем. Каждый раз чувствовал я, что не могу выйти из запутанного положения, но некто выводил меня, и я видел, как все вопросы, меня томившие, разрешались. Каждый раз убеждался я, что число причин, могущих погубить меня, больше, чем нужно, но какая-то сила, которая выше природы, сохраняла меня для дальнейших и высших страданий» (Жаков 1996: 57).

Фамилия Панюков может быть интерпретирована на основании ее перевода на русский как с коми языка, так и с греческого. Корень фамилии «пан» имеет в языке коми-зырян следующие значения: 'жрец'; пан 'владыко' (в памятниках 18 в.). В этимологическом словаре В. И. Лыткина, Е. С. Гуляева слово «пан» выводится от основы глагола п а н н ы ... 'основать' и означало 'имеющий основу, власть', 'сильный' (в представлениях коми 'широкий', ср. фразеологизм: ачым ыджыд и паськыд 'я сам себе хозяин', паськыд 'широкий')» (Лыткин, Гуляев 1999: 216). Выбор автором данной фамилии подчеркивает одну из ведущих тем и в символизме, и в его повествовании – сильную личность. Таковой является и сам автор, и некоторые из его героев. Создавая подобные образы, Жаков использует характеристики силы, неординарности, «широты», противопоставляя их «узости», ординарности, серости.

В переводе с греческого языка «пан» («pān») означает «всё» и входит в состав сложных слов, как их часть, означающая «относящийся ко всему», «охватывающий всё». Необходимо отметить, что фамилией Панюков автор романа «Сквозь строй жизни» акцентирует значимость художественной природы своего таланта. К. Бальмонт в статье «К молодым поэтам» пишет следующее: «Поэт – это стихия. Ему любо принимать разнообразнейшие лики, и в каждом лике он самотождественен. Он льнет любовно ко всему, и все восходит в его душу, как солнце, влага и воздух входят в растение» (Бальмонт 1992: 255).

«Читаемо» и жреческое начало в Панюкове. В русском символизме жреческое начало рассматривалось как неотъемлемое качество творческой личности. Панюков посвятил жизненный путь главной идее, артикулированной в лимитизме: «Пралогика потенциала не может быть никакой другой, как только логикой Блага. Ведь должен служить я и подчиниться логике “Всемирного Блага!” Не этому ли “светлому благу” служил я всю жизнь, сам не зная того? Не оно ли влекло меня к югу, к солнцу сквозь море пороков, сквозь тернии ошибок? Не это ли мысль – идея моей автобиографии?» (Жаков 1996: 95)

Пам Бур-Морт, являясь одним из персонажей в произведениях Жакова, в основе образа имеет конкретные исторические реалии, связанные с языческим периодом жизни коми-зырян. Он, по замыслу Жакова, сын Пана-сотника, жреца участвовавшего в споре с «крестителем земли Коми» Стефаном Пермским. Одновременно, именно ему отданы авторские симпатии, в его уста вкладываются основные мысли о высшей духовности и душе, о смысле жизни, о добре и зле, о переменном и пределе, думы о Первопотенциале, т.е. все те идеи, которые мы находим в лимитизме, и которые формулирует Панюков – Жаков в автобиографии.

В стихотворении «В разных видах я жил на земле...» Жаков наделяет своего героя Пама Бур-Морта нечеловеческой силой и размерами, сопоставимыми с космическими объектами: «Глаза мои были, как два солнца, и видели дальние чудеса мира. [...] Милые газели играли на груди моей, когда я, растянувшись,

лежал в прохладной долине у тихолепечущего моря; а когда мне было грустно и слезы текли из глаз, они, дорогие, купались в горько-соленой влаге их, спасаясь от малых друзей моих – от бесчисленных насекомых. [...] По заливам я шел и не обмочил краев одежды моей в синих водах широкого моря» (Жаков 1905: 163-164). У Жакова Пам приобретает черты культурного героя. Культурный герой – мифический персонаж, который добывает культурные блага, участвует в мироустройстве в качестве демиурга и первопредка. Культурному герою приписывается участие в формировании, создании и воспитании первых людей. В рассказе «Жизнь Пама Бур-Морта» (Жаков 1990: 429-439) Пам странствует, «изверившись в прежних богах». О своих «странствиях» и «скитаниях» неоднократно повествует Панюков – Жаков (Жаков 1996: 100, 152, 181-182, 190, 195, 201): «Всю жизнь иду возле черты полоумия, но также чувствую дыхание великого... Родины же моей нет не только на земле – везде чувствую я себя как чужеземец, полагаю, что нигде во Вселенной не найду я своего пристанища... Я – странник, бесконечность – моя родина» (Жаков 1996: 92). Его странствия, представленные на фактографическом уровне, в реальной жизни, осознаются автором как «искание самого себя» (Жаков 1996: 253). Активно разрабатываемая в поэзии символизма, данная тема представлена целой галерей образов. «Странничество», например, в поэзии М. Волошина, это, в первую очередь «скитания» духа. Цель поэта, представленная в программном стихотворении «Подмастерье», который «не сын земле, но путник по вселенным», стать Мастером.

В путешествии Пам поднимается на «гору», где «старец седой», «державший в руках самую старую книгу земли» передает ему знание о мире. «Старик дал Паму посох, и тот сошел с горы и отправился на север». В дальнейшем Пам Бур-Морт, с приобретенным знанием, спускается в «словую котловину», где «жил Иоль, старый волхв, ...окруженный богами севера». Котловина маркирует нижнюю границу странствий Пама, а ель в народном мировоззрении коми традиционно ассоциирована с «инобытием», потусторонним миром. Таким образом, герой Жакова посещает разные уровни мироздания, контактирует и с простыми людьми, обращается с новым знанием и к своему отцу Пану-сотнику. Культурное благо, которое предстает как знание о мире, включенное в теорию лимитизма Жакова, он затем распространяет, воспитывая окружающих. Пам Бур-Морт странствует не только в пространстве, но и во времени (Жаков 1905: 155). Об этом же говорит и Панюков. Таким образом, Жаков выбирая своему литературному двойнику зырянскую фамилию Панюков, идентифицирует себя с героем, наделенным мифологическими чертами – Памом Бур-Мортом.

Звучащие вместе имя и фамилия «Феофилакт Панюков» и означающие «богохранимость» персонажа из языческой традиции Пама (сына Пана-сотника), могут быть рассмотрены в качестве сакральной формулы, представляющей собой понятийный сгусток, из которого разворачиваются дополнительные смыслы для понимания тех имен, которыми себя нарекает автор.

Имя «Гараморт» образовано от коми слов «морт» – человек и «гара», «гар». В переводе с коми «гар» – *И сущ.* 1) почка; 2) сережка; *II прил.* 1) перекрученный (*о нитках, пряже*); туго сучёный; 2) легко вращающийся (*о прядильном, сучильном и др. веретенах*); 3) *диал.* проворный, расторопный, подвижный, живой; ~ морт – проворный, расторопный человек» (т.е. в переносном смысле человек – веретено) (Безносилова, Айбабина 2000: 137). Веретено – основа, на которую наматывается

нить. Гараморт – это образ человека-веретена, посвятившего всю жизнь напряженному поиску ответов на свои вопросы, нить – те знания, которые он постоянно добывал. Нельзя оставлять без внимания также и другое значение слова «гар» - «почка». Почка – потенция, возможность появления новой жизни, нового мира. С таким пониманием имени «Гараморт» могут быть соотнесены рассмотренные выше фрагменты: во-первых, «творящего из себя мир» Панюкова - Жакова; во-вторых, перевода с греческого корня фамилии Панюков «пан», как «относящегося ко всему, охватывающего все».

Интертекстуальные узы связывали символистов с творцами прошлого, полноправным членом их «братства» являлась Античность. Древнегреческая культура, и в частности, Гомер присутствуют в автобиографии Жакова. Гомер выступает в качестве вдохновителя творчества, учителя, а значит и постоянного спутника: «Начал я писать 27 лет от роду. До того провел бурную жизнь. Это была первая подготовка к писательству. Затем я пустился в странствование по северу, стал бытописателем и сказочником. Десять лет читал почти ежедневно Дон Кихота и Гомера. Это ли не школа для художника» (Жаков 1996: 199). Герои древнегреческой мифологии видятся Жакову в культуре современных ему финно-угорских народов России: вотяков (Жаков 1996: 221), мордвы (Жаков 1996: 224). Стихи о Паме Бур-Морте, так называемая, «Паллиада» (Жаков 1996: 176) возникли также под влиянием Гомера (Жаков 1996: 109).

Имя Гомера — поэт-слепец, имеет глубокие доисторические корни. «Гомер» — слово, встречающееся в различном виде, например, у басков и грузин, — прежде всего, означало «слепец» и по всей вероятности также сказителя, рапсода, поэта и одержимого божеством прорицателя, колдуна и паяца. Следует отметить, что такое толкование имени «Гомер» насаивается на понимание художника в контексте эстетики символистов «как Богом избранного глашатая и проводника духовных образов, выражаемых исключительно в художественной форме, как теурга, действиями которого руководят божественные силы» (Бычков 2007: 48), что раскрывает дополнительные смыслы имени. Имя «Панюков» как «Гомер севера» акцентирует связь с авторством «Паллиады», имя «Жаков» - с авторством эпической поэмы севера, «зырянской Калевалы» - «Биармии».

В свете вышеизложенного необходимо еще раз подчеркнуть: провинциальный писатель Жаков, художественно повествуя о коми-зырянах, изучая свой народ в этнографических экспедициях, формировал единый «текст» родной коми-зырянской культуры с позиций культурных смыслов символизма. Именно с этих позиций может быть определена значимость творчества Жакова в контексте национально-идентификационных процессов рубежа XIX – XX вв. В статье «Национальный вопрос» С. К. Маковский писал о том, что «незрелость национального самосознания привела нас к нелепой антитезе»: или Россия – или Европа (Маковский 1999: 134, 135). Однако «наши крылья – та живая культурная идея, которая еще так плохо понята, идея, соединяющая “Россию и Запад”, идея новой России, благоговейной к своим старым корням, потому что они создали ее прошлое и еще питают великую темную душу народа, и – России, устремленной к будущему, приобщившейся к культурному строительству Европы - “нашей второй родины”, как говорит Достоевский» (Маковский 1999: 136). Этот «окрыленный национализм», согласно мнению Маковского должен выразиться, особенно в области искусства, в так называемом «русском европейце», который чужд как «бессильной “западобоязни”,

так и бессильному “западничеству”». Об этом говорит и М. Волошин: «Да, русский художник тем больше становится русским художником, чем больше сокровищ Запада несет он в своей душе, чем больше воплощается он во француза XVIII века, испанца XVI века или итальянца – XV-го» (Волошин 1988: 270). Так происходит и в творчестве Каллистрата Жакова, который раскрывается перед читателем еще больше, как «зырянский» писатель, оттого, что стал, в первую очередь, российским писателем, самобытным представителем русского символизма.

БИБЛИОГРАФИЯ

- БАЛЬМОНТ, К. (1992): *Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд.* Республика. Москва.
- БАЛЬМОНТ, К. (1990): *Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. / Сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко.* Правда. Москва.
- БЕЗНОСИКОВА, Л. М., АЙБАБИНА, Е. А., КОСНЫРЕВА, Р. И. (2000): *Коми-русский словарь.* Коми книжное издательство. Сыктывкар.
- БЕЛЫЙ, А. (1994а): *Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1.* Искусство. Москва.
- БЕЛЫЙ, А. (1994б): *Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 2.* Искусство. Москва.
- БЕЛЫЙ, А. (1990с): *Начало века.* Художественная литература. Москва.
- БОНЕЦКАЯ, Н.К. (2006): “Боги Греции в России”, *Вопросы философии*, 7, сс. 113-128.
- БРЮСОВ, В. (1975): *Собрание сочинений. В 7-ми томах. Под общ. ред. П. Г. Антокольского и др. Т. 6. Статьи и рецензии 1863-1924. «Далекое и близкое».* Художественная литература. Москва.
- БУЛГАКОВ, С.Н. (1992): “Из философии культуры. Размышления о национальности” В кн.: *Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество.* Русская книга. Москва.
- БЫЧКОВ, В.В. (2007): “Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению”, *Вопросы философии*, 8, сс. 47-57.
- ВОЛОШИН, М. (1988): *Лики творчества.* Наука. Ленинград.
- ЖАКОВ, К.Ф. (1905): *На Север в поисках за Памом Бур-Мортом.* Типография училища глухонемых. Санкт-Петербург.
- ЖАКОВ, К.Ф. (2001): “Лимитизм: Единство наук, философии и религии. Избранные главы”, *Арт. Республиканский литературно-публицистический, историко-культурологический, художественный журнал*, 3, Сыктывкар, сс. 86-95.
- ЖАКОВ, К.Ф. (1990): *Под шум северного ветра. Рассказы, очерки, сказки и предания.* Коми книжное издательство. Сыктывкар.
- ЖАКОВ, К.Ф. (1996): *Сквозь строй жизни.* Коми книжное издательство. Сыктывкар.
- ЖЕРЕБЦОВ, Л. Н. (1997): “Зыряне” В кн.: *Республика Коми: Энциклопедия: В 3-х т. Т. 1,* Коми книжное издательство, Сыктывкар.
- ЗАЙОНЦ, Л.О. (2004): “Русский провинциальный «миф» (к проблеме культурной типологии)” В кн.: *Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты,* Языки русской культуры, Москва, сс. 426-456.

- ЗАСОДИМСКИЙ, П. В. (1983): “Лесное царство” В кн.: *В дебрях Севера: Русские писатели XVIII – XIX веков о земле Коми*, Коми книжное издательство, Сыктывкар.
- ИВАНОВ, Вяч. (1994): “Поэт и чернь” В кн.: *Иванов Вяч. Родное и вселенское*, Республика, Москва.
- КРУГЛОВ, А.В. (1983): “Лесные люди” В кн.: *В дебрях Севера: Русские писатели XVIII – XIX веков о земле Коми*, Коми книжное издательство, Сыктывкар.
- ЛАВРОВ, А.В. (1978): “Мифотворчество «аргонавтов»” В кн.: *Миф – Фольклор – Литература*, Наука, Ленинград, сс. 137-170.
- ЛОСЕВ, А. Ф. (1999): “Миф – развернутое магическое имя” В кн.: *Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения*, Эксмо-Пресс, Москва.
- ЛЫТКИН, В. И., ГУЛЯЕВ Е. С. (1999): *Краткий этимологический словарь коми языка*, Коми книжное издательство. Сыктывкар.
- МАКОВСКИЙ, С.К. (1999): *Силуэты русских художников*. Республика. Москва.
- НАДЕЖДИН, Н. И. (1983): “Народная поэзия у зырян” В кн.: *В дебрях Севера: Русские писатели XVIII – XIX веков о земле Коми*, Коми книжное издательство, Сыктывкар.
- СОРОКИН, П.А. (2001): “Грезы Севера”, *Арт, Республиканский литературно-публицистический, историко-культурологический, художественный журнал*, 3, Сыктывкар, сс. 102-106.
- СТРОГАНОВ, М.В. (2004): “Две заметки о локальных текстах” В кн.: *Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты*, Языки русской культуры, Москва, сс. 483-496.
- ЦЫПАНОВ Е.А. (1990): “«Зыряне» - загадочный этноним” В кн.: *Родники пармы*, Коми книжное издательство. Сыктывкар.