

Венера Аминева

Функции детали в прозе А. П. Чехова и Ф. Амирхана : сопоставительный аспект

Studia Rossica Posnaniensia 32, 51-61

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ФУНКЦИИ ДЕТАЛИ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА И Ф. АМИРХАНА: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

FUNCTIONS OF A DETAIL IN A.P. CHEKHOV'S AND F. AMIRHAN'S PROSE: COMPARATIVE ASPECT

ВЕНЕРА АМИНЕВА

ABSTRACT. In A.P. Chekhov's works of art the detail is anthropocentric and participates in the supertext formation which is an implicit dialogue of the author with the reader. In F. Amirhan's creative output the detail is more concrete and at the same time more intensive, figuratively stated, bright; it expresses the author's idea directly and participates actively in creating and disclosing the ideologically aesthetic plan of the novel. Chekhov uses various means of detailed elaboration, his detail is mobile, varied, individual in each concrete case (except the chronotypical details which are symbolic in the world literature as a whole). In F. Amirhan's stories the detail is steady, repeating, reproducing, and frequently it is related to a medieval motive.

Венера Аминева, Казанский университет, Казань – Россия.

При изучении литератур неродственных народов, разъединенных языками, религией, художественно-эстетическими традициями, на первый план выходит не мысль о репрезентативности любой национальной литературы по отношению к мировой, а стремление понять каждую национальную литературу как самобытную, неповторимую, уникальную. Этим обусловлена острота постановки герменевтических проблем в области компаративных исследований и осознание насущной необходимости поисков адекватных средств понимания уникальности и своеобразия той или иной национальной художественной системы. Сопоставление функций детали в творчестве писателей, представителей разных мировоззренческих формаций, является одним из путей проникновения в художественный мир литературного произведения, позволяющим раскрыть национальное своеобразие текста.

В русском литературоведении представляется достаточно исследованной типология и функции детали, соотношение детали с другими структурно-семантическими комплексами, специфика функционирования детали в произведениях разных родов и жанров, зависимость степени детализации от художественного метода и стиля писателя. Немало написано и о чеховской детали. Исследователи выделяют самые разнообразные их типы в творчестве писателя, приходя к выводу о том, что любой предмет, вещь, жест, часть одежды, черты лица, взгляд, цвет, запах, звук, элемент пейзажа и т.д. могут играть

роль художественных деталей, которые „то вырастают до символа, то образуют подтекст произведения, то создают иллюзию целостного изображения мира”¹.

На функционирование отдельных элементов текста влияют характерные для каждой национальной традиции „процедуры” смыслопорождения. Как показывают исследования А.В. Смирнова, родо-видовой организации смысловых единиц, присущей европейской культуре, альтернативна процедура нахождения смысла, которая требует не абстрагирующего очищения от специфицирующих признаков, а перехода от отдельных явлений к той области, которая лежит вне их и в которой они совпадают. Родо-видовые механизмы осмысления содержания понятий и изложения материала блокируются художественным сознанием мусульманского Востока с его столь же фундаментальной и универсально признаваемой теорией „указания на смысл”².

В работах Г.Э. фон Грюнебаума, Л. Масиньона и др. установлено, что в художественном творчестве мусульманских народов нашли отражение онтологические представления о мире как состоящем из отдельных атомов, в каждое мгновение воссоздаваемых Богом: все, кроме Аллаха, состоит из частей и их совокупностей. Закономерностью художественного мышления становится стремление дробить предмет изображения на мельчайшие составные элементы³. Итак, можно говорить о двух тенденциях: с одной стороны, мир предстает дискретным, с другой – внимание концентрируется на деталях и отдельных эпизодах, а не на связности и завершенности целого. Особенности категориального членения мира в мышлении неразрывно связаны и с доминирующей на арабо-мусульманском Востоке мировоззренческой идеей единства, целостности – единобожия, единства бытия, единства правовых и нравственных предписаний, единства общества и т.д. „Ислам придает существенное значение концепту единства – тоухид, понимая его как единственность бога (его антоним – ширк, многобожие) и как онтологическое единство бытия – единство мира в боге”⁴. Концепцией тоухида обусловлено соотношение единого и множественного, всеобщего и отдельного, части и целого и отсутствие противоречий между категориями: „отдельное может стать всеобщим, малое оказаться великим, взятым в другом масштабе”⁵.

¹ Н.А. К о ж е в н и к о в а, *Предметная деталь и персонаж в рассказах А.П. Чехова. В: Персонаж и предметный мир в художественном произведении. Межвузский сборник научных трудов*, Сыктывкар 1988, с. 107.

² А.В. С м и р н о в, *Номинативность и содержательность: почему не критическое исследование „универсалий культуры” грозит заблуждением. В: Универсалии восточных культур*, Москва 2001, с. 290–317; А.В. С м и р н о в, *Арабская традиция*, там же, с. 346–382.

³ См.: *Арабская средневековая культура и литература*, Москва 1978.

⁴ Н.И. П р и г а р и н а, *Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке. В: Восточная поэтика. Специфика художественного образа*, Москва 1983, с. 90.

⁵ Там же.

Эти черты философии и мировоззрения двух культур во многом определили специфику литературного творчества их представителей как в плане идейно-эстетического содержания, так и в отношении художественной формы литературных произведений, в частности, в характере и специфике художественной детали. В русской литературе деталь выполняет аналитические функции, она достаточно самостоятельна и воздействует по принципу „часть вместо целого”. В восточных литературах, под влиянием которых сформировалась и татарская литература, каждая деталь самоценна и несет в себе общую идею; она синтетична, тесно связана с сюжетом и идейно-философским замыслом произведения в целом.

Понятие „деталь”, помогающая маркировать на понятном европейскому читателю языке некую сферу всеобщности, которая охватывает принципы и приемы художественного изображения, в арсенале исследователя восточной литературы наполняется несколько иным содержанием по отношению к его смыслу в европейской культуре. С этим термином, используемым в западноевропейской эстетике при характеристике предметного мира произведения, с аутентичной точки зрения (т.е. в соответствии с традицией, создавшей свой способ организации речевого материала) в большей степени корреспондирует категория мотива, разрабатываемая в классической арабо-мусульманской филологической теории и имеющая исторически устойчивый характер. Мотив трактуется как образ-символ, часто повторяющийся (исследователи отмечают, что „парадоксальное стремление выразить невыразимое порождает некоторую риторичность [...] поэзии, ее однообразие, свойственное многим авторам многообразие и склонность повторять одни и те же идеи и образы, как бы пытаясь преодолеть неадекватность слова чувству”⁶, обладающий огромной семантической насыщенностью, характер и специфика которого была обусловлена как традицией, так и индивидуальным пониманием образа писателем. Под мотивом А.Б. Куделин понимает то, что средневековые арабские филологи называли *ма'на* (мн. ч. – *ма'ни*; букв. „значение”, „идея”). *Ма'на* – это „мелкая и обычно неразлагаемая частица тематического материала. Мотивы классической арабской поэзии имеют очень устойчивый характер, и значительная их часть восходит к доисламским образцам”⁷. Деталь-мотив в древнеарабской поэзии была семантически многоступенчатой: например, дождь – символ щедрости и великодушия, влажные руки человека также свидетельствовали о его щедрости.

Рассмотрим в качестве примера функционирование деталей портрета, интерьера и пейзажа в произведениях А. Чехова и Ф. Амирхана. Прежде всего они включаются в систему приемов и способов психологического изображе-

⁶ И.М. Фильштинский, *Поэзия как форма самовыражения арабо-мусульманских мистиков*. В: *Суфизм в контексте мусульманской культуры*, Москва 1989, с. 225.

⁷ А.Б. Куделин, *Мотив в традиционной арабской поэтике VIII–X вв.* В: *Восточная поэтика: Специфика художественного образа*, Москва 1983, с. 8.

ния. Часто в рассказах Чехова внимание обращается на черты лица персонажей. Например, в рассказе *Дом с мезонином* подчеркивается портретное различие и тем самым различие характеров, душевной организации двух сестер – Лиды и Мисюсь. Лида – „тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом”⁸. Маленький рот выдает твердость характера, упрямый нрав, эта деталь неоднократно акцентируется в рассказе. Лида говорит смело, „очень серьезно и обстоятельно [...] не улыбаясь”, уверенно, непререкаемым и даже суровым тоном, в Мисюсь же постоянно подчеркивается ее детскость, открытость миру – в чертах облика и в поведении. И именно детскость Мисюсь, переданная автором посредством портретных и поведенческих деталей (рот, глаза, взгляд, жесты), говорящая о ее душевной чистоте, о незапятнанности помыслов и чувств, и привлекла героя рассказа, стала основой его чистой любви. Портретные и поведенческие детали выявляют психо-этическую основу мнимых и истинных прозрений, переживаемых героями Чехова, перипетии их настроений: реакция Василисы и Лукерьи на рассказ студента (*Студент*)⁹; раздумья профессора, обнаружившего несовершенство, обыденность, пошлость своей жизни, об изменениях, произошедших во внешнем облике его жены (*Скучная история*).

Онтологические, гносеологические и эстетические основы бытия на арабо-мусульманском Востоке отражают категории „явного” и „скрытого”. Взаимно-однозначные соответствия и взаимопереходы их друг в друга определяют и принципы построения художественного образа, внешние и внутренние границы которого укладываются в два противопоставляемых понятия „сурат” (форма) и „мáni” (смысл).

В соответствии с предписаниями мусульманской религии не принято изображать человека, т.к. это являлось попыткой подражания Богу. Поскольку цель творчества заключается в постижении внутренних, скрытых свойств изображаемого объекта, то формы и методы художественного изображения призваны направлять рецептивную активность читателя, вовлекать его в область восприятия скрытого смысла. Знаком, характеризующим принципиальную невозможность полноценной вербальной и визуальной характеристики человека, являются завесы на лицах пророков и святых, женское покрывало в быту. Раскрывающая символику завесы, Ш. Шукуров подчеркивает исключительную важность, придаваемую этому образу в самое разное время мусульманской истории¹⁰.

Портрет, будучи порождением европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него, входит и в про-

⁸ А. П. Чехов, *Собрание сочинений в 20 тт.*, т. 8, Москва 1962, с. 87.

⁹ В. Ш м и д, *Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард*, Санкт-Петербург 1998, с. 289–291.

¹⁰ Ш. Ш у к у р о в, *Об изображении пророка Мухаммада и проблеме сокрытия Лика в средневековой культуре ислама*. В: *Суфизм в контексте мусульманской культуры*, Москва 1989.

изведения татарских писателей начала XX века, становясь важнейшим приемом создания образа героя. Но принципиальную незавершенность облика человека передают используемые Ф. Амирханом, Ш. Камалом, Г. Исхаки и др. портретные детали, указывающие на потенциальную возможность его мыслительного, ассоциативного, будущего завершения и в то же время скрывающие нечто более существенное: потаенное, невыразимое, непостижимое.

У Ф. Амирхана детали внешнего облика свидетельствуют в первую очередь о социальном положении героев, их религиозных взглядах. Таковы описания внешнего вида богачей: в жаркий день Вали-абзый надевает лисью шубу (*Праздники*), на Гайсе – дорогая тройка, на пальцах сверкают два золотых перстня с большими камнями (*Знали бы – не знакомилась*). В рассказах писателя встречаются и непосредственно „психологические” детали. Так, часто он акцентирует внимание читателя на глазах персонажа. У влюбленного главного героя рассказа *Счастливые минуты* лучистые, волшебные, искрящиеся глаза. У Сайфельмулюка Муртазина (*Знали бы – не знакомилась*) грустный, задумчивый взгляд голубых глаз. У Михаила („Хаят”) карие глаза, то задумчивые, то излучающие свет. Приоткрывая завесу между выразимым и невыразимым, материальным и духовным, феноменальным и трансцендентным, глаза выступают в роли посредников между двумя планами бытия: предельно разводят их, но в то же самое время и максимально сближают. Итак, в прозе Амирхана используются различные возможности раскрытия сущности человека средствами интерпретации его лица.

В произведениях русских писателей нравственно-психологические драмы, переживаемые героями, их эмоциональное состояние прямо соотносятся с явлениями природы, нередко приобретающими статус ценностных категорий. В рассказах Чехова состояние окружающей среды перекликается с переживаниями героев, обуславливая направление их помыслов, душевных движений, влияя на их взгляды и мировоззрение. Например, в рассказе *Невеста* с первых же строк конфликт обозначается как контраст деталей пейзажа и интерьера. Таким образом предваряется конфликт между пошлой действительностью (на уровне деталей она представлена „бытовыми”, „обыденными”, „кухонными” запахами, ассоциируемыми с нравственной „духотой”), в которой героиня живет, и прекрасными возможностями – свежим воздухом, простором, свободой в природе. Детали ночного пейзажа (свет луны, звезды, запахи цветов) помогают героям хоть на мгновение оторваться от слишком прозаического и бытового и утвердиться в мире высокой поэзии (*Дом с мезонином, Ионыч, Черный монах* и др.).

Татарские писатели так же, как и русские, часто используют прием параллелизма, обнаруживая в жизни природы скрытые соответствия событиям, происходящим в жизни людей. Слияние пейзажа и конкретного субъективного переживания, преодолевающего отграниченность внешнего мира от внутренней жизни человека, происходит и в произведениях Ф. Амирхана. В рассказе *Счастливые минуты* сопоставляются детали природного мира и мира челове-

ческого: глаза Разии, которые „все озаряют своим сиянием”, уподобляются звездам. На уровне пейзажно-символических деталей присутствует параллелизм состояний природы и периодов в отношениях влюбленных. Зарождение чувства Хаят к Михаилу (*Хаят*) сопровождают картины половодья, яркого солнечного света, цветения трав, пения птиц. Моменту выбора своего пути, когда внешняя определенность жизни, приверженность системе взглядов, которая раньше была дана как нечто незыблемое, само собой разумеющееся, ставятся под сомнение, соответствует зловещий вой метели.

В деталях интерьера и пейзажа сконцентрирована власть тех сил, сопротивление которым заведомо превышает возможности человека. У Чехова логика нарративной селекции деталей направлена на то, чтобы показать власть времени, разобщенность людей, самопоглощенность, невозможность взаимопонимания в самые ответственные моменты бытия. Такова функция тумана в рассказе *Верочка*. В *Тоске* никому нет дела до одинокого, затерянного в большом городе извозчика Ионы, которого мучает чувство безмерного отцовского горя. Идет снег, все белым-бело, и Иона „весь бел, как привидение”. Когда Дмитрий Старцев объяснялся Котику в любви, накрапывал дождь и было темно (*Ионыч*).

В прозе Амирхана детали интерьера, как и детали одежды героев, неизменно связаны с укладом жизни обитателя дома, передают его взгляды, говорят о его религиозной, социальной принадлежности. Через многие произведения Амирхана проходит мотив духоты. Так, в рассказе *Блаженный день* описание прогулки Мухип и Гайниджамал сопровождается упоминаниями о том, что им душно, жарко, тогда как состояние окружающей их природы наполнено свежестью. У Ф. Амирхана эта деталь приобретает большую обобщающую, типизирующую силу, она участвует прежде всего в раскрытии идейно-социального замысла писателя. Гайниджамал и Мухип душно, потому что они скованы плотной, уродливой одеждой, которую им предписывают к ношению старые обычаи даже в самый жаркий день. Духота – неизменный атрибут описания мечетей (*Праздники*), она символизирует отсутствие прогресса, застой. Подобные детали были особенно важны для писателя-просветителя.

Через детали раскрываются традиции патриархального татарского общества, старые устои жизни, передается власть Темной Силы, судьбы. Тесное, замкнутое, душное пространство комнат дома¹¹ в повести *Хаят* противостоит стремлениям героини к свободной от условностей жизни, наполненной многообразием чувств. Этот замкнутый мир не только тяготит Хаят, но и пугает ее, вызывая „отталкивающее, уродливое, гадкое ощущение”. Узкое пространство является проекцией безысходности душевного состояния героини. Здесь, в замкнутом пространстве дома, Хаят охватывает чувство гнетущей, тяжелой,

¹¹ Ф. Ә м и р х а н, *Сайланма әсәрләр: 4 тт.*, т. 2, Казан 1984, с. 168; Ф. А м и р х а н, *На перепутье. Рассказы и повести*, Казань 1979, с. 271.

всепоглощающей тоски. Пространство организовано так, что человек „вбирает” его в себя, ощущает на себе власть пространственного поля, которое налагает на него, на его внутренний мир свою структуру. Этому пространству соответствует циклическое бытовое время, когда изо дня в день повторяются те же действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д. Люди в этом времени едят, спят, совершают намаз и т.д. Время здесь кажется почти остановившимся. Оно лишено поступательного, исторического хода и движется по узким кругам: круг дня, круг недели, круг всей жизни. В нем нет событий, а есть только повторяющиеся „бывания”. Итак, с помощью деталей создается хроникально-бытовой хронотоп, воспроизводящий устойчивый уклад жизни и характеризующийся замкнутым, художественно неподвижным пространством и обыденно-жизненным временем.

Детали выявляют и динамичный субъективный хронотоп Хаят, в душе которой пробуждается чувство личности, новое отношение к миру. Для героя, находящегося в суженном, тесном пространстве, одним из основных стремлений является желание покинуть его. Для этого предлагается выбор пути, способного вывести на желаемый „простор”, который в топологической картине мира писателя противостоит узости и тесноте. Пространство, окружающее героиню в повести *Хаят*, раздвигает свои границы. Наиболее ярко характеризует „открытость” пространства души Хаят сцена у окна¹², символизирующая связь человека со вселенной. Как считает В.Н. Топоров, „окно пронцаемо для взгляда изнутри и для света извне. Оно соединяет внутреннее и внешнее, земное и небесное, человеческое и божественное. Окно – символ открытости я для всего, что не-я”¹³. В этом эпизоде создается некий субъективно-объективный „космос”, центром которого оказывается отдельное человеческое „я”, сопричастное всему природному бытию. „В классической арабо-мусульманской теории универсальный человек есть «центр круга», мира, – полагает Т.К. Ибрагим. – Из этого центра исходят лучи физического универсума, космоса, чтобы потом вернуться к нему”¹⁴. Центр соединяет все противоположности, все может начинаться, заканчиваться или ожидать развития в такой точке. Семантика центра сопряжена с максимальной концентрацией проявлений пространственных оппозиций, сосредоточением, вбиранием в себя всего сущего в мире.

Хаят перемещается по горизонтальному пути хроникально-бытового пространства своей среды: вместе с Лизой едет на дачу, гуляет по саду, который выходит к высокому крутому берегу Волги, посещает театр. На пространственные перемещения проецируется духовный путь героини. Но наметившаяся перспектива линейного пространства так и не обретает признака за-

¹² Ф. А м и р х а н, указ соч., т. 2, с. 136–137; Ф. А м и р х а н, указ соч., с. 245.

¹³ В.Н. Т о п о р о в, *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. В: его же, *Избранное*, Москва 1996, с. 279.

¹⁴ Т.К. И б р а г и м, *Суфийская концепция „совершенного человека”*. В: его же, *Человек как философская проблема: Восток – Запад*, Москва 1991, с. 115.

данности направления. Жизнь героини очерчена кругом, за пределы которого она не может вырваться. Хаят осознает несправедливость „вековых устоев”. Но она обречена на существование в пределах социально-моральных рамок жизни татарского общества, во многом определенной жесткими правилами шариата. Поэтому часто встречаются такие слова, как „закрыла лицо руками”, „запирала свое сердце”, „стала держаться с ними в строго определенных рамках, не допуская их в свою душу” и т. д.

Детали пейзажа и интерьера создают характерную для каждого писателя и специфичную для национальных литератур пространственно-временную модель мира. Эти миры ориентированы как по вертикали, так и по горизонтали. Концепция взаимодействия двух проекций проявляется в комбинаторике природных образов, а также в визуальном восприятии объектов природного мира. Г. Гачев, рассматривая вертикальный и горизонтальный типы ориентации в окружающем пространстве, приходит к выводу, что в России „превалируют горизонтальные идеи”, а „житель Востока более причастен к выси мира”¹⁵. По мнению Л.А. Колобаевой, „от самой русской природы с ее бесконечными, манящими вдаль просторами [...] ведет свое происхождение коренное свойство национального характера – извечное стремление «на край света», идея ухода в поисках лучшей доли, неприятие всяческой духовной узости”¹⁶. Этим обусловлена сюжетно-композиционная роль мотивов дороги, странствования в произведениях русских писателей.

Значимость в произведениях татарских писателей начала XX в. вертикальной проекции может быть объяснена различными обстоятельствами: нормативностью „социальной” модели добродетельного человека, которая жидется на представлениях о полной зависимости всего сущего от верховного Абсолюта; концепцией „совершенного человека”; влиянием суфийского мистицизма. Для суфия важно пройти определенные ступени приближения к Богу. В кризисные, критические минуты жизни герои татарских писателей смотрят на небо и луну, что свидетельствует о постоянной обращенности к Богу, который ориентирует человека в его действиях, указывает правильный путь, помогает сделать правильный выбор. Ощущая себя частицей мирового потока, человек в моменты духовного смятения, несчастья, сомнения ищет и защиты у небесных сил. Вертикаль макрокосма проецируется на микрокосм: при описании душевного мира используются пейзажные элементы, позволяющие соотнести путь познания собственного „я”, нравственного совершенствования с движением к пространственному „верху”.

В рассказах Чехова наблюдается противопоставление горизонтального пространства по признаку его открытости и замкнутости. Открытое пространство имеет позитивную коннотацию, как правило, это пространство дикой

¹⁵ Г.Д. Г а ч е в, *Национальные образы мира*, Москва 1998, с. 18, 295.

¹⁶ Л.А. К о л о б а е в а, *Проза И.А. Бунина*, Москва 1998, с. 11–12.

природы. Для него характерны такие свойства, как простор, обилие воздуха, свежести. Замкнутое пространство – это пространство города, пыльного, душного, густонаселенного и оттого тесного, пространство дома. Противопоставление этих двух типов пространства мы видим, например, в рассказах *Верочка*, *Дом с мезонином*, *Невеста* и др. Вертикальная ось при изображении пространства в рассказах Чехова вступает в конфликт с горизонтальной. Вертикальную ось модели мира создают небо, солнце, звезды, деревья и т.д. В *Невесте* противопоставляется пространство „над небом, над деревьями”, где „развернулась теперь своя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека”¹⁷, и пространство земное, а точнее – приземленное: кухня, где стучат ножами и пахнет жареной индейкой. У Чехова вертикальное пространство соотносится с духовными устремлениями героев, напоминает героям о вечности, высших ценностях, противостоящих их длительному, томительно-неполному ежедневно-будничному течению жизни. Так, профессор в *Скучной истории* размышляет: „Вот и наш сад [...] Я его не люблю. Было бы гораздо умнее, если бы вместо частотных лип, желтой акации и редкой стриженной сирени росли тут высокие сосны и хорошие дубы. Студент, настроение которого в большинстве создается обстановкой, на каждом шагу, там, где он учится, должен видеть перед собою только высокое, сильное и изящное... Храни его бог от тощих деревьев, разбитых окон, серых стен и дверей, обитых рваной клеенкой”¹⁸. Таким образом, высокое в материальном мире соотносится с возвышенном в мире человеческой души.

В повести *Хаят* взаимодействие вертикальной и горизонтальной проекций раскрывает душевную борьбу героини. Скованная требованиями долга, девушка скрыта от динамики окружающей жизни, напоминая улитку в раковине. Напротив, стремясь вырваться из замкнутого круга вековых устоев, душа Хаят, словно ласточка, рвётся на свободу¹⁹. Улитка символизирует закрытость героини от мира, ее страх перед реализацией смелого, самостоятельного решения. А образ ласточки противостоит ему, олицетворяя желание героини „вылететь” на свободу, ни от кого не зависеть, радоваться жизни, быть счастливой. Вертикальная проекция создается и такими знаковыми деталями, как: цветущий сад, поющие птицы, яркие бабочки. Особое значение приобретает образ соловья, символизирующего взаимосвязь природы и человека, неповторимый момент „цветения” жизни. В повести Ф. Амирхана соловей воспевает красоту Хаят, пробуждая светлые надежды и сладкие мечты. Но Михаил сравнивает Хаят с цветком, увядшим на солнце. Увядший цветок – устойчивый образ-символ в татарской литературе начала XX века. Он содержит в себе напоминание о гибели растения, о жертве, которая будет совершена. Жизнь Ха-

¹⁷ А.П. Чехов, указ. соч., т. 8, с. 482.

¹⁸ Там же, т. 6, с. 277.

¹⁹ Ф. Амирхан, указ. соч., т. 2, с. 156; Ф. Амирхан, указ. соч., с. 261.

ят в тесном пространстве комнат напоминает иссушающую атмосферу знойного дня, в которой не может существовать прекрасное.

Противостояние пространственной горизонтали (улитка) и вертикальной оси (ласточка, соловей) усиливает трагический характер конфликта. Героиня пытается преодолеть бездну между собой, скованной ограничениями, и Природой, ее жизнеобразующей энергией, любовью. Сердце рвется ввысь, а обычно тянет вниз. Хаят остается „улиткой с душой ласточки”, подчиняясь общепринятым законам. Конфликт горизонтальной и вертикальной осей наблюдается и в окружающей Хаят действительности: пространство горизонтальной оси – это тесные, душные комнаты, которые давят на девушку. Вертикальное пространство – это природный мир, деревья, солнце, свобода и простор. Ища спасения от духоты комнат, Хаят выбегает в сад. Душа Хаят стремится вверх, к воздуху, свободе, но не в силах покинуть горизонтальное, предназначенное ей с детства, пространство.

Перед Хаят открывается „бездна” и возникает новая пространственная оппозиция – противопоставление Верха и Низа. И если Верх связан с устремленностью человека к высшим целям и ценностям, „живой жизнью”, радостью и красотой, то Низ традиционно соотносится с семантикой негативности, это холод, мрак, отказ от всех жизненно значимых стремлений и желаний. Финальное пространство носит точечный характер, куда стеклись все различные пути и материализовались возможные пространства, и имеет семантику статичного центра в остановившемся времени.

В рассказе *Татарка* мы также наблюдаем сложно организованное пространство, которое складывается из двух его типов: горизонтальное (замкнутое и открытое) и вертикальное в отрицательной части оси координат – лейтмотивный образ могилы. Противостояние замкнутого и открытого пространства передается путем их образного сравнения: „Алты өлгеле тэрэзэ сина кояш булыр, өйнең биш булмәсе – Юрупа, Азия, Африка, Америка һәм Австралия булырлар; тэрэзэ алдындагы зэгыйфь гөл кисәкләре урманнар кырлар, бакчалар урынына хезмәт итәрләр...”²⁰. „Окно в шесть переплетов – твое солнце, пять комнат дома заменят тебе пять частей света [...] хилые цветы на подоконнике – твои сады, поля и леса...”²¹. Четыре стены – это ограниченное пространство, губительное для человека, и поэтому через весь рассказ проходит образ могилы и мотив погребения заживо. Два типа пространства в рассказе функционально и художественно совпадают – горизонтальное и вертикальное отрицательное, отражая мысль писателя об их равноценной губительности для татарской женщины: быть запертой в четырех стенах – то же, что быть погребенной заживо.

Таким образом, в произведениях Чехова и Амирхана посредством деталей создается особая пространственно-временная картина мира, отражающая как особенности творческого мышления каждого из писателей, так и передающая

²⁰ Ф. Ә м и р х а н, указ соч., т. 1, с. 53.

²¹ Ф. А м и р х а н, указ соч., с. 12.

черты характерного для них специфично национального восприятия пространства и времени.

В целом, можно говорить о том, что специфика использования приема детализации обусловлена различием культурно-исторических, идейно-эстетических основ творчества писателей. В произведениях А.П. Чехова деталь антропоцентрична и в большинстве случаев направлена на раскрытие душевного состояния персонажей в определенный момент времени либо их мироощущения в целом. Будучи составляющей окружающего героев мира, она тесно связана с процессом их интеллектуально-духовного самопознания и познания действительности, законов бытия. Чеховская деталь лишь намекает на авторскую мысль, формируя свертхтекст – неявный диалог автора с читателем. В творчестве Ф. Амирхана деталь является более конкретной, интенсивной, образно насыщенной, яркой; она непосредственно выражает авторскую мысль и активно участвует в создании и раскрытии идейно-эстетического замысла произведения. Культурными основами творчества татарского писателя, связью с литературой Востока, традициями воспитания (адаба) объясняется и большая социологизированность его деталей (что никоим образом не уменьшает их психологичности). Детали Ф. Амирхана более типизированы, схематичны, условны. Чехов использует все многообразие приемов детализации, его деталь подвижна, разнообразна, индивидуальна в каждом конкретном случае (за исключением деталей хронотопа, символических в мировой литературе в целом). В произведениях Амирхана деталь является устойчивой, повторяющейся, воспроизводимой (одни и те же детали говорят об одном и том же чувстве, отношении, мировоззрении и т. д.), что во многом роднит ее со средневековым мотивом.

Проведенный сопоставительный анализ раскрывает не только своеобразие творческой индивидуальности писателей, особенности их метода и стиля, но и национальные художественные традиции: принципы организации субъективных, гносеологических рядов и онтологического, телеологического уровня произведений; способы развертывания художественных систем, подчиняющих себе смысловой мир произведений и т. д.