

не последнюю роль в этом сыграли христианско-православные предпочтения самого поэта. В своём дальнейшем творчестве Куратов не раз касался тем, связанных с религией, но уже ни разу не становился на позицию зырянского язычества.

§ 2. Коми язычество как основная тема литературных произведений К. Ф. Жакова

Каллистрат Фалалеевич Жаков (1866–1926) вошёл в историю науки как финно-угровед, исследователь этнографии и фольклора финно-угорских народов России и, в первую очередь, народа коми. Известен он и в качестве литературоведа, исследователя прозы Кнута Гамсуна, Фёдора Достоевского, Антона Чехова, Леонида Андреева, Альфонса Доде, а также как самобытный философ, создатель философско-религиозной системы, названной им *лимитизм*. Не менее известен Жаков и как писатель, открывший русскому читателю мир зырянского Севера: мир коми-зырянских охотников, крестьян и колдунов.

В ряду коми писателей Жаков не был первым: всё-таки в середине XIX века творил И. А. Куратов, совмещавший, как и Жаков, научную деятельность и художественное творчество; в начале XX века был ещё жив его современник Георгий Лыткин, учёный, писатель, педагог, переводчик христианской литературы на коми язык, Жаков был с ним знаком по жизни в Санкт-Петербурге. И Жаков, и его предшественники писали о коми народе, но с абсолютно разных точек зрения. Куратов и Лыткин воссоздают образ коми народа с точки зрения его 500-летней христианской православной культуры, при этом Куратов даже может бунтовать против христианства, встать на сторону героя-язычника («Пама»), но он всегда творит в рамках культуры православия. Что касается Жакова, то, как отмечает Владимир Дёмин, он показал жизнь коми народа конца XIX – начала XX вв. сквозь призму «языческой истории», которую исследователь связывает с именами легендарных героев Пама Бурморта, Шыпичи, Туннырьяка, Яг-Морта, Дарук Паша и эпохой полумифической Биармии.

Другой стороной литературного творчества Жакова было, по мнению В. Н. Дёмина (1991: 10–11), «исследование черт дохристианского мира» в мироощущении современного коми крестьянина. Иными словами, в отличие от своих литературных предшественников, К. Ф. Жаков пишет свои произведения о язычестве коми народа как знаток языческой культуры, он видит язычество даже в современном ему мировоззрении коми крестьян, отделённых от языческой эпохи 500 годами христианства. К сожалению, Дёмин не успел раскрыть тему язычества в творчестве Жакова, ограничившись только этими общими замечаниями.

В последние годы к изучению творческого наследия Жакова подключилась Е. К. Созина, тонко уловившая перспективу языческой темы в его произведениях (Созина 2007а; Созина 2007b; Созина 2008; Созина 2009; Созина 2011). Языческую тему она рассматривает в связи с отражением в произведениях Жакова национального идентитета или «комиэтничности», то есть, согласно её формулировке, не только как религии почитания природы (хотя этот аспект язычества Е. К. Созина также упоминает не раз), но и как общего мироощущения коми человека. Само возникновение языческой темы в творчестве К. Ф. Жакова Созина связывает с творческими поисками русской культуры Серебряного века, с её интересом к теософии, мифологии, мистике, который вылился в особое движение «языческого ренессанса начала XX века», яркими представителями которого были писатели и поэты символисты (Созина 2009: 135; Созина 2011: 98-99). Здесь мы рассматриваем концепцию язычества в художественных произведениях К. Ф. Жакова в контексте его научных и философских изысканий.

Свою научную деятельность Жаков начинает как этнограф. В 1899 году он получает перевод из Киевского университета на историко-филологический факультет Петербургского университета, но летние месяцы посвящает полевым фольклорно-этнографическим исследованиям на родине, в Коми крае. Результатом этих исследований стала статья «Языческое мирозерцание зырян», опубликованная в 1901 г. в журнале «Научное обозрение» (Жаков 1901а), а также книга «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом», вышедшая четырьмя годами позднее (Жаков 1905). Надо отметить, что К. Ф. Жаков высоко оценивал свою первую научную публикацию. В автобиографическом романе «Сквозь строй жизни» он пишет: «Тут я впервые за 35 лет увидел себя в печати, и не думаю, что это поздно. Если бы люди серьезнее относились к печатному слову и не спешили наводнять книжный рынок малообдуманными произведениями, лжи было бы меньше в жизни, и прогресс продвигался бы скорее» (Жаков 1996: 191).

Обращает на себя внимание словосочетание «языческое мирозерцание», говорящее о том, что предметом исследования является язычество не только как религия, но и как «озерцание мира» или картина мира, как сказали бы сегодня. В этом смысле язычество является синонимом аутентичности, т. е. Жаков предполагает рассмотреть национальную (= дохристианскую) религиозную картину мира зырян. Языческие верования зырян становились предметом исследований местных корреспондентов и профессиональных этнографов и раньше (Конаков 1999а: 30–41), но в отличие от них, Жаков описывал язычество не как некоторое количество народных заблуждений, а как особую систему мировидения, и это было на то время принципиально иным, новым подходом к проблеме. Жаков всецело опирается на материалы современной ему фольклорной традиции, считая их с точки зрения антропологической школы «пережитками», из которых

можно восстановить основные параметры языческой религии коми: «Сказки, отрывки из старых поэм, уже забытых в целом, суеверия, гадания, приметы, взгляды на колдунов, на порчу людей, отношения человека к явлениям природы и к животному миру – все вводит вас в мировоззрение, которое не что иное, как язычество, несколько измененное, смягченное христианством, но не уничтоженное им. Каждый, вникающий в это, невольно увлечется мыслью, надеждой, что можно воспроизвести язычество на основании многочисленных пережитков его» (Жаков 1901b: 4).

Уже в начале своей статьи Жаков отмечает, что сущность языческих верований зырян заключается в «политеизме», который он понимает как веру в «олицетворение великих явлений природы» (Жаков 1901b: 3). Языческая религия возникает и развивается спонтанно, от первоначального одухотворения явлений природы до последующей их персонификации. К примеру, первобытный человек склонен всё уподоблять себе и поэтому считает лес живым существом – «могучим, таинственным, грозным», но по прошествии столетий он разделяется на два существа – «на лес, полный чудес и тайн, и на сурового хозяина в нем» (Жаков 1901b: 4). Жаков последовательно рассматривает устные рассказы о хозяине леса, располагая их так, что каждый текст эксплицирует определённое качество лешего (лесного бога): леший подменяет детей (верхняя Вычегда), леший пугает людей, построивших дом на месте его тропы (Вымь), на существование в древности идолов языческих богов указывает рассказ об охотнике, сделавшем из осины человека, леший соревнуется в силе с охотником (Вымь, Пожег), леший предлагает человеку клад и т. п. Разобрав «составные элементы суеверий», Жаков даёт «характеристику» образа «языческого лесного бога» (1901: 4):

Гигант ростом, он был хозяином всех лесных богатств, дичи и кладов. Он бродил по дремучему лесу, взметая вихрем снег зимой и хвою и листья летом. Любя почет и уважение, с удовольствием смотрел на деревянные кумиры, его изображавшие, украшенные мехами. В сердцах требовал человеческие жертвы. Волхвам сообщал будущее и тайны леса. От него зависело пригнать или угнать с того или иного места зверей и птиц, которых ловили зыряне.

Аналогичным образом Жаков рассматривает обычаи, связанные с почитанием воды, и рассказы о водяном хозяине и на основе этого выводит «портрет бога воды» (1901: 5):

Хотя водяной принимает разные образы, все же чаще он представлялся в виде человека. Поэтому народ его рисует, как величественного человека с большой головой. Он иногда выходит на берег и чешет свои темно-зеленые волосы. На нем одет зеленый кафтан. Зубы у него, говорят, железные. Когда он бросается в воду, поднимается буря и валы высоко скачут в бешеной пляске. Очевидно, это был бог величавый, сильный, быстрый, страшный. Он обладал большими богатствами в реках и морях. За жертвоприношения и за лстивые мольбы он давал зырянам рыбу и позволял им ездить по рекам.

Охота и рыбная ловля являются главными хозяйственными занятиями зырян, поэтому Жаков рассматривает лешего и водяного как богов-покровителей этих занятий. Третьим занятием зырян Жаков называет земледелие, однако он не находит ему соответствующего бога. Жаков заключает, что земледелие зависело от других богов – «солнца, бога грома и молнии, ветров», о которых, как и о высшем боге Ене, сведений не осталось или их заслонили христианские представления: «главный бог Ен совпал с христианским богом... св. угодникам приписаны свойства языческих богов» (Жаков 1901b: 8).

Источником сведений о богах Войпеле и Йомале Жаков называет «Житие св. Стефана Пермского» Епифания Премудрого, где будто бы говорится о том, что в селе Гам стояла кумирница с идолами этих божеств. Далее он ссылается на народную легенду, подтверждающую эти сведения: «Возле кумирницы в Гаме был золотой кумир, внутри кумирницы серебряный и золотая старуха с ребенком на коленях» (Жаков 1901b: 8). Очевидно, Жаков почерпнул эти данные в одной из множества книжек о св. Стефане Пермском, выходявших к 500-летию крещения зырян. Во всяком случае, «Житие» этих сведений не содержит. «Народная легенда» напоминает один из рассказов о Золотой бабе, но в современной устной прозе аналогов этому рассказу не обнаружено.

Что касается Войпеля, то имя этого божества упоминается в Послании митрополита Симона вятчанам, а образованной публике оно стало известно после публикации статьи Николая Надеждина «Войпель» в «Энциклопедическом лексиконе» Адольфа Плюшара (Конаков 1999a: 32). Жаков переводит слово Войпель как «ночь-ухо, ночное ухо, сторож ночи», второе значение слова вой – ‘север’, отсюда вывод, что Войпель – «сторож севера и ветров и также ночной сторож – мог быть богом ветров и домашнего скота» (Жаков 1901b: 9). Йома (Йомала) – злая волшебница в сказках, до принятия христианства могла быть богиней «тех или иных сторон хозяйства» (Жаков 1901b: 9).

По поводу бога грома и молнии Жаков пишет о том, что им мог быть сам Ен, но в настоящее время народ считает, что причина грома – Илья пророк или же

Саваоф, преследующий демонов огненными стрелами. Им приносятся жертвы возле церквей в Ильин день. Но самому Ену зыряне не приносили жертв, «не решались ни даже молиться, они себя не считали достойными этого», как пишет Жаков (1901: 9). Почитание бога солнца обнаруживается, по мнению Жакова, в обрядности, приуроченной к праздникам Ивана Купалы и Петрова дня.

Для уточнения деталей реконструкции пантеона и расширения его состава Жаков обращается к материалу сказки, содержание которой он считает аутентичным. Это кумулятивная песня-сказка «Чокыр и лиса» (Мерин и лиса), сюжет которой разворачивается по ходу странствий лисы от одного персонажа к другому: лиса идёт к Чадо за ножом, чтобы зарезать Чокыра, от Чокыра – к Ену за брусом, от Ена – к луне за быком, от луны к солнцу – за его сыном, чтобы выгнать быка луны, далее – к зайцу за его молоком для сына солнца, от зайца – к осине, от осины – к бобру, от бобра – к кузнецу, который и убивает лису. Чокыр остается жив. Жаков рассматривает действия персонажей в связи с мифологическим смыслом, который оказался разрушен. Логика его анализа такова: если лису посылают к Ену за брусом, то он владетель брусяной горы недалеко от Уральских гор. Отсюда вывод: «Ен, далекий от людей, жил на горах, на небе, около брусяных гор. Нуждающиеся в бресе брали его у бога» (Жаков 1901b: 12). Брусяную гору может вытащить только бык луны, а быка луны может выгнать с поля только сын солнца. Жаков отождествляет «быка луны» (коми *öi* 'бык') с радугой (коми *öшкәмöшка* 'радуга', в народной этимологии 'бык-корова'), пьющей воду из реки, и делает вывод, что выгнать быка-радугу с небесных полей может только свет солнца – сын солнца. Луна *тöльсь* – мужской образ, по связи с быком принимается отношение этого образа к скотоводству и связывается с серебряным кумиром в кумирница Гама и Войпелем – «ночным ухом».

Нельзя не отметить, что Жаков в своем построении языческой картины мира руководствуется современными ему положениями науки о мифологии, как и другим исследователям мифологии, ему не чуждо желание видеть в фольклорных персонажах богов язычества, а в них – «воплощение природных явлений» (см. об этом: Топорков 1997: 257). Сам Жаков достаточно серьезно относился к своей расшифровке сказки, вот что он пишет по этому поводу (Жаков 1901b: 13): «Если правда, что суеверия народа имеют свои корни в прошедшем мирозерцании, если правда, что народные словесные произведения – отражение минувших воззрений, то нужно дать этой сказке значение, счесть ее за отрывок старой теологии и мифологии, если не видим противоречий между названиями предметов и явлениями природы с одной стороны и смыслом сказки с другой. Я думаю, что эта сказка – зеркало, хотя и потускневшее от времени, отражающее образы старых верований, простую жизнь старых богов».

В результате анализа сказки Жаков выявляет доминантную мифологему, позволяющую ему выстроить вертикаль языческой модели мира. Этой мифологемой является образ «брусняной горы» на вершине которой сидит Ен, высший бог мифологического пантеона, «спокойный, как лик неба» (Жаков 1901b: 14). Результатом анализа сказки является и астрономический миф, утверждающий ход и функции небесных объектов: «Луна ходит по ночам по небу, как бы дозором, может быть пасет скот свой. Сын солнца иногда выгоняет с облачных полей быка луны на водопой, к прозрачным струям северных рек. Сын солнца ходит по земле, питаясь молоком зайца и, быть может, прочих зверей, он всем им равно дает и свет, и жизнь» (Жаков 1901b: 14).

К астрономическому сюжету примыкает миф о Золотом веке, когда «боги ходили по земле, были доступны, близки людям, и небо было близко, и низки облака, Урожаи были прекрасны. Вместо теперешней длинной соломы в злаке был длинный колос, стебель же был короток, как теперешний колос. Хлеба было так много, что крестьянки употребляли блины вместо детских пелен (что, впрочем, было нехорошо и этим они прогневали доброго бога Ена)» (Жаков 1901b: 15).

Соседство этих двух сюжетов не случайно, миф об утрате Золотого века эксплицирует начало собственно человеческой истории и одновременно полагает разделение земной и небесной сфер вследствие «гнева Ена». Отныне небо отделено от земли, небесные боги отделены от людей, но в сказках остаётся смутное знание «небесной» мифологии как воспоминание о Золотом веке.

Далее Жаков описывает человеческую концептосферу. Он упоминает о божестве огня, богине-пряхе, в настоящее время отождествлённой с Владычицей Богородицей, но главными мифологическими символами мира людей он называет медведя и ящерицу, определяя отношение к этим животным как «культ». При этом ящерица (коми *пезгаг* – поганое насекомое, поганая гадина, дзодзув – злое, всеведущее, коварное существо), по Жакову, относится к «тёмной» стороне мифологического мира и соотносится с образом злой богини, тогда как к медведю зыряне питают большую любовь и считают близким к человеку. Точно так же, как к «братьям и сестрам», относятся зыряне и к другим диким животным и птицам. Что касается человека, то Жаков описывает характерные черты зырян, выделяя хитрость, себялюбие, неуважение к другим, воспитанные отсутствием общественной жизни, а также мистицизм и уважение к учёности.

При реконструкции подземного (загробного) мира, Жаков снова обращается к сказке, на этот раз – к волшебной. В подземный мир можно попасть, найдя в дремучем лесу отверстие в земле, и, бросив в него верёвку, спуститься. В ином мире светит «не наше солнце и блещет другая луна, текут иные реки волнуются нездешние моря» (Жаков 1901b: 17). В иной мир спускались герои сказок, отождествляемые Жаковым с героями языческой мифологии. Жаков

подчеркивает, что герои всегда возвращались из загробного мира другой дорогой, не той, по которой входили в него. Как правило, обратно их переносит на своих крыльях птица. В современном христианском сознании подземный мир населён демонами. Жаков заключает, что прежде демоны были языческими богами и героями зырян.

Для К. Ф. Жакова языческое мирозерцание зырян ассоциируется с образом дохристианского прошлого – временем, когда это мирозерцание находилось в наиболее сильной позиции. Это Золотой век зырянского народа, гармоническая эпоха, в которой бытие природы и людей находилось в изначальном естественном равновесии, обусловленном божественным присутствием, а связь человека с природой была исполнена религиозного смысла. По мнению Жакова, христианство внесло только поверхностные коррективы в это древнее мировоззрение, оно уничтожило «кумирь», но вера в «старых» богов – хозяев природы – осталась. Таким образом, язычество не исчезло, оно имплицативно скрыто тонким покровом христианства, и, соответственно, зыряне до сих пор живут под знаком изначальной гармонии Золотого века, нужно лишь увидеть это и понять, чтобы получить возможность приобщиться к изначальным языческим знаниям.

Итак, в основе реконструкции языческого мирозерцания зырян лежит универсальная трёхчастная схема мифологической модели мира с центральной осью в виде мировой («брусяной») горы, на которой находится резиденция небесного бога Ена. Объективно, этот поэтический по мироощущению космос полностью составлен Жаковым из разрозненных фольклорных фактов. Но в этом и заключается точка зрения Жакова на фольклор как на источник ныне забытых сакральных знаний. С этой точки зрения, сам исследователь фольклора невольно становится и знатоком древних учений, сродни тем языческим волхвам, сведения о которых он ищет. В этом смысле он мифотворец, в своей реконструкции создающий новый миф на темы, заданные фольклорными сюжетами (см. об этом: Сагалаев 1991).

Надо подчеркнуть, что реконструкция была осуществлена Жаковым при минимуме фактических фольклорных материалов, сам он называл её «бледной схемой», описывающей только «силуэты богов», полагая, что при наличии достаточного количества фольклорных текстов и сравнительных материалов можно было бы нарисовать и более «четкую схему» мифологии. В дальнейшем он приложил немало усилий, чтобы превратить «бледную схему» в полноцветную картину языческого мира, но сделал это уже средствами художественной литературы. Конечно, с точки зрения современной науки такие элементы его реконструкции, как сюжет выгона быка луны на небесные поля сыном солнца или выведение образа богини-пряжи на основе сюжета былички, кажутся наивными, но вот чего действительно не отнять у жаковской модели, так это

её системности. Все элементы космоса взаимосвязаны и сфокусированы в одну точку и этой точкой является человек и его мир, вернее было бы сказать – мир коми-зырян.

Ещё одно наблюдение касается самого текста статьи. Как правило, научное исследование предполагает отстранённость автора от описываемых и анализируемых им фактов, стремление его к максимальной объективированности от материала. Это выражается в том, что автор статьи или вовсе выводит своё авторское «я» за пределы текста, или же включает его в текст на уровне безличного повествователя, выраженного местоимением «мы». Текст статьи Жакова строится на различении личного и безличного типов повествования: личный повествователь (я-повествователь) – это образ «я» самого автора, включённый в текст статьи, тогда как безличный повествователь (мы-повествователь) берёт на себя функции обобщения и осмысления фактического материала. На уровне «я-повествователя» автор рассказывает о своей этнографической поездке по Зырянскому краю, делится впечатлениями и личными наблюдениями, сделанными в ходе путешествия, пересказывает и комментирует записанные им фольклорные тексты, даёт характеристики фольклорным персонажам, в то время как «мы-повествователь» объективирует эту информацию, включает её в поток научного дискурса. Если «я-повествователь» эмоционален, публицистичен, то «мы-повествователь» стилистически нейтрален, их имплицитный диалог определяет структуру текста, динамику его сюжета и позволяет включить статью в разряд синтетических произведений ранней прозы коми, которые Валентина Лимерова называет «научно-художественными» – сохраняющими при научном подходе особенности художественного текста (Лимерова 2010: 3).

Надо заметить, что к началу XX века стилистические критерии научной статьи этнографического характера уже сформировались в достаточной мере, однако К. Ф. Жаков как бы возвращается к стилистике беллетристической этнографии XIX века, причём элементы художественности обнаруживаются не только в его этнографических статьях, но и в философских работах, снабжённых довольно серьёзными математическими выкладками. Подобную синтетичность научных текстов можно объяснить универсализмом личности самого Жакова, сочетавшего в себе ипостаси учёного и писателя. Однако универсализм Жакова проявляется и в том, что он, как отмечает Созина (2008: 199), «апробирует» результаты своих научных открытий в литературном творчестве. Это касается всех видов его научных изысканий, но в данном случае мы имеем в виду его фольклорно-этнографическую деятельность.

Жаков реконструирует мифологическую модель мира коми-зырян (далее – базовая ММ) и апробирует это своё открытие в ряде художественных произведений. Кроме того, на протяжении ряда лет он участвует в экспедиционных

поездках в Коми край и другие финно-угорские регионы. Надо полагать, им были собраны дополнительные материалы, в том числе и сравнительного плана, позволяющие дополнить разработанную им схему мировоззрения, однако Жаков больше уже не возвращается к этой теме в жанре научной этнографической статьи. В своём же литературном творчестве он с постоянством воспроизводит разработанную им модель мира, с каждым разом уточняя детали и расширяя её за счёт включения новых мифологем.

Впервые Жаков использует базовую ММ в книге «На север, в поисках за Памом Бурмортом» (1905), написанной по впечатлениям от той же этнографической поездки, материалы которой рассматривались в статье. Композиция книги содержит вставную новеллу о путешествиях Пама Бурморты, сына легендарного Пана Сотника, прение с которым Стефана Пермского Епифаний описывает в главе «О препрении волхва» (Епифаний 1996: 122–147). По сюжету новеллы Сотник, приверженец старой языческой веры, излагает основные положения ММ как великую правду той жизни, которой жили их предки, и в его речи она имеет значение символа веры:

Великий Ен, кроткий старец в белом одеянии, родоначальник людей и богов, сидел на высоких горах и на небе голубом, в своих чертогах. Он зажигал звезду при рождении каждого человека и гасил ее после смерти, вел небесный счет земным делам. Солнце и Луна, дети его, далекие боги, спокойно ходили по небу, созерцая земные дела. Солнце догоняло луну, Луна убегала от солнца – веселые дети Бога-Старика, играли на своде небесном. Разноцветная Радуга – бык великого Солнца – спускалась на зеркальные реки и пила прозрачные струи истоков земных. Ее выгонял Сын солнца с облачных равнин на глади земные, на речки и ручейки мирной страны.⁶⁵ ... А Войпель, сын севера, чудесный ветер, а Мать земли и другие боги! О, сколько их было, и все они служили нам, волхвам...
(Жаков 1905: 144–145)

В целом, особых изменений базовой модели здесь ещё нет, но в качестве дополнений, внесённых Жаковым, можно отметить появление нового мифологического персонажа – Матери земли, а также портретных характеристик небесного бога Ена – «кроткий старец, в белом одеянии», уточняется местопребывание Ена – «небесные чертоги», определяются его некоторые функции – ведёт счёт земным дням человека. Новые сведения о Войпеле Жаков включает в новеллу «Дарук Паш», опубликованную в 1908 году в сборнике «В хвойных лесах».

⁶⁵ Этот астрономический сюжет фактически без изменений Жаков воспроизводит в ряде произведений (см. Ведерникова 2008: 93).

В основе сюжета новеллы лежит фольклорное предание о печорском колдуне Дарук Паше, сумевшем переправить шестистенный дом за несколько десятков километров вниз по течению реки в другое село и поставить его в течение одной ночи. Жаков интерпретирует этот и другие подвиги героя как следствие благоволения к нему бога Войпеля. В новелле даётся портрет Войпеля – «седой, угрюмый старик, белый как зима. Одежда на нем вся белая: шапка и кафтан – все бело» (Жаков 1990: 170); его функции – «бог вихрей, сын севера»; описываются правила ритуального поведения возле места обитания бога – «когда будешь проходить мимо «каменного гнезда» в горах, ничего не говори и не пой; там живет великий бог ветров Шуа... Ох! Он не любит шума, и как услышит звук, чуткий на ухо днем и ночью, поднимет ветер на тебя, и вьюгу принесет с отдаленного севера»; даются и координаты его места пребывания – гора Тэлпозиз (*Tölpöziz*) на Урале «гнездо ветров». Наконец, Жаков репрезентирует в тексте новый теоним, связанный с Войпелем: «Я Войпель, бог вихрей, сын севера, Шуа с чутким ухом» (Жаков 1990: 170).

Вся эта информация, за исключением портретных характеристик бога, очевидно, связана с этнографическими материалами Печорской экспедиции 1908 года. Во всяком случае, о Шуа на горе Тэлпозиз пишет в своей статье и П. А. Сорокин, ученик Жакова и участник этой же экспедиции: «Шуа мог покарать нарушивших шумовые запреты людей, вызвав на них северный ветер и снег» (Сорокин 1999: 25). Информация о Шуа находит подтверждение в более поздней работе А. С. Сидорова, который писал об озере Шуа ты на Уральских горах, будто бы в этом озере живёт дух Шуа (Сидоров 1997: 118).⁶⁶ Неизвестно, являются ли Шуа и Войпель одним и тем же божеством, но в рамках этой новеллы Жаков объединяет их на основании того, что оба они имеют сходные мифологические функции и связаны с представлениями о карающем северном ветре. Жаков, по-видимому, тоже сомневался в этом, так что в другом своём произведении он изображает Шуа как брата Войпеля (Жаков 1990: 388).

Нельзя сказать, что К. Ф. Жаков в своих произведениях достраивает базовую ММ, пользуясь исключительно фольклорными и этнографическими средствами. Полевые материалы являются для него, скорее, поводом для творческой интуиции, поэтому базовая ММ постоянно дополняется мифологемами и образами, как имеющими отношение к зырянской мифологии, так и некими комбинациями образов или вымышленными персонажами. К числу последних можно отнести образы короля тундры – журавля Тури, белого медведя по имени Саридзморт (буквально 'Морской человек') в новелле «Майбыр» из этого же сборника, действующих в сюжете наряду с таким фольклорным персонажем как Йома (Жаков 1990: 393–404). Постепенно меняет свои очертания облик всего мироздания, он

⁶⁶ О связи Шуа с мифологией ветра, а также этимологию теонима см. Лимеров 1998: 39–50.

приобретает вид дома, крышей которого является небо. Образ «крыши неба» в мифопоэтике Жакова, в свою очередь, связывается с такими мифологемами как книга судеб мира, место которой на крыше неба, а также с образом свинцового шара, который катает Ен по крыше неба, производя гром.

Гора Тэлпозиз (гнездо ветра) вытесняет образ «брусяной» горы и в новелле-сказании «Бегство северных богов», опубликованной в «Архангельских губернских ведомостях» в 1911 году. Ен занимает место уже на этой горе (Жаков 1990: 385–393). В основе сюжета этой новеллы лежит тема собрания богов, позволяющая Жакову показать весь языческий пантеон в рамках одного художественного произведения. Сама тема собрания богов достаточно актуальна в гомеровском эпосе (Лорд 1994: 164), и по всей видимости, Жаков заимствует её оттуда.

Собрание имеет характер официальной церемонии – Ен должен известить богов о грядущих изменениях миропорядка, поэтому боги занимают место возле горы Тэлпозиз в соответствии со своим ритуальным иерархическим положением: на вершине Тэлпозиз воссел сам Ен, возле его головы вращаются дети – Солнце и Луна; на соседнюю скалу, чуть поодаль, сел Войпель; у подошвы этой же скалы садится Ёма, а все прочие лесные боги и богини располагаются «вокруг Войпеля и Ёмы у подножия окрестных скал»: водяной бог и его дети – по отрогам Уральских гор, бог подземного мира Куль – за две скалы от Ена, Мать земли – на берегу реки Обь, а Мать солнца – на берегу Ледовитого моря (Жаков 1991: 386–387). Иерархия строится на основе родоначалия: небесный бог Ен – отец, его жена – Мать земли, все остальные боги являются их детьми. Родоначалие является и основным космологическим принципом, поскольку все божества персонифицируют космические и природные объекты, стихии. Этот же принцип лежит в основе устройства иерархии патриархальной семьи и сельской общины, которые оказываются своего рода моделями космоса. В своих так называемых «реалистических» произведениях Жаков использует эту модель патриархального иерархического мироустройства как образец для устройства патриархальной семьи, сельской общины. Как пишет В. А. Лимерова (2008: 153), «Крестьянский мир устроен по небесному образцу, и Пильвань – староста деревни, управляет деревенскими делами, как Небесный Отец – делами всего мира».

Тема собрания позволяет Жакову больше внимания уделить описаниям внешнего облика богов пантеона. Сам Ен назван «великим старцем», с белой бородой, одет он в «белый азым, стянутый кожаным ремнем, ноги были обуты в синие чулки и в кожаные коты, на голове была шапка из шерсти тонкорунных небесных барашек-облаков»; его голос – гром и молнии, его важнейший атрибут – книга закона, которая лежит на крыше неба и которой «повинуются небо и земля, боги и люди» (Жаков 1991: 385). Образ Войпеля, бога северных

ветров, снабжён эпитетом «страшный», Войпель носится вихрем между соснами «в красных штанах», между елями «в зеленых покрывалах», а в зимнее время – «с белоснежной ризой на плечах»; на нём красная шапка, «молодецкий зеленый кафтан, на ногах стянуты были веревками и крепко обвязаны кожаные коты», в руках дубинка, которой он управляет «стадами зверей и стаями птиц» (Жаков 1991: 385). «Темный бог Куль», антагонист Ена и хозяин подземного мира, обладает «тинистой бородой песочного цвета», водяной бог Васа – «седой старик», мать облаков – «крылатое темное существо, поливающее землю небесной росой» (Жаков 1991: 386–387). Другая черта их внешнего облика – это, во-первых, зооморфный вид: Радуга – бык-корова, Мать земли принимает вид великой птицы, Мать солнца Шонды мам – «великая огненная утка»; во-вторых, способность менять облик в соответствии с условиями ландшафта: одежда Войпеля меняется в соответствии с его местонахождением – это позволяет ему оставаться невидимым. Портретные характеристики богов – состав одежды, её цветовая гамма, части тела – определяются тождеством между индивидуальным образом бога и пространством, которое он персонифицирует. По существу, личный облик бога – это его теофания в соответствующем локусе космического пространства.

Локусы низших божеств определены фольклорно-мифологической традицией: они живут «на облаках, в лесах, в горах, в водах глубоких, под землёю, на кладбищах – в «старых городах», в ветхих овинах, в покинутых банях, по берегам холодных темных ручьев, на чердаках развалившихся изб мужиков севера» (Жаков 1991: 386). Относительно высших богов Жаков вносит свои коррективы, уточняя координаты их локусов: Ен – персонификация неба, небо – его локус, здесь находится его «златохрустальный дворец», но его локусом является и брусая гора на Урале; Войпель – персонификация северного ветра, его место в лесах, где он «пасет» диких зверей и птиц, но у него есть локус и на горе Тэлпозиз; Ёма живёт в большой избе в середине леса, она имеет статус, равный статусу Войпеля и выполняет роль лесной хозяйки. Васа – персонификация воды, его локус – «хрустальный зеленый дворец на дне холодного моря», является отражением златохрустального дворца Ена. Боги и богини рек и ручьев – это его дети. Куль – персонификация подземного мира, мира смерти, его сыновья (*кульпиянъяс*) – хозяева кладбищ. С другой стороны, бытие богов происходит в динамике времени – Жаков подчёркивает их древность: Ен – древний старец с длинной седой бородой, Ёма кашляет от старости, Куль – вылезает из «каменных недр», кряхтя, Мать земли – ветхая старуха, сединой отмечены Васа и брат Войпеля Шуа. (Жаков 1991: 386–387). Языческие боги, суть пространства космоса, изменяются во времени, старятся вместе с космосом и, тем не менее, остаются бессмертными. Изменение пространства во времени передаётся и как

цепь последовательных мифологических и исторических событий, движущихся к эсхатологическому завершению.

Сюжет сказания (жанровое определение Жакова) интересен и тем, что заявленная в нём эсхатологическая тема эксплицирует развитие базовой ММ Жакова в мифоисторической перспективе от некоей исходной точки времени к эсхатологическому завершению. Исходная временная точка не обозначена, она появится в поэме «Биармия» в качестве космогонического сюжета в составе ММ. Здесь же мифологическая история показана в сюжетах: 1. Окончание Золотого века, когда из-за нерадивой хозяйки небо отделилось от земли, т. е. Небесный Бог Ен покинул Мать земли, и она лишила людей своей благосклонности – «иссякла щедрость самой древней богини» (Жаков 1990: 387); 2. Последовательная гибель коми героев-богатырей: Идана, Перы, Яг-морта, Ёиркапа. Собственно история начинается с прихода на Север Стефана Пермского и перемены веры – «вас, прежних богов, забудут люди» (Жаков 1990: 389). Начало исторической эпохи неизбежно, это «закон, который записан в золотой книге неба», но начало истории – это и начало движения к концу мира. Ен показывает богам, как в деревнях и сёлах появляются церкви, люди приходят молиться в них новому Богу, приходит череда войн, и северяне, т. е. зыряне, погибают от рук южных народов и вогул. Ен показывает, как заселяются северные реки Печора и Ижма, а затем вырубаются дремучие леса, люди строят большие дома с красными трубами и в сёлах иссякает жизнь. В последние времена «заползали между оставшимися лесами железные драконы с огненной ненасытной пастью, а потом залетали в воздухе неизвестные птицы с железными крыльями» (Жаков 1990: 91), на север приходят новые народы и разрушают последнее, что осталось в природе: «Великие синие льды на море взрывались, и пламя взрыва летело навстречу Каленик-птице – северному сиянию» (Жаков 1990: 391).

Наиболее полно концепция мифологической истории раскрыта в эпической поэме Жакова «Биармия», написанной в 1916 году. Исходной установкой Жакова в ней является гипотеза об отдалённой исторической эпохе, как о периоде расцвета языческой мифологии зырян. По сюжету поэмы один из её главных героев *тун* (шаман) и песнопевец Вэрморт (*Вөрморт*, букв. 'Лесной человек') излагает сыну князя Перми Югьдмарту (букв. 'Светлый человек') мифическую историю богов и коми народа как священное знание их страны. В связи с этим, Жаков совершенствует базовую ММ, включая в её концепцию космогонический миф, объясняющий современное героям поэмы мироустройство. Обращает внимание изменение имён главных персонажей мифа: братьями-сотворцами здесь являются боги Енмар и Оксоль, а не Ен и Омоль, как в аутентичном мифе. Жаков таким образом восстанавливает древнюю форму имён, ср.: *Енмар* – удм. *Инмар* – финн. *Итмаринен*. Теоним *Оксоль*, по-видимому, является производным от слова *о́ксы* 'князь'.

Жаков не придерживается и оригинального мифологического сюжета, он создаёт новый, в котором боги-сотворцы изначально имеют антропоморфный облик, а Оксоль достаёт землю со дна первозданного тумана, а не океана. Мир создаётся совместными усилиями обоих братьев, при этом отрицательно маркированные объекты создаёт Оксоль, он же сеет злобу между людьми и зверями. Люди и звери начинают истреблять друг друга, поэтому Енмар, «оскорбившись», уходит на небо. Уход Енмара на небо равен его созданию, это и есть создание верхнего уровня мироздания, причём без участия брата-антагониста. Небо имеет вид «железной» крыши мира, Енмар катает по крыше «свинцовый шар», отчего образуется гром, и бросает вниз «стрелы молнии». Испугавшись, Оксоль уходит под землю, сотворив таким образом подземный мир. Далее Енмар обустроивает небесный мир, создав дворец, зажигает во дворце лучины – звёзды, создаёт быка-радугу, который начинает пить излишки воды на земле и под ней. Для небесных птиц Енмар даёт «Путь молочный» между звёзд, затем «открывает» книгу неба, из которой читает мировые законы, и следить за их исполнением ставит на Уральских горах птицу Рык. Боги пармы и Воршуд, «хранитель дома», также народились по воле бога Ена (Жаков 1993: 127). Воршуд, бог домашнего очага, назван Жаковым также богом счастья. Как верно отмечает Ю. Г. Рочев, представление об этом боге Жаков заимствует у удмуртов (Рочев 1993: 54).

Мифологема «громовых стрел» Ена раскрывается в VII главе поэмы в мотиве противостояния Бога и Ящера: Ен бросает на землю «стрелы молний» и «низшие боги» скрываются от них в своих избушках. Не убегает только Ящер: «Темный Ящер тут смеялся / Бога неба презирая, / Холодно глядел на небо» (Жаков 1990: 41). Ен не может поразить Ящера, так как должен это сделать только в конце времён: «Не конец еще всей жизни / Потерплю хотя б немного» (Жаков 1990: 42). Если в базовой ММ Жаков отмечал наличие в пантеоне образа «волшебницы-ящерицы», то в данном случае в образе Ящера угадывается антагонист Енмара – Куль-Оксоль, который, не в силах досадить Ену, скрывается в яме-преисподней. Угаданные Жаковым мифологические коннотации образа ящерицы впоследствии использовались исследователями в реконструкциях семантики Пермского звериного стиля (Сидоров 1972),⁶⁷ хотя авторы в силу политических причин не упоминают Жакова в ссылках.

В данной версии пантеона большое внимание уделяется Войпелю, не только как божеству северного ветра, но и как покровителю лесов. Его резиденция – на горе Тэлпозиз, «каменном гнезде ветров», он чутко следит за нарушениями шумовых запретов, карая снежной бурей тех, кто издаёт любые звуки: поёт, свистит, стучит и проч., проходя мимо святой горы. В мифопоэтике Жакова Войпель занимает место традиционного Вёрса «лесного» или лешего, и если

⁶⁷ Статья А. С. Сидорова была написана в 1920-е гг., но опубликована только в 1972 г.

в «Бегстве» это был одиночный образ, то в поэме появляются дети Войпеля – Боги леса, лешие. Они живут в пармах, семьями, в серых избушках, вихрем носятся по дремучим лесам, хохоча и хлопая в ладоши. Точкой сближения образов Войпеля и лешего для Жакова, очевидно, стала способность фольклорных лешего и лесных духов к передвижениям в виде вихря. В пантеоне «Бегства» «семьями» обладали водяной Васа и тёмный бог Куль. Семью Войпеля Жаков строит по такой же схеме: патриарх Войпель один на горе Тэлпозиз, а его дети, лесные боги, населяют всё лесное пространство (ср.: Васа – один в хрустальном дворце в море, дети его населяют все остальные воды; Куль – один в подземном мире, его дети – хозяйва кладбищ и «старых родов» на земле).

С лесными богами связана старуха Ёма. В базовой ММ её роль не определена, хотя Жаков и возводит её к образу Йомалы, кумир которой якобы стоял в Усть-Выми во времена Стефана Пермского. В поэме она названа хозяйкой леса, все деревья в парме – её внучата. Она названа также «бабой» леших, которые бегут к ней выпить пива. В целом же Ёма – образ для мифопоэтики Жакова периферийный, она не участвует в числе основных персонажей в жаковских произведениях.

Далее, Жаков описывает жизнь водяных и упоминает о жертвоприношениях им, «чтоб людей не обижали, смертью тайной не грозили», вскользь говорит о Каленик-птице, персонификации северного сияния. В качестве отдельных богов Жаков называет *шеву*, с образом которой в коми мифологии связано представление о порче, а также *орта* – двойника человека. Важную роль в поэме и в мифопоэтике Жакова в целом имеет образ Золотой книги неба, которую читает Ен-Енмар. Точных фольклорных соответствий этому образу, очевидно, нет, поэтому в базовой ММ этот образ отсутствует. Впервые он появляется в новелле «Бегство северных богов» (1911) и в дальнейшем Жаков использует его в ряде произведений. В поэме «Биармия» Золотая книга неба содержит не только все знания мира, но и зафиксированную в тексте его историю от сотворения до эсхатологического завершения в будущем, причём написанное в тексте книги неба имеет статус закона и не подлежит исправлению.

Небесная книга Ена имеет земной аналог (Созина 2009: 137), её автор – *Комиморт* ('Коми человек'), обобщённый образ коми народа в определённо-личностном воплощении. Жаков изображает его как старца (ср. Ен – старец), который сидя за столом в «серой» избушке пишет свою книгу. Можно догадаться, что содержанием книги являются священные сказания древности, имеющие небесный аналог, и история Перми – Коми земли, – исполненная Комимортом лирическому герою-автору, – одна из них. Как и любая история, эта также имеет начало и конец: начало положено космогоническим мифом, развитие – историей жизни и подвигов героев, эсхатологическое завершение

истории Перми-Пармы записано в небесной книге Енмара: «Через век страна погибнет / У реки Двины прозрачной – / Биармия та исчезнет. / Парма Эжвы жить же будет / Долго, долго и прекрасно». Однако через три поколения, при жизни правнука Югьдморта – Пансотника, – древней жизни придёт конец: «При Пансотнике свершится / Перемена в жизни пармы» (Жаков 1993: 180). «Перемена», «изменение» – это калькированный перевод коми выражения *му вежӧм* – букв. ‘перемена, изменение земли’ в значении конца света. Конечно, эту «перемену» можно трактовать и как завершение мифологической истории, Золотого века или века героев и начало новой, исторической эпохи, но Жаков символически завершает поэму похоронами главной героини – Райды – и ничего не говорит об исторической перспективе. Как мы знаем из новеллы «Бегство северных богов», история после Пансотника представлялась Жакову как долгая эсхатологическая агония.

Таким образом, разработка Жаковым мифологической модели мира коми-зырян была окончательно завершена им в эпической поэме «Биармия» – через 15 лет после создания базовой ММ в статье «Языческое мирозерцание зырян». ММ поэмы отличалась от базовой рядом новаций, как в пантеоне богов, так и во включении новых мифологем, являющихся в своей основе художественными интерпретациями фольклорных и мифологических сюжетов и образов, но главное – мифологическим хронотопом. Парадоксально, но при том, что Жаков считается первым коми фольклористом, неизбежно возникает вопрос о характере фольклоризма его произведений. А. К. Микушев выделил три типа фольклоризма Жакова, определяющих специфику его прозы: 1. использование и интерпретация аутентичного фольклорного сюжета; 2. использование фольклорного первоисточника как «толчка для выражения собственных мыслей, для художественной иллюстрации философского кредо переменного и предела»; 3. авторское фантазирование на темы мирового фольклора (Микушев 1993: 23–24). С этой точки зрения, как отмечает Е. К. Созина (2009: 135), «Биармия» «относима к третьему типу фольклоризма писателя», т. е. не имеет никакого отношения к коми национальному фольклору. С. А. К. Микушевым полемизирует Ю. Г. Рочев, считавший поэму «вершиной творческого освоения фольклора». Но и он полагал, что «требуется конкретный анализ, насколько обосновано и подкреплено традицией то или иное эпическое имя в поэме К. Жакова». (Рочев 1993: 54)

Однако, дело не в том, имеет или нет какое-либо имя героя поэмы соответствие в национальной фольклорной традиции. Фольклоризм Жакова более глубокий. Особенность его в том, что многие произведения Жакова на мифологические темы, в том числе и поэма «Биармия», являются одновременно результатом и его литературного гения, и его научной интуиции. Он высоко оценивал свою первую научную статью, но, по его же оценке, реконструкция

языческого мировоззрения зырян оказалась лишь «бледной схемой» древнего миропонимания. Для первого подхода к материалу это было совсем неплохо, но «схема» всё так же оставалась «схемой» даже при наличии достаточного количества фольклорных текстов и сравнительных материалов. Ситуация достаточно знакомая всем, кто занимался когда-либо исследованиями в области мифологии. Вот что пишет по этому поводу А. М. Сагалаев (1991: 26): «В то же время выявление структуры мировоззрения, семантики его символов и образов обнаруживает свою явную недостаточность. При таком подходе мировоззрение лишается важнейшего измерения – эмоционального. Без него остаются схемы, пусть и необходимые для первичного анализа материала, но мертвые». Жакову не хватало того, что современный исследователь называет «одушевлением, со-участием в материале» (Сагалаев 1991: 26).

Путь был один – представить среду, в которой языческое мировоззрение было бы живым, и Жаков создаёт эту среду литературными средствами. По сути, мифопоэтика художественного мира его зырян-язычников – это реконструкция мировоззрения в гипотетических условиях бытования её в среде носителей аутентичной языческой религии. В этом смысле поэма «Биармия» помимо литературно-художественного имеет и сугубо научное значение как реконструированный мифологический эпос, в котором реализованы: 1. научно-теоретические взгляды Жакова; 2. материалы его полевых исследований фольклора; 3. материалы сравнительно-мифологических исследований.

Конечно, при написании поэмы Жаков ориентировался на «Калевалу». Об этом достаточно убедительно свидетельствует работа О. В. Ведерниковой (2008: 92–99). Менее заметно влияние скандинавской мифологии, но, как показывает исследование Е. К. Созиной (2009: 140–141), и оно есть, тем более, если учесть, что сама тема путешествия пермян в Биармию, не что иное, как поэтическая инверсия темы путешествий в Биармию викингов в скандинавских сагах. Однако, всё это только средства для решения одной задачи – показать древний, дохристианский мир коми народа с его бытом, языческими обрядами, мифологией, с выраженной религией природы и соответствующим общенародным пантеоном богов. Наиболее адекватным способом решения этой задачи стало обращение к эпосу, как к наиболее архаичной форме героического повествования о событиях древности. Но цель Жакова – не просто написать поэму о прошлом, а попытаться восстановить утраченный коми-зырянский эпос. Поэтому он не использует коми фольклорные материалы напрямую, а возводит их к первоначальной, с его точки зрения, мифологеме. Это такие мифологемы, как выгон Сыном солнца быка-радуги, антагонизм Енмара и Ящера, сотворение мира Енмаром и Оксодем. С другой стороны, Жаков использует мифологические универсалии – образ горы Енмара, его громовых стрел, представление о космосе

как о доме с крышей-небом, антропоморфизм природы, представления о пантеоне богов, сюда же относятся и известные переключки с «Калевалой» Элиаса Лённрота. Третий тип мифологем – это образы, придуманные самим Жаковым и наделённые определёнными мифологическими функциями: пророческая Птица Рык, Птица Каленик – северное сияние, известная книга судеб на крыше неба. Все эти разновидности мифологем, образов синтезированы в единый художественный мир поэмы, в его хронотоп, в котором разворачивается сюжет мифоистории героев.

Конечно, ни сюжет поэмы, ни образы героев не имеют аналогов в коми фольклоре, они придуманы Жаковым, но они также и не противоречат фольклору, поскольку придуманы с учётом принципов фольклорной поэтики. Показателен диалог, который произошёл между Жаковым и Максимом Горьким, прочитавшим поэму. Горький спрашивал, народное это произведение или авторское, на что Жаков в ответ также спросил: «Слово о полку Игореве» народное или не народное произведение?» (Жаков 1929: 39). Ключевое слово здесь – народность. Если Горький понимает под словом народность принадлежность к фольклору, то Жаков понимал под народностью «первобытность», естественность, изначальную *со-природность*, присущую северным народам. В мифопоэтике Жакова северным народам отводилась мессианская роль спасителей цивилизации, при условии, что «дряхлающая Европа» сумеет их «услышать». При этом себя самого он считал первым голосом «первобытных» северных народов, призванным сообщить о них Европе.⁶⁸ В этом смысле поэма о прошлом коми-зырян, которые относились и к северным, и к «первобытным» народам – не могла не быть народной, хотя бы и была написана Жаковым.

Следует учесть, что основной проблемой, которую следовало преодолеть Жакову при написании поэмы, было полное отсутствие сведений о дохристианской истории народа коми, неизвестны были Жакову и коми эпические песни. Путь восстановления эпоса был таков: пользуясь методами антропологической теории, выделить «пережитки» эпоса и мифологии в фольклоре коми, реконструировать мифологическую картину мира с пантеоном языческих богов, очертить круг мифологических сюжетов, связанных с реконструкциями космологических представлений, подвигами героев древности, эксплицирующих диахронический

⁶⁸ Показательно, что Жаков относил к таким народам и норвежцев, поэтому первым откликнулся на перевод пьесы Кнута Гамсуна «У врат царства», вышедший в Петербурге отдельной книгой (см. Гамсун 1909). В предисловии к этой книге он пишет: «Есть признаки, дающие думать, что он (Кнут Гамсун – ПЛ) одна из первых ласточек грядущей великой поэзии (еще не иссякшего в своей энергии) севера, ибо, по-видимому, приходит пора, когда на арену истории выступают новые народы и новые расы; они засияют своим оригинальным светом к тому времени, когда одряхлевшая Европа с наклоненной головой встретит свой закат, примирившись с судьбою» (Жаков 1909: 18).

аспект мифоистории, а затем, ориентируясь на «Калевалу» Лённрота, скандинавские саги и русские былины, составить единый эпический сюжет. Создаётся впечатление, что достаточно большая часть литературных произведений Жакова, посвящённых теме дохристианского прошлого коми народа, была только подготовительным этапом в создании литературного эпоса «Биармия». Надо полгать, что поэмой-эпосом «Биармия» языческая тема в творчестве Жакова себя исчерпала, более он уже не возвращался к ней, видимо, считая, что достиг в поэме наивысшего её воплощения. Поэмой «Биармия» завершились и фольклористические разыскания Жакова, и в дальнейшей своей научной биографии он обращался к исследованиям в области философии, религиоведения, методологии наук и т. п., но в достаточно объёмной библиографии его опубликованных и неизданных работ (см. Жаков 1926: 213–224) нет исследований в области традиционной культуры.

Среди произведений Жакова, развивающих тему язычества, особое место занимает книга «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом». В основе сюжета этого произведения лежит этнографическая поездка самого К. Ф. Жакова в Коми край летом 1899 года. Соответственно, герой произведения во многом автобиографичен.⁶⁹ Это – этнограф, собирающий фольклорные и этнографические материалы, и сюжет, в целом, повторяет перипетии обычной полевой экспедиционной практики: собиратель расспрашивает крестьян на предмет знания ими народных сказок, преданий, а крестьяне, ссылаясь на различные причины, стараются избежать праздных разговоров с незнакомцем. Как справедливо замечает В. А. Лимерова (2005: 14), от обычного описания поездки собирателя фольклора сюжет отличается сверхзадачей, которую ставит перед рассказчиком-собирателем автор: отыскать сказания о Паме Бурморте, сыне Пама Сотника, легендарного противника Стефана Пермского. Собиратель должен не просто записать сказки, он должен проникнуть в область языческой тайны, тщательно скрываемой народом от посторонних. Поэтому его научная экспедиция превращается в сакральное странствие на Север, на «землю предков», а сам он, этнограф-чужак, становится неопитом, проходящим испытание. Только пройдя весь путь и приобщившись к отеческим святыням, неопит становится «посвящённым», которому открываются последние тайны зырянского язычества (Лимерова 2005: 14–17). Есть ещё одна важная деталь, отмеченная исследователем, – отношение окружающих к рассказчику меняется тогда, когда он понимает, что странствует не только в поисках фольклора, а для того, «чтобы лучше узнать волю Божию...» (Лимерова 2005: 15). Это понимание заветной цели

⁶⁹ Образ интеллигента, изучающего народную культуру, встречается и в других произведениях Жакова («Агафья», «Из дневника Александра Ивановича Маслова»). А. К. Микушев отмечает в этом образе автобиографические черты (Микушев 1993а: 23).

странствия предопределяет встречи рассказчика и с другими странствующими персонажами, включая героев произведений «Тетради неизвестного поэта», некогда оставленной также странником хозяину дома, в котором останавливается рассказчик, а затем и с последним из учеников Пама Бурморты, тоже странника.

Жаков так определяет содержание некоторых своих произведений: «Сильные люди в моих повестях странствуют по земле и ищут смысла жизни. Если находят его, то успокаиваются (Пан мудрый), если нет, плачут о «потерянной юности своей» (Тогай), или преодолевают природу при помощи техники (Беже-нада-Вирси-Урго). Почему так? Потому что я всю жизнь искал смысла жизни, мечтал преодолеть себя и природу. Или же эти «герои» возвращаются на родину и живут лучезарной первобытной жизнью (Венулитто), ибо это и моя мечта (Руссо)» (Жаков 1996: 109). К. Ф. Жаков ссылается на Жан-Жака Руссо, поскольку разделяет его взгляды на «первобытность» как на естественный образ жизни человека в изначальной слитности с природой. Сам он в своём автобиографическом романе не раз называет себя «дикарём», т. е. человеком первобытной природы, пытающимся завоевать достижения городской культуры, цивилизации. Между тем, именно в первозданном единении с природой и возможен гармоничный мир зырянского язычества, который ищет герой книги «В поисках за Памом Бурмортом». Рассказчик находит его на берегах р. Щугор, притока полноводной Печоры, в предгорьях Северного Урала. Вернее, находит последнего из тех, кто помнит Пама Бурморты и знает его учение. «Я умру, и кончится наше учение, и христианство победит нас», – так говорит старик рассказчику, но тем, что язычество обрело форму учения и сохранялось столь долгое время после христианизации коми народа, оно обязано сыну Пама Сотника – Бурморту.

История странствий Пама Бурморты выделена в отдельную новеллу, сюжет которой сводится к следующему. Изверившись в религии отцов, Пам Бурморт покидает родные места, чтобы найти ответ на вопрос: в чём истина, если привычный мир, в котором жили отцы, деды, мир, поддерживаемый «чарами» древних «лучезарных богов», вдруг рухнул под натиском новой веры. Бурморт долго странствует по разным землям в поисках человека, «который бы нарисовал ему картину неба и земли», но находит такого только через много лет скитаний. Ему встречаются мудрецы, в образах которых угадываются христианский отшельник и эллинский философ. Каждый из них по-разному отвечает на вопрос Пама «Где конец земли, высоко ли небо голубое и кто хозяин в этом чудном мире?», но сходятся в том, что оба видят смысл жизни в созидании счастья, с той лишь разницей, что для христианина счастье находится в эсхатологическом будущем, когда он, после праведных трудов жизни, пройдёт в град, «сошедший с хрустальных небес», очевидно, Небесный Иерусалим, а для эллина счастье заключено в каждом миге длящейся жизни. Оба учения отвергнуты Памом, он

интуитивно чувствует их неполноту, словно бы они не раскрывают весь смысл вселенской истории.

Ответы на свои вопросы Пам получает где-то на юге, «возле тропика мира», куда приходит после долгих лет скитаний, перейдя «небесные горы». Это Индия, которая хотя и не называется Жаковым, но угадывается из контекстуальных отсылок к известным фактам: седой старик, живущий под деревом в «густо-лиственном лесу держит в руках «самую старую книгу земли» – очевидно, что «Ригведу», а «лесные книги», упоминаемые дальше – не иначе как «Араньяки». В ответ на вопросы Пама старик рассказывает ему учение о космических циклах: «Из обломков нашей земли и солнца будут новые земли, иные солнца, другие люди, и прежде было так. Этому нет конца и нет числа ничему» (Жаков 1905: 148). Это учение объясняет механику движения человеческой истории как временного потока по отношению к полноте вселенского бытия: «Жизнь, что волны моря; волны переменны, море вечно» (Жаков 1905: 148). Пам остаётся со стариком, чтобы, надев рубище, вместе с ним читать «лесные книги».

Когда через некоторое время его снова одолевают сомнения – «Возникнут новые люди, говоришь ты, из обломков земли, но эти люди не мы», – то старик раскрывает ему концепцию мироустройства, в которой идея необратимости оказывается снятой: «Все это Майи, кажущееся, существующее неуловимо, как душа, оно убегает от нас, как тень; но оно едино и вечно и страдает и блаженствует, выражаясь в разных планетах, в разных людях, под разными покровами. Сущность ее одна. Одна душа – она блаженствует, она и страдает, и ты не говори: «Другие люди после меня будут жить». Живет одно, не переставая, одно существует...» (Жаков 1905: 152). По сути, старик-учитель вводит Бурморта в мир индийской религиозной философии, где «существующее» – это Брахман, абсолютное бытие, которое «принципиально едино и видимая множественность мира не что иное, как кажимость, вызываемая силой майи» (Топоров 2010b: 65). В мире кажимости-майи значимым является то, что невидимо глазу – «никогда не видим мы бесконечного, потому что в наших глазах оно всегда конечно» (Жаков 1905: 152), но именно в невидимом скрыта суть. Чтобы увидеть её и узнать, нужно избавиться от конечного, от иллюзорности майи, тогда бытие человека соединится с бытием Бога. Пам готов к встрече с Богом, это Его голос он всегда слышит и «к Нему постоянно шёл, но не знал где Он», и старик указывает ему истинный путь: «Он в тебе, но не весь... Ты в лоне Его живешь всегда!». Таким образом, мучительно долгий путь духовных исканий молодого язычника оказался его путём к обретению Бога, но вместе с тем он оказался и путём обретения самого себя.

Итак, в Индии Пам Бурморт изучает философию брахманизма, знакомится с концепцией Брахмана как Высшей сущности, основы Вселенной, Единого.

Как отмечает Мирча Элиаде, основная задача, которую должен поставить перед собой адепт индуизма, это суметь охватить разумом Брахман: «Осознать его – это все равно, что осознать весь мир, жизнь и судьбу человека» (Элиаде 2009: 300). Брахман одновременно имманентен (весь мир) и трансцендентен: «он существует независимо от Вселенной и одновременно присутствует во всех ее областях. Более того, в ипостаси Атмана он обитает в сердце человека; отсюда вытекает единство внутреннего Себя и Мировой Сущности» (Элиаде 2009: 302). Путь к пониманию этого единства очень сложен. В «Катха Упанишаде» об этом говорится так: «Остер, как лезвие бритвы, неодолим, недоступен этот путь – говорят мудрецы» (Катха Упанишада II: 14). Только тот, которого Упанишады называют «разумным, просвещенным», т. е. тем, кто в результате подвижничества стал воспринимать «тонкие вещи», способен постичь тот факт, что его внутреннее Я (Атман) тождественно Высшей Сущности: «Он (Атман) скрыт во всех существах; поэтому Он не является как Я (всего). Но видящим тонкое Он виден через острый и тонкий разум» (Катха Упанишада II: 12).

Выбор Пама Бурморты в пользу индийской религиозной традиции в определённой степени был выбором самого Каллистрата Жакова. Брахманизм импонировал ему своей разработанной системой гносеологии, согласно которой, познание движется от авидьи, как от формы метафизического «незнания» к постижению высшей реальности через мудрость (Элиаде 2009: 299). Этот гносеологический процесс Мирча Элиаде называет «снятием покрыва тайны с глубинной структуры реальности» (Элиаде 2009: 299), и как таковой, он полностью противоположен по смыслу столь нелюбимой Жаковым философской концепции «непознаваемости мира» Иммануила Канта. С другой стороны, гносеологические проблемы становятся предметом размышлений Жакова именно в те годы – теории познания посвящены первые философские работы Жакова (см. Жаков 1904; Жаков 1907), и то, что герои его художественных произведений заняты поиском смысла земного бытия, во многом является отражением его философских умозрений.

Индийская религиозная философия оказала непосредственное влияние на теорию познания, разрабатываемую самим Жаковым, а впоследствии и на онтологическую концепцию лимитизма. Однако выбор одной из концепций ведийской религии самим Жаковым не объясняет, почему эта концепция устраивает язычника Пама Бурморты, а в дальнейшем примиряет зырянский языческий мир с натиском христианства. Действительно, в синтезе древнезырянского язычества и брахманизма, как это можно представить, вроде бы слышится определённая натяжка, поскольку на первый взгляд они представляются весьма далёкими друг от друга. Но, надо заметить, речь не об этом. Для Пама, а значит и для самого Жакова, язычество зырян, как и две другие религиозные концепции,

соотносимы с вышеприведённой метафорой волн по отношению к морю – они переменны, тогда как вечна Абсолютная истина, Бог. В сюжете о Паме Бурморте концепция обретения *Бога в себе* очень важна. Она, конечно же, известна не только ведийской традиции, но именно здесь она связана с процессом познания, с поиском истинной мудрости. Бхагавадгита прямо указывает, что только через открывшегося Бога можно постичь высшую мудрость (Бхагаватгита 7.2): «Я возведу тебе во всей полноте как воспринимаемое чувствами знание, так и божественное знание, познав которое, нечего более постигать» – говорит Бог. Комментируя этот стих, Бхактиведанта Свами Прабхупада отмечает (1984: 352), что полученное непосредственно от Бога «полное знание» является трансцендентным и включает в себя «постижение мира, воспринимаемое материальными чувствами, духа, стоящего за ним, и источника их обоих».

Таким образом, Пам Бурморт познает мировоззрение, объясняющее *всё* мироздание, и в свете этого *полного* знания антагонизм зырянского язычества и русского православного христианства представляется ему не более чем частное проявление единой мировой сущности. В ответ на призывы язычников волхвов «ополчиться за отца своего», Пам предлагает мир с христианами: «Не ссорьтесь, други, между собою, будьте милосерды. Кто хочет принять новую веру, не мешайте ему, кто желает остаться при старом, не притесняйте. Вы братья, одно небо на вас глядит, на одной земле живете» (Жаков 1905: 142). За образами неба и земли Пам подразумевает единую Сущность, и для наиболее «понятливых» он разъясняет, что «душа человека – арфа, и разные звуки раздаются в сердце – то отзвуки Парабрамы, вечно живущего в лоне своем» (Жаков 1905: 143). Всё, что рождается в человеческих сердцах, исходит от Единого, Парабрамы, и нет нужды противопоставлять одно другому. Кульминацией сюжета о Паме Бурморте является эпизод его встречи с отцом, легендарным Сотником. Диалог между двумя главными героями является репрезентацией двух принципиально разных мировоззрений. Пан Сотник придерживается своей древней веры, но отринутый, как он полагает, своим народом и языческими богами, он видит выход лишь в том, чтобы поднять на христианизированный Север сибирские народы и наказать отступников: «Нет правды, Ен оставил меня. Заговорами меня перехитрили. Рок молчит, и вот я сам хочу быть судьбою. Подниму народы Сибири и изменю все на старое в стране предков моих» (Жаков 1905: 145–146).

С точки зрения Пама Бурморты, в мире всё происходит так, как должно происходить: как многие малые реки сливаются с великой Обью, «не удержав своих имен», так и малые народы вливаются в большие, «забывая свои имена»; так же и «всемирная религия торжествует над религиями малых народов». Мир живёт по законам, устроенным «Тем, которому имени никто не знает», так нужно ли бояться «грядущей судьбы народов»? Природа – это только «призрак

в своих красках и звуках», то, что существует на самом деле – это мировая душа, не воспринимаемая органами чувств. Человеческая душа является частью этой мировой души, надо лишь осознать, что «Мы – существующее. Мы – вечны, Сознательное – «я» ...». Бурморт учит Сотника и других волхвов-тунов молитве, в которой их души сливаются с душой Вселенной, и в результате волхвы и Панотец становятся его учениками. (Жаков 1905: 147–148)

Новая религия Пама Бурморты основана на вере в несозданную Абсолютную реальность, являющуюся причиной и Сущностью мира, Брахман, который Пам называет Парабрамой. Но это не значит, что Пам Бурморт и его ученики исповедуют брахманизм. Жаков нигде не упоминает о божествах ведийского пантеона, так же, как и об индийских ритуальных практиках. Между тем, в своих основных чертах учение Пама Бурморты совпадает с положениями философии лимитизма самого Жакова. В своё время это отметил Степан Югов (1993: 111), считавший новеллу «Жизнь Пама Бурморты» ещё одной «трактовкой концепции лимитизма», полагая, что знания, приобретаемые Памом в своих поисках – это переменные величины одного всеобщего предельного знания, которое и есть истина, Бог.

С такой интерпретацией сюжета новеллы можно согласиться, если уточнить, что «предельной истиной земли» Жаков называл лимитизм – обобщение опыта всего человечества во всех науках, философиях и религиях. Главной задачей будущего он предполагал «устроить на земле жизнь людей на основании этой предельной истины» (Жаков 1929: 188). В свете этого, религии разных народов, в том числе и те, о которых говорится в новелле, это переменные величины, эволюционирующие к единой «предельной» религии, к всеобщей религии лимитизма. Жаков сформулировал концепцию этой эволюции, которую назвал «лестницей религиозного сознания». Эта лестница состоит из шестнадцати ступеней, каждая из которых соответствует какой-либо форме религиозности, начиная от анимизма, как самой низшей формы, к Богочеловечеству, когда каждый из людей может «слиться с Первовозможным» (Жаков 1929: 186, 193–194).

Надо полагать, что сюжет поисков истинного знания Памом Бурмортом Жаков построил согласно гносеологии лимитизма, суть которой в том, что «знание идет к сущности вещей как к своему пределу. Сущность вещей – Первовозможный» (Жаков 1929: 31). Пам Бурморт, узнавший «предельную истину», возвращается на родину и устраивает жизнь людей в соответствии с этой истиной, т. е. лимитизмом. Иными словами, в образах язычников, принявших учение Бурморты, Жаков рисует утопическое сообщество лимитистов, исповедующих религию Богочеловечества. Эта религия уже не язычество в том смысле, как понимал его Пан Сотник, – со всеми божествами-эпифаниями природных стихий, с которыми человек жил в согласии. Религия Бурморты также предлагает

гармонию с Природой, но это – гармония совершенно иного порядка. Пам Бурморт – Богочеловек, т. е. человек, познавший своё единство с Богом, его учение, прежде всего, направлено на то, чтобы и другие познали Бога, как познал Его он, и все вместе стали Богочеловечеством. Бурморт не очеловечивает и не обожествляет Природу, он далёк от наивного пантеизма своего отца, Пана Сотника. Вот как он воспринимает Природу: «Что *есть*, то за этими красками и звуками обитает. Счастье и страдание – звуки мировой гармонии, всеобъемлющей души, единой и вечной. Спокоен тот, кого слушается мир. Мир слушается того, кого мысли согласны с течением вещей и событий мира» (Жаков 1905: 140). Этим Пам утверждает, что Сущее не в Природе с её «красками и звуками», а за ней, и достичь гармонии с Природой-миром можно лишь познав то, что *за ней*, и что однозначно с познанием Сущего в себе. Слова Бурморты «Я на небе. Я вечен, только покровы мои переменны. Я мировая душа» (Жаков 1905: 140) являются репрезентацией Сущего в себе, тогда как «покровь», т. е. природное, объявляется «переменным». Нет смерти, есть только жизнь мировой души в «переменных» природных воплощениях.

Говоря о лимитизме в книге «На север. В поисках за Памом Бурмортом», следует сделать одно уточнение. Дело в том, что термин «лимитизм» вошёл в философский обиход Каллистрата Жакова после 1908 года. Мы говорим о лимитизме только в том смысле, что в начале 1900-х годов начинают складываться общие положения категориального аппарата лимитизма как философской системы. И то, что Жаков включает в сюжет книги пассажи из лимитивной философии, отнюдь не случайно. Одновременно с рассматриваемой книгой он работает над монографическим исследованием «Теория переменного и предела в истории познания», в которой впервые формулируется концепция «переменного и предела», и, в частности, познания как переменной величины, идущей к бытию как к своему пределу. Трактат был задуман как своеобразный ответ И. Канту. Как отмечает Жаков, он хотел показать, «что сущность вещей познаваема (вопреки Канту), что идеализм не выдерживает критики, что познание имеет свою длинную историю» (Жаков 1929: 29).

Тогда же для сдачи магистерского экзамена Жаков занимается санскритом, изучает «ведийские гимны» (Жаков 1996: 194–195). Очевидно, что изучение ведийской религии оказало определённое влияние и на становление теории лимитизма. Это влияние отмечено Е. К. Созиной, которая пишет (2011: 98), что «само сочетание эволюционной философии с космизмом наводит мысль о связях Жакова с древнейшей философией и религией нехристианского извода: таковы имеющие восточные корни идеи о переселении душ, о перевоплощении <...>, о своеобразной цикличности вселенского бытия – а это одна из основных идей индуистской религии и философии (и, кстати, сам Жаков делает массу отсылов

к Индии, в художественных произведениях нередко давая индийские имена своим героям, посылая Пама Бурморта в далекую Индию, а Парабрама выступает у него кем-то вроде Бога-Отца, создавшего мир»).

Действительно, идея переселения душ – не что иное, как закон *сансары* индуистской религии, а нередко упоминаемый Жаковым закон *кармы* также имеет индийские корни. Однако более серьёзное влияние древнеиндийской философии видится в сходстве концепций Первовозможного как Сущности вещей и Брахмана как Первозданной Сущности мира, в том и другом случае постигаемых в ходе процесса познания, а также в параллелизме понятий *потенциального* как возможности к реализации в материальных или духовных объектах и *авьякты* «непроявленного» в «Упанишадах» в том же значении. Тем не менее, как справедливо замечает Е. К. Созина (2011: 98), «учение (Жакова) не сводится к одному источнику». Исследователь связывает (Созина 2011: 98) космизм философии Жакова не только с Индией, но и с творчеством ряда философов и литераторов Серебряного века от Владимира Соловьёва, Николая Фёдорова, Николая Бердяева, Константина Циолковского до Ивана Бунина, Леонида Андреева, Владимира Маяковского.

В этот ряд следует включить и Андрея Белого, с философией которого лимитизм Жакова обнаруживает определённую близость. В одной из своих статей Ирина Фадеева отметила ряд переключек между новеллами о Паме Бурморте Жакова и «Северной Симфонией» А. Белого. По её мнению (Фадеева 2008: 228), более ранняя публикация произведения А. Белого даёт «основание предполагать, возможность влияния художественной манеры и философско-эстетической концепции А. Белого на К. Ф. Жакова». Дело, впрочем, не только в том, кто на кого влиял, а в сходных концептуальных взглядах, которые развивали А. Белый и К. Жаков в своих философских системах. Прежде всего, они сходны в том, что и символизм А. Белого (см. Белый 1994), и лимитизм К. Жакова были задуманы как цельные универсальные мировоззренческие системы, объединяющие религии, философии, науки и искусства,⁷⁰ в основе той и другой систем лежит гносеологический принцип, оба философа стремятся подкрепить свои теоретические построения примерами из точных наук, в основе обеих систем лежит представление о Боге как Первопричине и основании бытия, к которому стремится познание: ср. формула познания К. Ф. Жакова (1929: 47) – «Знание есть величина переменная, приближающаяся к бытию как к своему пределу»; то же самое у А. Белого (1994: 63) – «Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в этом смысле предел пределов».

⁷⁰ Мы рассматриваем работу А. Белого «Эмблематика смысла» (1910), в которой, на наш взгляд, в наибольшей полноте воплотилась его мировоззренческая концепция символизма.

Сходство видится и в том, что обоих философов связывает отношение к индийской религиозной философии. Ср. А. Белый (1994: 59): «Исходя из понятия о Символе, нам ясны символические воззрения древних индусов: к понятию о Символе приближаются представления индусов о Парабрамане как беспричинной причине всего сущего; Парабраман возникает в том и в этом, в Авидье и Видье; «то» есть несуществующее; из его эманации возникает Брама; «это» есть «само», «одно» (Символ как Единое)». Ср. К. Ф. Жаков (1929: 81): «Учение о Первопотенциале подтверждается философией Индии. Абсолют в двойной форме: Браман – пассивная субстанция божества. Брама – та же субстанция, но творящая. Кончился покой, наступивший после цикла мироздания – покой, во время которого Абсолют пребывал в пассивной форме Брамана. Брама пробуждается». Кроме всего прочего, К. Жакова и А. Белого связывает и то, что оба они так и не были признаны в философских кругах Петербурга, при том, что художественные произведения того и другого положительно оценивались современниками (см. об этом: Жаков 1929: 31, 32; Сугай 1994: 7–8).⁷¹ Близость философии лимитизма к теоретическим построениям символизма лишний раз подтверждает глубокую укоренённость творчества Жакова в контексте русской культуры начала XX века.

Возвращаясь к сюжету новеллы о Пама Бурморте, мы вправе задать вопрос: является ли учение Пама язычеством, если Жаков сознательно включает в его состав основные положения будущей лимитивной философии? Тот факт, что автор-герой становится преемником учения Пама, предполагает мономиф о том, что новая философская система Жакова не что иное, как продолжение древней аутентичной традиции. Учение Бурморты разительно отличается от автохтонной религии Пана Сотника, тем не менее, старец, последний из учеников Пама Бурморты, встреченный рассказчиком, позиционирует себя именно язычником, противопоставляя свою веру христианству. Можно предположить, что в учении Бурморты зырянское язычество и индийский брахманизм оказались как бы в снятом виде, составляя единство двух теургических форм: зырянской религии Природы и индийской религии Сущего. Двоичность очень важна для философии Жакова, она связана с таким концептуальным положением лимитизма, как двоичность Абсолюта в формах Первовозможного – Первопотенциала.⁷² Связь между ними – это отношение «пассивной субстанции» к «творящей», но оно репрезентируется и как отношение отцовского начала к сыновнему – вплоть

⁷¹ Впрочем, в истории русской культуры это не редкость. Во времена Жакова к числу официально непризнанных философов были причислены В. Соловьёв и Василий Розанов, а Пётр Чаадаев в своё время объявлялся «безумцем» (Аверницев 2000: 192).

⁷² Абсолютно лишены оснований предположения Виктора Муравьёва о близости представлений Жакова о Боге к масонской концепции Бога как Великого Архитектора (Муравьёв 1993: 95). В философии Жакова Бог двоичен: Первовозможный – Первопотенциал, составляющие Единство. В этом видится влияние индийской традиции, ср.: Брахман-Брахма.

до позднейшей Жаковской интерпретации христианской Троицы (1929: 205): «Первозможный – Бог Отец, Первопотенциал – Бог Сын, а связь и Гармония между Ними – Дух Святой».

В творчестве Жакова отношения отца и сына – сквозная тема. В данном произведении она репрезентирована в отношениях автора-героя к отцу, Фалалею, шире – в отношениях сына как представителя новой, «городской» культуры к отцу как к представителю культуры «отеческой», традиционной. Параллельно развивается тема отношений Пама Бурморты как носителя нового религиозного учения к отцу, Паму Сотнику, представителю «отеческой», аутентичной веры. Истина обнаруживается в обращении сыновнего начала к отцовскому, именно «встреча» с отцовским началом пробуждает креативность самого героя, поэтому автор-герой приезжает в «отечество», следует по местам хождений своего отца, а затем находит новое мировоззрение в остатках древнего язычества. Точно так же после долгих странствий возвращается в «отечество» и Пам Бурморт. Соответственно, автор-герой наследует не только языческое учение Пама Бурморты, он в равной степени наследник и православной крестьянской традиции своего отца, Фалалея. Таким образом, для Жакова отношение сыновнего начала к отцовскому является и аллегорией отношения лимитизма ко всем другим мировоззренческим системам: «Лимитизм стремится создать единую истину для земли, основанную на всем опыте человечества, т. е. на всех науках, философиях и религиях. Это будет предельная истина земли, и само слово «лимитизм» означает предельную мудрость земли» (Жаков 1929: 188). С этой точки зрения, лимитизм снимает язычество, включает его в себя, а языческие боги объявляются мировыми потенциалами – «разум космический, душа мировая, творчество, любовь космическая» (Жаков 1929: 142). Но прежде язычество снимается в православном христианстве.

Для Жакова традиционное мировоззрение зырян представляет собой синкретизм христианства и язычества, хотя языческого в нём всё-таки больше, нежели христианского. Но несмотря на это, зыряне остаются православным народом, соблюдают православные обряды, строят церкви, и при этом, считает Жаков, на Зырянской земле есть отдалённые места, где язычество будто бы сохранилось в первозданном виде. В новелле о Паме Бурморте главный герой, обращаясь к своим соплеменникам, предлагает им разделиться, чтобы избежать братоубийства: тем, кто хочет сохранить языческую веру, он советует уходить на север, в глухие места, и не мешать тем, кто принял христианство. Жаков обыгрывает здесь известный фольклорный сюжет об уходе не желающей креститься чуди на север и в Сибирь, но если чудь исчезает навсегда, то в художественном мире Жакова язычники и христиане живут где-то рядом в каких-то параллельных пространствах, имеющих свои особенности, но соприкасающихся и взаимопрони-

каемых. Произведения, герои которых живут в христианском пространстве, как правило, реалистичны, тогда как герои-язычники действуют в произведениях, которые И. Е. Фадеева, а вслед за ней и Е. К. Созина называют *фантазийными*⁷³ (Фадеева 2008: 226; Созина 2011: 103). Герои-язычники имеют свои имена, отличные от христианских, имена значимые, переводимые с коми языка: Зарниныл 'Золотая дочь', Мичаморт 'Красивый человек'; Вөрморт 'Лесной человек', Майбыр 'Счастливый' и Ёльныл 'Дочь лесной речки' и др. и обитают не в сёлах, а в глубине леса. Языческое сообщество более органично, чем христианское, оно не противостоит Природе, а включено в неё, живёт по её ритмам. Соответственно, язычники, «лесные люди», видят в Природе больше, чем дано видеть христианам. Они свободно общаются с растениями, животными, природными стихиями, объектами природы и, наконец, с богами – персонификациями космических и природных сил, они способны проникать на все уровни мироздания. К примеру, герой рассказа «Джак и Качаморт» охотник Бурмат доходит до края земли и спит 100 дней в объятиях девы-солнца (Жаков 1990: 406); Гулень свободно поднимается на небо, чтобы посмотреть, чем занимаются небесные жители и верховный бог Ен (Жаков 1990: 383–385); Майбыр, герой одноименного рассказа, игрой на дудке и бандуре-кантеле завораживает лесных богов, белых медведей, облака, понимает речь животных и растений (Жаков 1990: 393–404).

В ряде произведений Жаков рассказывает о взаимоотношениях коми христиан и язычников: в рассказе «Парма Степан» герой-христианин Степан женится на девушке-язычнице Зарниныл (Золотая дочь) «по староверскому обряду» (Жаков 1991: 80–87), в рассказе «Дарук Паш» герой-христианин Паш (Павел) находится под опекой языческого бога Войпеля (Жаков 1991: 169–174), на свадьбу героев-язычников Майбыра (Счастливый) и Ёльныл (Дочь лесной речки) собираются «знаменитые люди» из разных зырянских поселений: Пильвань (Иван Филиппович) из Ипатьдора, Фалалей из Усть-Сысольска, Панюков из Ыджыдвидза, мифологические персонажи: великан Ягморт с Ижмы, колдун-разбойник Тунныръяк из Деревянска, Тювэ с Вишеры, король тундры Тури (Журавль), король белых медведей, а также с берегов Оби приходят и ученики Пама Бурморты (Жаков 1991: 393–404). Жаков будто бы намеренно создаёт впечатление о том, что и язычники, и христиане коми по-прежнему составляют единый народ, при известной автономии первых.

⁷³ Галина Лисовская, очевидно, вслед за Жаковым определяет эти произведения как «сказки» (Лисовская 1993: 60), но сказка в своём жанровом определении всё-таки имеет установку на вымысел, а рассказы Жакова, при всей их фантазийности, всё-таки предполагают установку на достоверность излагаемых в них событий. Совершенно справедливо рассуждение исследователя о том, что в данных произведениях выражена «стихия дохристианская, языческая, где человек живет в гармонии сам с собой и скосмосом» (Лисовская 1993: 60).

Языческое пространство словно бы сохраняет древние архетипы, связанные с высшими целями человеческого существования, основательно забытые христианством. Не случайно на периферии некоторых произведений Жакова («Мили-Кили», «Майбыр») появляются ученики Пама Бурморты – хранители учения, в котором скрыто будущее спасение всего человечества. Это и символическая отсылка к первой книге Жакова, которая даёт ключ к пониманию специфики его художественного мира. В этой книге впервые эксплицирована идея двух пространств – путешествие автора-героя совершается по христианскому пространству, но своей цели он достигает, только перейдя в пространство языческое, где получает сведения о Паме Бурморте, а также знакомится с его учением. В плане формально-жанровых особенностей такой тип повествования можно было бы отнести к области фантастики или фэнтэзи, если бы не сугубая установка Жакова на достоверность описываемых событий. Более того, в рамках сюжета книги происходит отождествление автора-героя с самим Жаковым – автором книги, и это отождествление выходит далеко за пределы сюжета. Не просто персонаж из книги, но сам Жаков в лице автора-героя совершает путешествие, описанное в книге, и получает доступ в область сакральных языческих знаний. В этом смысле книга «На север, в поисках за Памом Бурмортом» – это повесть о поисках и обретении язычества самим Жаковым. Иными словами, Жаков в поисках новых смысловых моментов прибегает к литературной мистификации и отныне репрезентирует себя как человека, допущенного в сакральное языческое пространство и имеющего санкцию на обладание древней мудростью. Это становится творческим и жизненным кредо Жакова. Отсюда и его творческий псевдоним *Гараморт*, где *гара* – производное от глагола *гаравны* ‘вспоминать, помнить’ и *морт* – ‘человек’; *Гараморт* буквально переводится как ‘помнящий человек’ или, лучше, ‘человек, наделённый памятью прошлого’.⁷⁴ В этом смысле Гараморт близок по значению образу мифологического поэта, как его описывает В. Н. Топоров (2010а: 34–35): «Другая важнейшая фигура космологического периода – поэт с его даром проникновения с помощью воображения в прошлое,

⁷⁴ А. К. Микушев выводит Гараморт из слов *гар* ‘веретено’, т. е. подвижный, легко возбудимый, легко вращающийся и *морт* ‘человек’; в лузско-летском диалекте *гар морт* – расторопный, проворный человек (Микушев 1996: 378). Этот перевод не совсем уместен (к тому же *гар морт* не то же, что *гара морт*), поскольку родным Жакову был не лузско-летский, а сысольский диалект коми языка, знаком он был и с вымским диалектом, где есть слово *гаравны* ‘помнить, вспоминать’. Е. К. Созина в своей концепции странничества как самоопределения повествователя исходит из перевода Микушева – «подвижный, расторопный и т. п.» (Созина 2008: 209), но коннотации с мотивом «памяти», нам кажется, больше соответствуют идее странничества жаковского повествователя, замечательно описанной исследователем, поскольку не «подвижность» толкает его на путь странствий, а жажда знаний. Совсем не уместен перевод ‘человек-веретено’, принятый А. Котылевым (2008: 127).

во время творения, что позволяет установить еще один канал коммуникации между сегодняшним днем и днем творения. С поэтом связана функция памяти, видения невидимого – того, что недоступно другим членам коллектива, – и в прошлом, и в настоящем, и в будущем. Поэт как носитель обожествленной памяти выступает хранителем традиций всего коллектива».

Гараморт – это даже не псевдоним, а языческое имя Жакова, тождественное значащим именам его героев-язычников. Этим именем в романе «Сквозь строй жизни» Жаков обозначает автора-повествователя, сюжетная линия которого образует в романе метатекст, дополняющий основную сюжетную линию автобиографии «я-героя» авторской рефлексией, главным содержанием которой является «установление автором своей идентичности в мире и с миром» (Созинова 2008: 201–204). Идентичность выражается, прежде всего, в установлении границы между «я» и «другим», и это было актуально для Жакова, позиционировавшего себя «лесным человеком», язычником в мире городской культуры: «Гараморт оставался Грамортом, а культурные люди – культурными» (Жаков 1996: 264). В контексте авторской сотериологии Жакова, очень верно раскрытой Е. К. Созиной (2008: 213–214), имя Гараморт созвучно именам таких учителей человечества, как Иисус, Будда, Зороастр, учения которых неоднократно упоминаются и обсуждаются в книге Жакова «Лимитизм. Единство наук, философий, религий» (1929). Эта книга также имеет значение «учительной», она рассчитана на пропаганду и распространение идей лимитизма среди масс и составлена учениками Жакова не только как изложение основ философии и мировоззрения лимитизма, но и как излагаемое от имени *Гараморта* новое религиозно-этическое учение, призванное спасти человечество. Как мы показали, в индивидуальной мифопоэтике Жакова основы этого учения позиционированы им как наследие языческого прошлого.

Стоит подчеркнуть, что литературное творчество Каллистрата Жакова неразрывно связано с коми фольклорной традицией, давшей его художественной системе не только ряд сюжетов, мотивов, образов, но ставшей основой его художественной системы (см. об этом: Рочев 1993: 50–56; Микушев 1996: 14–18), благодаря чему его произведения имеют подлинно народный характер, и – в лучшем понимании этой немного затёртой фразы – они близки народному духу. Но фольклор – это всё-таки современному писателю пласт народной культуры, а Жаков претендует на языческую глубину, которая более никому недоступна. Имидж посредника между современностью и язычеством – это не что иное, как культурологическая игра, позволяющая ему репрезентировать некоторые свои произведения как мифологические тексты, извлечённые из глубин языческой памяти народа. Эти тексты могут быть параллельными аутентичным фольклорным произведениям, как, к примеру, новеллы «Ен и Омэль», «Шыпича»,

«Тунныръяк» и др. Но Жаков не ставит своей целью воспроизведение фольклорного сюжета, он претендует на то, что его текст «древнее», он и есть – настоящий языческий миф.

Абсолютно прав А. К. Микушев, когда пишет, что, хотя в рассказе «Ен и Омэль» и действуют персонажи коми космогонии, «творцы мира, творцы добра и зла ... хотя и сохранены коми имена, но жаковские Ен и Омэль мало чем напоминают персонажей коми мифологии ... создатель (т. е. Жаков – прим. ПЛ) лишь отталкивается от фольклорного источника, полностью преобразуя его сразу же, с первых картин повествования» (Микушев 1996: 18). Но Жаков и не стремится следовать известным ему фольклорным схемам, он создаёт другую мифологию – со своей космогонией («Ен и Омэль», «Биармия») и эсхатологией («Бегство северных богов», «Неве Хеге»), с мифологическими героями (Пам Бурморт, «Шыпича», «Джак и Качаморт», Бурмат, Мили-Кили, «Дарук Паш», «Майбыр» и др.), а также воссоздаёт этногенетический миф, раскрывающий тайну происхождения народа коми-зырян («Царь Кор (Чердынское предание)») и даже героический эпос («Биармия»). Эти сюжеты и образы представляют собой вариации сложного и многообразного мифопоэтического мира, созданного творческим гением Жакова.

Творчество писателя, по крайней мере, в его части, посвящённой репрезентации северного языческого мира, можно представить как единый текст, обусловленный мифопоэтической рефлексией автора. Автор и сам включён в текст, причём не только на правах обладающего памятью о прошлом (Гараморт), но в какой-то мере и творца этого прошлого, а также и пророка, которому открыты видения будущих времён. Структурно этот текст имеет вид динамичной, внутренне гармонизированной системы, цельность которой определяется авторской задачей восстановить в максимальной полноте языческий метатекст, который сам Жаков называл «северным эпосом» (Жаков 1911). Под «северным эпосом» Жаков понимал некий протоэпос, «пережитки» которого он обнаруживал в структуре эпических произведений северных народов: калевальских рунах, скандинавских сагах, части русских былин, коми преданиях (Жаков 1911).

В заключение можно сказать, что поэма «Биармия», написанная калевальской метрикой и содержащая реминисценции из скандинавских саг, русского фольклора и коми мифологии, судя по всему, замысливалась как ось реконструируемого «северного эпоса», эксплицировавшая наиболее древний хронотоп языческого мира, равный Золотому веку. От этой оси, как лучи, расходятся сюжеты новелл, раскрывающие развитие и угасание языческого мира, его историческую «встречу» с христианством и имплицативное бытие в недрах нового мира.

Сюжет христианизации народа коми стала ключевым для коми литературы. Произошло это не сразу, сказались десятилетия советской власти, в течение

которых сама тема христианизации была под негласным запретом. Но уже в середине 1980-х гг. появляется роман Геннадия Юшкова «Рödвуж пас» (Знак рода), в котором автор открыто заявляет о наличии этой темы в коми культурном сознании, а также и том, что коми интеллигенция неоднозначно воспринимает события 600-летней давности. Следующий роман автора «Бива» (Огниво), вышедший в начале 1990-х гг., непосредственно воспроизводит сюжет христианизации коми, причём Юшков избрал своими героями пермьян-язычников и Пам сотника, показав, с одной стороны, неизбежность крещения и прихода на эти земли Москвы, а с другой – трагическую судьбу не смирившихся и не принявших крещения. В 1990 году в Государственном театре фольклора Республики Коми режиссёром Светланой Горчаковой была поставлена драма молодого писателя Олега Уляшева «Енколаяс йылысь поэма» (Поэма о Храмах), в основу которой положена легенда о создании Ульяновского монастыря Стефаном Пермским.

К празднованию 600-летия блаженной кончины св. Стефана Пермского в Республике Коми был объявлен литературный конкурс, посвящённый этой дате. Первое место на конкурсе было присуждено драматической поэме Андрея Расторгуева «Успение Стефана Пермского» (1996). Отмечены были также киноповесть Юрия Екишева «Люди твоя» (2003), пьеса Сергея Журавлёва «К свету Фаворскому» (2003). Последним произведением, освещающим эту тему, стала повесть О. И. Уляшева «Пан туй» (Путь Пана), опубликованная в журнале «Войвыв кодзув» в 2009 году. Сравнивая эти произведения последних десятилетий, невольно обнаруживается разница во взглядах авторов на события 600-летней давности. Русскоязычные авторы (Ю. А. Екишев, А. Н. Расторгуев, С. В. Журавлёв и некоторые другие) в целом придерживаются сюжета христианизации народа коми, показанного Епифанием Премудрым в ЖСП. Соответственно, главным героем этих произведений является Стефан Пермский, тогда как его противник, Пам сотник, описывается как сугубо отрицательный персонаж, сравнимый с антихристом. Коми авторы, также придерживаясь епифаниевской версии сюжета христианизации, в основном поддерживают точку зрения языческой стороны. Соответственно, Пам сотник приобретает черты национального героя, как это уже было представлено в творчестве И. А. Куратова и К. Ф. Жакова.