

КОНЦЕПТЫ *ДОМА* И *ДОРОГИ/ПУТИ* В РОМАНАХ ИВАНА ЦАНКАРА

Ena od glavnih kategorij, ki odraža in oblikuje model sveta, je kategorija prostora, gibanja in orientacije v prostoru, delitve prostora, tj. opredelitve mesta kot lastnega ali tujega. Avtorica opazuje značilnosti manifestiranja te kategorije v slovenskem modelu sveta na pojmu *doma* in *ceste/poti*. Proučuje jih na gradivu iz Cankarjevih romanov. Značilnost slovenske literature na prehodu iz 19. v 20. stoletje je predpostavka in preišljeno umetniško oblikovanje, ki se naslanja na mitopoetično in religiozno tradicijo ideje »poti«. Cankarjeva proza to idejo zasleduje v treh osnovah: v usodni poti (tragična usoda slovenskega naroda); v gibanju v labirintu v prostoru, povezano s konceptom domovine in tujine; v podobi lastne poti (ideja oblikovanja »velikega besedila«). Pri Cankarju dom z nepretrganim razvojem prostora znotraj in zunaj pridobi ključno vlogo. V njem se uresničuje tudi nasprotje življenje–smrt.

slovenski roman, dom, pot/cesta, Ivan Cankar

One of the major categories reflecting and forming the model of the world is the category of space, movement and orientation in space, division of space, i.e., the definition of a place as one's own or foreign. To look at characteristics of manifestation of this category in the Slovenian model of the world, the author chose two concepts: *home* and *road/path*. They are examined on the material from Cankar's novels. Slovenian literature during the transition from the 19th to the 20th c. is characterized by the premise and careful artistic crafting relying on the mythopoetical and religious traditions of the idea of "the path." With Cankar's prose this idea is traced in three hypostases: the crucial path (the tragic destiny of the Slovenian people), movement in a labyrinth in space connected to the concept of motherland and foreign country, and also in an image of one's own path (the idea of the creation of the "great text"). With Ivan Cankar the home – with the consecutive development of space inside and outside of it – acquires a key character. The opposition life–death is realized through it.

Slovene novel, home, path/road, Ivan Cankar

Опираясь на понятие модели мира (ММ) как универсальной системы, отражающей всю сумму представлений о мире в данной национальной традиции, понятие, которое уже достаточно подробно разработано (в работах Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян и др.) и используется в качестве оперативного метода исследования конкретной модели мира, мы попытаемся приблизиться к пониманию особенностей словенской модели мира (СММ) или ментальности.

Т. В. Цивьян, исследуя балканскую модель мира (БММ), как одну из локальных версий универсальной модели, характеризует ее как «ассиметричную, подвижную конструкцию», как то неуловимое «*нечто*, которое ощущается как единое и цельное и в то же время в полной мере сохраняет своеобразие объединенных им, составляющих элементов ...» (Цивьян 1999: 7–8). Иными словами, уже по самой своей структуре, подразумевающей при анализе проблему синтеза, т.е. исследование ситуации, когда «неповторимые личности как бы сливали свои индивидуации в особого рода единство» (Цивьян 1999: 11), словенская ситуация¹ обречена на сопоставление с БММ. Необходимость подобного сопоставления возникает и в связи с тем, что особые законы взаимодействия БММ проецируют их и на более обширную территорию: не только на свои «окрестности», но и на север, далеко за Дунай. Словенская территория в данном случае может рассматриваться как зона проецирования БММ. Точно так же ее можно рассматривать как зону проецирования других национальных моделей мира (итальянской, немецкой, венгерской, хорватской). Но это другая и более сложная проблема, которую мы не будем затрагивать, остановившись лишь на отметке общего сопоставления СММ и БММ.

Определяя модель мира как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» (Топоров 1992: 163), можно сказать, что языковая картина мира реализует в языковых единицах особый образ видения мира, определяемый культурной моделью. В культурную модель входят представления о пространстве и времени, о причинно-следственных связях, о количественных параметрах мира, которые обычно описываются посредством набора бинарных оппозиций.² Единицами культурно-языковой картины мира являются слова-концепты, или ключевые слова, – продукты скрещения ММ с семантическими потенциями языковых единиц. Слова-концепты несут в себе дополнительную семантическую и аксиологическую нагрузку, или культурные смыслы, и дают возможность выявить специфику конкретной ММ.

На рубеже XIX–XX вв. общесловенская модель мира оказывается в состоянии своего активного, ускоренного формирования и развития. Этот процесс получил отражение в разных сферах культуры. Особенно ярко он был

¹ Имеется в виду то, что на сравнительно небольшой территории, населенной словенцами, которая располагается на условной границе Центральной (Средней) Европы и Балканского полуострова и которую Й. Погачник справедливо назвал «территорией стыков» (POGAČNIK 1999: 262), оказались объединенными сразу несколько весьма близких друг другу этнических и культурных микроареалов. Население каждого из них на протяжении длительного периода истории, несмотря на порой растущую интенсификацию ассимиляционных процессов с разных сторон, продолжали сохранять общую центробежную тенденцию в направлении словенского ядра.

² Как более общих (счастье-/несчастье, жизнь/смерть, чет/нечет), так и локализованных в пространственном, временном, природном или социальном планах. Выделим лишь наиболее важные для нашего исследования: свой/чужой, близкий/далекый, внутренний/внешний и др. См. (Топоров 1992: 162).

воплощен, на наш взгляд, в художественных текстах эпохи и, прежде всего, в произведениях Ивана Цанкара.

Итак, одна из важнейших категорий, отражающих и формирующих ММ, является категория пространства, ориентации в пространстве, членения пространства, т.е. определения места, *своего* и *чужого*.

При этом движение в пространстве, универсалия, отраженная в любой ММ; движение, как реальное, так и метафорическое, степень его интенсивности и направленности не только актуализирует конкретную ММ, но и определяет ее структуру. Для характеристики особенностей проявления этой категории в СММ нами были избраны два концепта: *дорога/путь и дом*.

В исследовании «Пространство и текст» В. Н. Топоров, пишет о пути, как о движении к сакрализованному центру пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира, о движении, имеющем свое начало и конец, т.е. «противоположный началу локус в том отношении, что он всегда – цель движения, его явный или тайный стимул» (Топоров 1997: 488). При этом, как пишет В. Топоров,

конец пути образует главное силовое поле пространства, без преодоления которого центр недоступен. В этом конце находятся высшие сакральные ценности, признаваемые в данной модели мира, или то основное препятствие, опасность, угроза, которые, будучи преодолены или устранены, непосредственно открывают доступ к этим сакральным ценностям и связанному с ними изменению статуса (человек становится святым, подвижником или героем; сказочный герой – царем или богом и т.п.) (Топоров 1997: 488).

Иными словами, путь всегда ведет к ожидаемому или желаемому центру. При этом во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема пути выступает не только в форме зримой реальной дороги, но и метафорически – как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного). И в этом случае целью оказывается не завершение пути, «а сам путь, вступление на него, приведение своего Я, своей жизни в соответствие с путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом» (Топоров 1997: 497).

Одной из важнейших особенностей словенской литературы рубежа XIX–XX вв., в отличии от литературы предшествующих периодов, является заданность и тщательная художественная проработанность с опорой на мифопоэтическую и религиозную традиции идеи *пути*, как идеи возможных направлений развития общественной и духовной жизни словенского общества рубежа веков, как идеи будущего народа. У Цанкара идея *пути*, многотрудного и сложного, наполненного преодолением все возрастающих препятствий,³ развивается из произведения в произведение, начиная с ранних рассказов. Можно выделить несколько наиболее частотных вариантов или типов вопло-

³ В разных произведениях эта идея реализуется в образах вязанки хвороста, непосильной ноши, бремени, креста Спасителя на его пути на Голгофу, имеющих выраженный символично-аллегорический подтекст.

щения концепта *пути* в романах И. Цанкара. Один – это крестный путь на Голгофу, который становится своеобразным лейтмотивом при художественной разработке темы судьбы словенского народа (*Na klancu, Hiša Marije Potočnice, Nina* и др.). Второй тип пути – это лабиринт или движение в сжатом и одновременно открытом пространстве, иногда движение по кругу, где условными, знаковыми точками отсчета «являются *родина* и *чужбина*, каждая из которых может играть роль *начала* и *конца*». Мифологема *чужбина* с неотделимой от нее ностальгией по возвращению домой, приобретает в словенской, как и в балканской, традиции, выраженные трагические ноты (Цивьян 1999, 17). Иллюстрацией этого типа пути могут служить цикл романов, посвященных судьбе словенского художника (*Tujci, Križ na gori, Novo življenje*) и другие произведения словенского писателя. Третий тип пути – это образ *своего* пути, соединивший у Цанкара и идею «крестного пути» словенского художника (в широком значении), и мысль о своем истинном призвании (подспудно присутствующая идея создания «великого текста»). Этот тип пути нашел косвенное отражение в образах любимых героев писателя, но в большей степени выражен через «самоотчеты-исповеди» (письма, публицистику разных лет). В них перед нами предстает мечтатель, грезящий о всеобщем счастье людей, боец, вышедший на «арену жизни», чтобы сокрушить во имя этого счастья все окружающее зло (*Jubilej*), и писатель-пророк, возвещающий несокрушимую веру в будущее своего народа (диалог рецензента и писателя – *Bela krizantema*):

Senco gledajo moje žive oči, luč vidi edinole moje srce, ki gleda v prihodnost ... Ali nisem pel o žalosti, ker bilo v mojem srcu hrepenenje po veselju? Slikal sem noč, vso pusto in sivo, polno sramote in bridkosti, da bi oko tem silneje zakoprnelo po čisti luči. Zato je bila moja beseda, kakor je bila trda in težka, vsa polna upanja in vere! (Cankar 1966: 124.)

Для характеристики определенного художественного текста, как пространства, с разворачивающимся в нем движением героя из определенной точки, локуса, особую роль приобретает концепт *дома*. При этом на первый план выступает образ дома не столько как жилище человека, сколько как «центр своего мира, замкнутое, защищающее пространство, обеспечивающее при этом выход во вне и контакты с внешним миром» (Цивьян 1990, 10).

Лексема «дом» в обычном, привычном значении слова мы встречаем у Цанкара, пожалуй, лишь в ранних произведениях, но уже в начале века в его творчестве значительно повышается роль символично-аллегорических образов и мотивов. И образ *дома* с последовательным развертыванием пространства внутри и вне него и тщательным введением элементов интерьера (горизонтальное членение: окно, дверь, порог, двор, ворота, а также вертикальный срез: комната, горница, чердак)⁴ с явной опорой на фольклорную традицию

⁴ Дому как локусу семьи и как центру «своего» мира с особым вниманием к элементам внутреннего и внешнего пространства дома посвящен ряд работ последних лет. См. об этом: НЕВСКАЯ 1993: 93–94; НИКИТИНА, Ю. КУКУШКИНА 2000; ТОЛСТОЙ, ТОЛСТАЯ 1988 и др.

обретает у Цанкара ключевой, концептуальный характер. Через него в творчестве писателя реализуются оппозиции родина/чужбина, свой/чужой, внешний/внутренний, а также – более общая – жизнь/смерть.

Дом в его произведениях – закрытое, отгороженное от мира пространство, призванное охранять человека от внешнего, часто враждебного, окружения. Эта отделенность от мира приводит к тому, что человек оказывается не просто в изоляции, он как бы умирает для мира, для внешней жизни. Так писатель включает в действие оппозицию жизнь/смерть. Он не боится назвать дом могилой, кладбищем, мертвецкой. И человек, не выходящий или не стремящийся выйти за его порог, становится мертвым духовно, не способным воспринимать мир, увидеть свет жизни. Наиболее ярко этот образ проступает в описании дома в Лешевье: «дом был пуст, как огромная могила»; «... все обходили его, как кладбище». (Цанкар 1961: 29, 34.) Именно за его закрытыми дверями и окнами разбиваются романтические иллюзии юной Франчки (*Na klancu*).

От произведения к произведению Цанкар постепенно раздвигает границы этого отдельного дома-могилы, сначала до образа села, затем всей Словении и даже уносит читателя в беспредельное пространство мира. Иногда писатель пытается как бы смягчить этот метафорический ряд, обращаясь к известному топосу «мир – тюрьма». Но для него не мир, а его дом становится темницей, в которой человек, так же как в доме-могиле, мертв духовно, он оказывается неспособным для активных действий. Именно так воспринимает учитель-идеалист Мартин Качур село Грязный Дол:

Холод охватил его, когда он вошел в свою комнату, мертво смотрели на него черные стены. Качуру показалось, что он заперт в тюрьму, и сердце его мало-душно сжалось (Цанкар 1987: 340).

И даже вырвавшись из своей «тюрьмы» (оказавшись в селе Лазы), герой не избавляется от страха узника:

Солнечный день неприятно раздражал его, свет казался ему слишком резким, вызывающим. Он предпочел бы грязь, дождь, темноту. (Цанкар 1987: 387.)

Благодаря этой и подобным картинам писатель проводит важную мысль: не человек обживает пространство, а пространство поглощает человека.

Примечательно, что Цанкар не только прорабатывает внутреннее пространство дома, он «крутит» дом по вертикальной оси. И оказывается, что дом-тюрьма (и как отдельное обиталище человека, и как село) располагается в нижней части этой оси, что подтверждают и его говорящие топонимы: Грязный Дол (*Martin Kačur*), Лощина (Globel в романе *Križ na gori*), указывающие не только на тесноту и узость этого типа пространства, но и на его глубину, как самой низкой части словенского ландшафта. Эти образы дома-тюрьмы дополняются и ассоциативным рядом, включенным благодаря

световому коду в рамки оппозиции свет/тьма: мрак, грязь, сырость: «тьма непроглядная, такая, что и сотня солнц не разгонит ее». (Цанкар 1987: 353.)

Одним из ключевых образов при разработке концепта дома у Цанкара оказывается образ дома-приюта, прибежища бедных, больных и отверженных. Это и приют Марии-заступницы (*Hiša Marije Pomočnice*), и бывшая люблянская сахарная фабрика (*sukrarna* в романе *Nina*). Создавая образ закрытого, отгороженного пространства, Цанкар идет дальше и перемещает образ дома-приюта вовне, концентрируя внимание на образе предместья. На его улицах, в его корчмах пытаются найти свое последнее убежище художник Павел Сливар (*Tujci*) и другие герои его романов.

Дом-приют в романе *Hiša Marije Pomočnice* или дом-мертвецкую, как называют его сами больные девочки, автор отгораживает от внешнего мира не только холодными стенами и закрытыми дверями, но и огромными железными воротами. Здесь же он поселяет самое смерть:

Смерть была в комнате, все чувствовали ее, но ничего ужасного и печального в ней не было. Все знали ее так же, как сестру-наставницу Анастасию ... (Цанкар 2003: 26.)

Ее представляли в образе доброй старушки, закутанной в теплую шубу и теплый платок, с корзиной, наполненной пирожными, в руках (Цанкар 2003: 46). Делая смерть нестрашной, автор тем самым «оживляет» ее образ, придавая пространству, в котором она существует, признаки, ему не свойственные в мифологическом сознании. И, действительно, дети не боялись смерти. Страх и ужас вызывала у них жизнь: «мелочная, ничтожная, шла она себе мимо; мимо шла злая старуха, ворча и побрякивая четками» (Цанкар 2003: 54). Дом-мертвецкая становится для его обитателей спасительным прибежищем от жизни внешней (будь то мрачное предместье или «изгаженный, оплеванный дом» (58) Лойзки). Так происходит переворачивание оппозиции жизнь/смерть. Жизнь внутри приюта для больных телом, но духовно чистых детей, наполненная светом и воздухом, противопоставлялась жизни вне стен этого дома,

той жизни, пустой и злобной, которую люди разукрасили пестрыми карнавальными тряпками шутовской и грязной радости мелкого и низкого счастья, чтобы не видеть ее гнусную и страшную наготу и не погибнуть от ужаса (Цанкар 2003, 71).

Выбрав в качестве своих главных героев не стариков, а детей, стоящих на пороге смерти, автор словно отсылает нас к евангельскому тексту-призыву: «Будьте как дети». И люди из той, внешней жизни длинной процессией приходят сюда, «как приходят отверженные в святой храм, как нищие в барский дом ...» (Цанкар 2003: 71), чтобы испросить прощение у тех невинных жертв, которыми являются эти дети.

В романе *Nina* образ дома-приюта (*sukrarna*) приобретает новые пространственные измерения. Собрав под крышей этого дома не членов семьи, а в большинстве своем случайных людей, «гостей», образующих особое братство, Царкар создает обобщенный образ человека как гостя на этой земле. Образ же фабрики (*sukrarne*) становится моделью дома не только в словенских, но в общечеловеческих масштабах, как образ юдоли⁵ земной. При этом характеристики узкого, тесного, низкого, отгороженного от мира пространства, как тюрьмы, мертвецкой, сфокусированы в образе комнаты с кроватью под красным покрывалом (4 ночь). Но переступив порог этой комнаты в «доме у тихой воды», люди не обретают своего жилища; они получают его лишь после смерти. Иными словами, закрепления пространства за человеком не происходит, это, подобно чистилищу, лишь временное убежище человека между жизнью и смертью.

Среди трагических судеб здешних обитателей автор выделяет историю Красавицы Виды, что соотносит роман с мощным мифопоэтическим пластом народной культуры.⁶ Героиня Цанкара пытается пересечь порог этого дома, гонимая силой *hgrepenja*, той неумирующей устремленности к жизни и всему прекрасному в ней, устремленности, которую словенский писатель считал главной творящей силой бытия (Cankar 1973, XIII: 172). Однако его героиня вновь возвращается в этот дом-приют, в это пространство, которое воспринимает как свое, но, не в силах смириться с его ограниченностью и замкнутостью от внешнего мира, умирает. Здесь отчетливо выражен мотив возвращения, который приобретает в СММ (как и в БММ), значение нравственного императива, то есть переходит в сферу духа и чувства. В словенском варианте этот мотив неотделим от ностальгии-страдания по возвращению домой (в рамках оппозиции родина/чужбина), и как возвращение к своему «я».

История Красавицы Виды следует рассматривать и как яркий пример неумолимого движения жизни по лабиринту, символом которого оказывается *sukrarna*, с ее бесконечными пересекающимися коридорами и переходами, по которым блуждают герои Цанкара. Это движение запрограммировано, но вектор движения (по горизонтальной и вертикальной оси) не маркирован. Главная цель – в преодолении этого пути со всеми его трудностями и преградами. У некоторых из героев Цанкара это преодоление происходит ради возвращения к своему «я» (Лойзе из романа *Na klanecu*). Другие конечной целью видят цельное пространство, с которым они должны пребывать в

⁵ Юдоль – лог, дол, долина (ст.-слав.); земля наша, мир поднебесный (церк.-слав.). Наиболее частые словосочетания: юдоль скорби, юдоль печали.

⁶ По справедливому утверждению Й. Погачника, мотив Красавицы Виды является одним из ведущих мотивов или тематических комплексов в словенской культуре: «речь идет о необычайно живучем инспиративном импульсе, который, несомненно, исходит из самого ядра психофизической структуры народа, и именно благодаря различным художественным обработкам (более 70) приобретает еще большую значимость» (POGAČNIK 1999, 265).

гармонии. Для героев цикла романов о художнике (*Tujci, Križ na gori, Novo življenje*) это образ родины, противопоставленный чужбине. Именно родина оказывается для них тем осознанным или только осознаваемым центром притяжения, начальной и конечной точкой пути-лабиринта, который, лишь оставаясь в сердце человека, в доме его души, придает силы и способность творить. Так в мотиве пути-лабиринта обыгрывается архетип вечного возвращения: путь к себе = путь домой.

Иногда происходит выравнивание пути: он приобретает очертания длинной крутой дороги вверх (мотив бега за повозкой в романе *Na klancu*). Однако, важно, что все разновидности пути у Цанкара не следуют последовательно один за другим, а сливаются воедино. При этом писатель постоянно детализирует этот образ, трудности его прохождения, вызывая к жизни устойчивый мотив Крестного пути. Он не просто цитирует известный евангельский текст, а развивает этот мотив в терминах, свойственных евангельским текстам, опираясь на смысловой ряд оппозиции высокое/низкое. Писатель намеренно снижает образ тяжелой ноши Христа, превращая крест в вязанку хвороста, ставя на место Спасителя обыкновенного человека, крестьянина, ребенка. Это они идут по жизни с непосильной ношей на плече, повторяя крестный путь великого образца. А вместе с ними и весь словенский народ, чья историческая судьба постоянно высвечивается в этих образах. Так происходит утроение образа путника с тяжелой ношей: Христос – человек – народ.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что Дом и Путь у Цанкара явно не противопоставлены. Тексты его романов показывают, что человеку тяжело жить в Доме: он воспринимается им как чуждое, а порой и враждебное пространство (тюрьма, мертвецкая, временный приют), постоянно побуждающее к движению, к поиску своего пути. Вот почему столь постоянен в его произведениях образ бродяги, странника. В то же время Путь освоен или осваивается его героем, увлекаемым (гонимым) силой *hgerpenja*, которую Цанкар считал главной творящей силой бытия: он может идти по прямой, в гору, по лабиринту, повторить Крестный путь Спасителя. Только так он может достичь своей цели и познать на этом пути себя. Правда, писатель оставляет за Домом и комплекс положительных значений, наделяя его открытостью, светом, уютом, окрашивая в элегические тона. Но подобный образ чаще остается в воспоминаниях и мечтах его героев (образ родины в цикле романов о художниках). В реальной жизни им дан чужой Дом и свой Путь.

Думается, что определенный нами угол зрения заставляет по-новому взглянуть на хорошо знакомые и, кажется, достаточно изученные тексты произведений И. Цанкара. Акцент внимания на художественном воплощении концептов *дороги/пути* и *дома*, как центральных концептов в данной национальной традиции, подводит к выводу о блестяще выполненной И. Цанкаром задаче: с опорой на мифопоэтическую и религиозную традиции

выразить главные идеи, объединяющие словенцев и объясняющие их центростремительные тенденции, а также наметить вектор движения на последующий длительный исторический период.

Литература

- Jože POGAČNIK, 1999: Med Lepo Vido in Martinom Krganom. *Sodobnost* 47/3–4.
- Ivan SANKAR, 1966: *Bela krizantema*. Ljubljana: MK.
- Иван ЦАНКАР, 1961: *На улице бедняков*. Москва: Художественная литература.
- 1987: *Чужие. На улице бедняков. Мартин Качур*. Москва: Художественная литература.
- 2003: *Обитель Марии Заступницы*. Москва.
- Лидия НЕВСКАЯ, 1993: *Балто-славянское причитание. Реконструкция семантической структуры*. Москва: Институт славяноведения РАН.
- Серафима Е. НИКИТИНА, Елена Ю. КУКУШКИНА, 2000: *Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах (Опыт тезаурусного описания)*. Москва: РФФИ.
- Никита И. ТОЛСТОЙ, Светлана М. ТОЛСТАЯ, 1988: Народная этимология и структура ритуального текста. *Славянское языкознание. X съезд славистов. Доклады советской делегации*. Москва: Наука.
- Владимир ТОПОРОВ, 1992: Модель мира. *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия. 161–164.
- 1997: Пространство и текст. *Из работ московского семиотического круга*. Москва: Языки русской культуры. 455–515.
- Татьяна ЦИВЬЯН, 1997: О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». *Из работ московского семиотического круга*. Москва: Языки русской культуры. 661–706.
- 1990: *Лингвистические основы балканской модели мира*. Москва: Наука.
- 1999: Движение и путь в балканской модели мира. *Исследования по структуре текста*. Москва: Индрик.