

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
НАУКИ

ИНСТИТУТ МОНГОЛОВЕДЕНИЯ, БУДДОЛОГИИ  
И ТИБЕТОЛОГИИ

СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

*На правах рукописи*

ИМЕНОХОЕВА Иветта Николаевна

**Концепты в поэзии Баира Дугарова**

Специальность 10.01.02 – литература народов Российской Федерации  
(сибирская литература: алтайская, бурятская, тувинская, хакасская, якутская)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
доцент  
Дампилова Л. С.

Улан-Удэ – 2014

## **Оглавление**

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ В ЛИРИКЕ Б. ДУГАРОВА .....	14
1.1. Концепт как элемент «репрезентации ментальности» .....	16
1.2. Мифологическое содержание концепта «Вечное Синее небо» .....	27
1.3. Буддийская основа концепта «бытие» .....	47
ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПТЫ В ПОЭЗИИ Б. ДУГАРОВА .....	81
2.1. Своеобразие концепта «восточная женщина» .....	81
2.2. «Кочевник» как ведущий концепт в творчестве Б. Дугарова.....	103
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	133
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	139

## ВВЕДЕНИЕ

Преобладание и сохранность традиционных элементов в современной бурятской поэзии играют отличительную роль в признании ее уникальности с позиций национально-культурного аспекта, указывают на присущие монгольскому миру цивилизационные особенности. Выбор творчества Баира Дугарова продиктован своеобразием его поэзии, вобравшей элементы восточной национальной специфики. Мы обращаемся к произведениям автора, в которых наиболее ярко проявляются философские тенденции в семантике текста, его национальное самосознание, национальная платформа.

Изучение концептов в творчестве бурятского поэта Б. Дугарова позволяет провести анализ художественной картины мира автора, основываясь на семантико-лексических репрезентациях концепта в поэтическом тексте; определить особенности мировоззренческой позиции поэта, а также его творческую эволюцию. Следовательно, представляется возможным определить характер и эстетические законы поэтики Б. Дугарова.

В диссертации важное место занимает рассмотрение ментальных моделей мышления, порождающих семантическую базу поэтических произведений и заключающих в себе синтез врожденного и приобретенного начал как продукта сложного взаимодействия культурных традиций и поэтических школ, «генетически» присущих автору, с культурой иноязычной среды, влияющей на становление его как поэта. Под иноязычной средой понимается среда, в которой происходит коммуникативный синтез двух отличных друг от друга культурных дискурсов. Через вербализацию концепта проявляется элемент «картины мира», восходящий к особенностям менталитета автора. Концепт как ментальное образование в сознании индивида связан с концептосферой социума. Концепты разной природы, взаимодействуя между собой, образуют уникальную концептуальную систему творчества бурятского поэта, которую мы исследуем в сравнении с творчеством монголоязычных поэтов с целью создания наиболее широко

освещенной этнической картины мира. Поэзия Б. Дугарова – модель этноментального восприятия мира, система традиционных ценностей и национального самосознания.

**Актуальность темы исследования** определяется необходимостью выявления национально-культурных особенностей в поэтической картине мира одного из ведущих современных поэтов Бурятии Баира Дугарова; в частности, исследования его творчества в аспекте концептологии, в определении своеобразия концепта как ментальной квинтэссенции, синтезирующей в себе основные мировоззренческие установки автора. Специфическая черта бурятской поэзии – это высокая семиотичность как результат преобладания этнических стереотипов мировоззрения, следовательно, при изучении творчества Б. Дугарова актуальным представляется сравнительное исследование не только историко-функциональных, историко-генетических связей, но и процесса художественного развития современной бурятской и монголоязычной поэзии. Отсюда необходимость для современного бурятского литературоведения выявить концептуальные связи поэзии Б. Дугарова и поэзии современных монголоязычных поэтов в аспекте восточных поэтических традиций. В основу сравнительного анализа шли стихотворения современных монголоязычных поэтов, проживающих на территории Бурятии и Калмыкии (Российская Федерация), Внутренней Монголии (Китай) и Монголии. Литературное наследие монголоязычных народов достаточно исследовано в сравнительном плане во взаимосвязи с культурой и литературой других народов, однако, к сожалению, пока отсутствует сравнительно-сопоставительный анализ концептуального видения мира внутри сообщества этих родственных литератур.

#### **Степень разработанности проблемы**

Творчество Баира Дугарова не являлось темой отдельного диссертационного исследования. Однако существует ряд работ о бурятской

литературе и поэзии, в которых поэзия Б. Дугарова рассматривается в различных аспектах. Это труды таких ученых, как В.Ц. Найдаков, Г.О. Туденов, Т.Н. Очирова, Э.А. Бальбуров, М.М. Хамгушкеева, Б.Д. Баяртуев, Л.С. Дампилова, В.В. Башкеева, С.С. Имixelова, Е.Е. Балданмаксарова, М.Ц. Цыренова, М.Д. Данчинова, Л.В. Бабкинова и др.

Знаковым символам поэтического языка Б. Дугарова в аспекте семиотики посвящена монография Л.С. Дампиловой «Символика кочевого пространства в поэзии Баира Дугарова» [2005]. Это единственное на сегодняшний день монографическое исследование поэзии Б. Дугарова. Автор проводит семиоэстетический анализ структурных особенностей текстов с психологической точки зрения, когда символический код создает фон глубинных психологических мотивов, в скрытом виде заключенных в лирическом дискурсе. Так, М.Д. Данчинова в диссертационном исследовании «Художественная картина мира в литературе Бурятии 1960 – 1990 гг. (пространственно-временная архитектоника)» [2000] раскрывает закономерность взаимодействия лирического героя Б. Дугарова и времени как основной категории, лежащей в основе формирования образа мира в художественном сознании и пространстве. Д.Ч. Дымбрылова прослеживает роль религиозного фактора в поэтическом мышлении в работе «Религиозные воззрения в бурятской поэзии XX века» [2000]. Наряду с другими именами автор рассматривает творчество Б. Дугарова как новую образную интерпретацию взаимодействия эстетики шаманизма и буддизма. В фольклорном и мифологическом аспектах лирику Б. Дугарова исследует Л.В. Бабкинова («Мифо-фольклорные традиции в современной бурятской поэзии: на материале творчества Н. Нимбуева, Г. Раднаевой, Б. Дугарова» [2007]), которая представила интерпретацию современной бурятской поэзии в контексте фольклора и этнографии. С целью углубленного исследования современного состояния бурятской поэзии автор дает оценку своеобразия национального мышления и восприятия мира. В статье В.В. Башкеевой «О

связи концептов в поэзии Баира Дугарова» [2011] выдвигается концепция анализа лирики поэта на основе выхода на уровень метаконцепта, поскольку он «позволяет увидеть способ связи концептов между собой» [Башкеева, 2011б, с. 19].

Категория концепта в современной науке рассматривается в нескольких аспектах, среди которых лингвокогнитологический, лингвокультурологический и литературоведческий. Все авторы отталкиваются от идеи С.А. Аскольдова, который под категорией концепта подразумевал «мысленное образование, замещающее в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [цит. по: Лихачев, 1997, с. 281]. Е.С. Кубрякова, Н.А. Болдырев, И.А. Стернин, А.П. Бабушкин и др. трактуют эту универсалию как единицу сознания, формирующую целостное, нерасчлененное отражение реальной действительности.

Представители лингвокультурологической школы (Д.С. Лихачев, Ю.С. Степанов, А. Вежбицкая, Н.Д. Арутюнова, Л.О. Чернейко, С.Х. Ляпин, В.И. Карасик, В.И. Шаховский, С.Г. Воркачев и др.) под концептом подразумевают ментальное образование с этносемантической спецификой.

Д.С. Лихачев проводит связь концепта с национально-культурным опытом и апеллирует к понятию концептосферы как к универсалии, в которой культура народа представлена в концентрированном виде, т.е. концепт «является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [Лихачев, 1997, с. 35]. По мнению Ю.С. Степанова, концепт и концептосфера – это семантические образования с лингвокультурной спецификой, характеризующие носителей определенной этнокультуры. Концепт – «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [Степанов, 1997, с. 53]. В своих исследованиях польский ученый А. Вежбицкая констатирует факт существования «фиксированного набора семантических компонентов,

которые являются универсальными в том смысле, что оказываются лексикализованными во всех языках» [Вежбицкая, 1999, с. 18]. Н.Д. Арутюнова интерпретирует концепты как понятия, возникающие в результате синтеза или взаимодействия национальной традиции и фольклора, религии и идеологии, жизненного опыта и искусства. По ее мнению, концепт формирует культурный фонд индивида, куда входят мировоззренческие понятия и установки, которые «личностны и социальны, национально специфичны и общечеловечны» [Арутюнова, 1993, с. 3]. Л.О. Чернейко под концептом понимает содержание слова и присущие ему ассоциативные связи [Чернейко, 1995, с. 75]. Согласно определению С.Х. Ляпина, концепты – это «идеализированные формообразования, опирающиеся на понятийный базис, закрепленный в значении какого-либо знака: научного термина или слова (словосочетания) обыденного языка, или более сложной лексико-грамматико-семантической структуры, или невербального предметного образа, или предметного действия» [Ляпин, 1997, с. 18]. Таким образом, он определяет категорию концепта исходя из семантической основы знака, который функционирует в определенном культурном пространстве, образуя многомерное формообразование. Следовательно, концепт обладает качеством перехода из одной области в другую. С.Г. Воркачев определяет концепт как ментальное образование, которое соотносится с выражением лексико-семантической парадигмы [Воркачев, 2002, с. 79]. В едином аспекте исследования концепта как ментальной категории В.Г. Зусман утверждает, что «расхождение набора ключевых концептов в разных национальных концептосферах не исключает наличия в них сходных свойств. Это их опора на исторические, этнографические, психологические, языковые и ментальные свойства национального культурного мира. В плане структурном – это их способность к расширению. Обрастание силлогизмами, родственными ассоциациями, присоединительными структурами делают ключевые

концепты своеобразными гнездами национального культурного мира» [Зусман, 2013, с. 172].

Общеизвестны раскрывающие природу концепта работы представителей Волгоградской школы филологического концептуализма. Однако в них все же имеет место отсутствие единого толкования концепта, что указывает на динамику в процессе гносеологического становления этой категории. Исследование этой категории способствует изучению художественного мышления автора и позволяет современному литературоведению обозначить индивидуально-авторские концепции картины мира. Труды З.Д. Поповой, И.А. Стернина, Л.Г. Бабенко, Т.В. Медведевой, посвященны принципам анализа текста, содержащего концепт. По их мнению, исследовательский анализ должен базироваться на семантической структуре слов, которые непосредственно репрезентируют концепт.

Концептуальный анализ элементов художественного текста представлен в ряде диссертационных работ, среди которых можно выделить исследования Т.Н. Даньковой «Концепт «любовь» и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А. Ахматовой» [2000], И.И. Бабенко «Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой» [2001], Т.В. Медведевой «Ключевые концепты лирики А.С. Пушкина» [2002], Н.С. Балащенко «Художественный концепт личности в творчестве В. Распутина» [2005], О.А. Шобоевой «Этнокультурное своеобразие концептов «Пространство» и «Время» в поэзии Л.Д. Тапхаева» [2007] и др. Безусловно, проблема изучения художественного концепта в вышеупомянутых работах решается неоднозначно и вариативно.

Проблема концепта освещена также и в бурятском литературоведении, в частности, в работах В.В. Башкеевой, С.С. Имихеловой, С.И. Гармаевой и др. Коллективная монография «Концепты в литературе Бурятии транзитивного периода» посвящена изучению концепта как категории



ментальных репрезентаций в творчестве русских и русскоязычных писателей Бурятии [Башкеева, 2011а, с. 6].

**Объект исследования** – творчество современного бурятского поэта Б. Дугарова (род. 1947).

**Предмет исследования** – концепты в поэзии Б. Дугарова как системный элемент концептуального построения картины мира в поэзии монголоязычных народов с позиций культурно-эстетического восприятия.

**Материал исследования:** сборники произведений Баира Дугарова «Горный бубен» [1976], «Городские облака» [1981], «Всадник» [1989], «Звезда кочевника» [1994], «Струна земли и неба» [2008], «Сутра мгновений» [2011], «Азийский аллюр» [2013]. Творчество бурятского поэта Баира Дугарова, пишущего на русском языке, сравнивается с тематически близкими поэтическими текстами монголоязычных поэтов как Монголии, так и Внутренней Монголии (Китай), пишущих на монгольском и китайском языках, а также калмыков, пишущих на калмыцком языке.

**Цель диссертационной работы** – определение особенностей концептов в поэзии Баира Дугарова, выявление религиозно-мифологических и этнокультурных концептов в современной поэзии Бурятии в сравнении с поэзией монголоязычных народов.

**Задачи исследования:**

- выявить структурную, философскую, нравственно-эстетическую составляющие художественных традиций в поэзии Б. Дугарова;
- определить семантику религиозно-мифологических концептов;
- выявить особенности национально-культурных концептов;
- исследовать семантику концептуального содержания произведений Б. Дугарова в сравнении с поэзией монголоязычных народов;
- установить общее и индивидуальное в поэтике Б. Дугарова и монголоязычных поэтов.

**Методологической основой исследования** послужили труды ведущих отечественных и зарубежных теоретиков: Л.Я. Гинзбург, Г.Н. Пospelова, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.С. Баевского, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, В.М. Жирмунского, А.К. Жолковского, К.Ф. Тарановского, М.Л. Гаспарова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, С.Н. Бройтмана, А.А. Брудного, К.Г. Юнга, Э. Кассирера, К. Леви-Стросса, У. Эко, О.М. Фрейденберг, А.Ф. Лосева, М. Элиаде и др. В работе использован комплекс семантико-герменевтического, сравнительно-типологического и историко-генетического **методов**. Семантико-герменевтический метод как универсальный принцип интерпретации литературных текстов позволяет создать единую систему значений в парадигме многочисленных интерпретаций. В семантическом анализе и интерпретации стихотворений придерживаемся «имманентного» принципа, т.е. анализируем только то, что непосредственно высказано в тексте, без привлечения биографических данных. Методика моделирования типовых образов в аспекте сравнительно-типологического анализа позволяет провести их систематизацию. Историко-генетический подход дает возможность восстановления исходных национально-культурных художественных образов архетипического и мифопоэтического характеров.

**Научная новизна работы** обусловлена тем, что нами впервые изучается семантическая специфика концептов в поэзии Б. Дугарова на фоне поэзии современных монголоязычных поэтов, раскрывается семантический потенциал текста поэзии Б. Дугарова в контексте современного эстетического опыта. Данная работа представляет собой первое диссертационное исследование поэзии Б. Дугарова в сравнении с творчеством других монголоязычных народов в аспекте восточных поэтических традиций.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. В поэзии Б. Дугарова присутствует генетическая преемственность и сохранность национально-культурных мифопоэтических образов. Они являются следствием трансформации отдельных общемонгольских мифологических образов, мотивов и элементов национально-культурного наследия, вызванных процессами эволюции и ассимиляции бурятского этноса.

2. Концепт «Вечное Синее небо» восходит к сложной религиозно-мифологической системе, отраженной в поэзии Б. Дугарова как «мифопоэтический пантеизм» (Ханзен-Леве). Мифологическое содержание концепта «Вечное Синее небо» трансформирует нейтральное в сакральное, придает национально-художественную поэтическую образность стихотворным текстам.

3. В концепте «бытие» заключается основная философская линия творчества Б. Дугарова. Жизненный путь – это цикличное движение, наполненное позитивной энергией, это концепция гармоничного срединного пути. Мы можем утверждать, что буддийский философский мотив срединного пути является основополагающим в поэтическом мире бурятского поэта.

4. Своеобразие концепта «восточная женщина» заключается в использовании устойчивых национально-культурных символов, художественных элементов и образов, созданных в русле монгольской поэтической традиции.

5. Концепт «кочевник» является ведущим в поэзии Б. Дугарова в качестве базовой репрезентации этнического самосознания, в котором синтезировались основные национально-культурные темы, мотивы, проявились особенности поэтического стиля.

6. Семантика концептов «Вечное Синее небо», «бытие», «восточная женщина» и «кочевник» в творчестве современных поэтов есть совокупность исторического, культурного наследия нации, а также индивидуального опыта

отдельного автора. Стремление к изображению кочевого пространства, генетическая общность происхождения, а также процесс исторического развития бурят-монгольского народа является первопричиной сходства отдельных семантических элементов и художественных образов поэтической картины мира у разных авторов.

**Теоретическая значимость работы** состоит в выявлении и систематизации этнокультурных концептов, формирующих своеобразие поэтического мира Б. Дугарова. Данный аспект исследования способствует постижению особенностей поэтики его творчества в контексте восточной литературы, а также более объемному рассмотрению ситуации, сложившейся в литературной среде ареала транскультурья, соответственно дальнейшему изучению современной бурятской поэзии в аспекте вербальных репрезентаций мифопоэтических концептов.

**Практическая значимость работы.** Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при разработке общих и специальных лекционных курсов, проведении практических занятий по истории бурятской литературы второй половины XX в., истории монгольязычной поэзии, а также в ходе изучения истории процесса развития национальных литератур рубежа XX – XXI вв.

**Апробация и реализация результатов исследования.** Основные положения диссертационного исследования были представлены на международных и всероссийских конференциях: международной научной конференции «Мир Центральной Азии» (Улан-Удэ, 2012), всероссийской научной конференции «Санжеевские чтения-7», посвященной 110-летию со дня рождения профессора Г.Д. Санжеева (Улан-Удэ, 2012), всероссийской научной конференции «Проблемы центральноазиатского фольклора: вербальный текст и этнокультурные традиции», посвященной 100-летию со дня рождения М.П. Хомонова (Улан-Удэ, 2013), международной научно-

практической конференции «Проблемы и перспективы сотрудничества стран на евразийском пространстве» (Улан-Удэ, 2014).

Основные результаты исследования отражены в научных статьях и тезисах докладов. Всего по теме диссертационного исследования автором опубликовано 6 работ, в том числе 3 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании отдела литературоведения и фольклористики ИМБТ СО РАН.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Диссертационная работа посвящена исследованию концептов в поэзии Баира Дугарова. Полученные результаты соответствуют специальности 10.01.02 – литература народов Российской Федерации (филологические науки), пунктам 4, 5, 6 и 7 области ее исследования.

**Структура и объем диссертационного исследования.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Основной текст изложен на 137 страницах. Список литературы включает 236 наименований.

## ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ В ЛИРИКЕ Б. ДУГАРОВА

Концепты поэзии Баира Дугарова – результат тесного взаимодействия культуры бурятской нации с традициями русскоязычного евразийского пространства. Ментальная сущность поэта, сформированная в условиях трансграничного взаимодействия двух культур, не могла не выразиться в многогранности поэтики и концептуальной образности его творчества.

Наше исследование базируется на различных поэтических сборниках Б. Дугарова, однако особую ценность представляет книга «Струна земли и неба» [2008], которая состоит из произведений, написанных в разные годы. Важно отметить, что отбор произведений проводился поэтом в едином национальном ключе. Сборник синтезирует и коллективную память нации, и глубинные национальные истоки, и богатое культурное пространство монгольского мира. Также мы обращаемся к вышедшему в 2013 г. сборнику «Азийский аллюр», поскольку именно в нем в наиболее концентрированной форме представлено национально-художественное сознание поэта. Как пишет литературовед В.Н. Яранцев, «в “Азийском аллюре” он (Б. Дугаров. – *Прим. автора*), подобно великому монголу, словно заново завоевывает пространства, земные и небесные, ссылаясь на магию анафоры, которая не просто прием стихосложения, “словесная прихоть”, не только “самобытный принцип звуковой организации стиха”, а “этнокультурное духовное кредо кочевников Центральной Азии”» [Яранцев, 2013, с. 28].

Также основой для исследования послужили тексты из дневника Баира Дугарова «Сутра мгновений» [2011] – литературного документа, который в жанровом аспекте можно определить как автобиографическую прозу. Поэт-лирик, писатель-документалист, писатель-философ – многогранность образов Б. Дугарова нашла свое гармоничное сочетание в этой книге. Стихотворения в дневнике несут важную семантическую нагрузку, раскрывая философию внутреннего мира лирического героя.

Народный поэт Бурятии Баир Дугаров – член редколлегии журналов «Сибирские огни», «Байкал». Подборки стихов Б. Дугарова опубликованы в различных антологиях, центральных и сибирских периодических изданиях: журналах «Москва», «Октябрь», «Дружба народов», «Смена», «Байкал», «Сибирь», «Сибирские огни», московском альманахе «День поэзии», в литературно-публицистической газете «Литературная Россия». Его стихотворения вошли во всероссийскую поэтическую антологию «Лучшие стихи 2011 года».

Б. Дугаров – лауреат нескольких литературных премий, среди которых премия журнала «Сибирские огни» за цикл стихотворений «Протяжные гимны» (1989); Государственная премия Республики Бурятия в области литературы и искусства за сборник стихов «Звезда кочевника» [1995]; премия имени А. Фатьянова «Соловьи, соловьи...» [2011].

Для выявления особенностей концептов в поэзии Б. Дугарова мы сравниваем его творчество в контексте восточных традиций с лирикой современных авторов Монголии, Калмыкии и Внутренней Монголии, находящихся как в собственной монгольской традиции, так и в иноэтнической. Нами выбраны поэты, близкие рассматриваемому автору по возрасту и интеллектуальным интересам (Б. Явуухулан, Д. Бямбадорж, Б. Лхагвасүрэн, Б. Дуурэнжаргал, Ц. Цолмон, Б. Мунхэнаран, Си Мужун, Д. Кугультинов).<sup>1</sup> Из монгольских поэтов особое внимание уделено таким

---

<sup>1</sup> Бэгзийн Явуухулан — известный монгольский поэт-лирик. Работал в журнале «Огонек» (*Чока*). В 1959 г. окончил Литературный институт имени М. Горького. Б. Явуухулан являлся секретарем Союза монгольских писателей. Болдын Батхуу – талантливый поэт, представитель современной монгольской постмодернистской поэзии. Его творчество, насыщенное традиционными для монгольской культуры символами и образами, затрагивает вечные вопросы экзистенциализма. Поэт Дондогийн Бямбадорж в настоящее время является почетным доктором Международной академии изучения тэнгрианства. Он опубликовал несколько сборников, среди которых произведения как стихотворного, так и прозаического характера. Поэт Бавуугийн Лхагвасүрэн пишет на монгольском языке и является лауреатом нескольких литературных премий.

Также сравнительным материалом послужило творчество монгольских поэтов Китая Б. Дуурэнжаргала, Ц. Цолмона, создающих произведения на монгольском языке и сохранивших монгольские традиции; Б. Мунхэнарана, пишущего на китайском языке и частично сохранившего монгольские корни, а также Си Мужун, творящей на китайском языке, ушедшей от своих корней и существующей в китайской поэтической традиции.

известным именам, как Б. Явуухулан, Л. Нямаа, с которыми был знаком и духовно близок Б. Дугаров.

Общность деятельности и интересов, этнического происхождения, а также формирования поэтической индивидуальности в условиях влияния собственных и иноязычных культур выступает базой для сравнительного исследования творчества поэтов. Также необходимо заметить, что творческие связи в монгольском мире только стабилизируются, и осуществленный нами анализ творчества Б. Дугарова в контексте монгольских традиций намечает актуальные для бурятского литературоведения проблемы дальнейших исследований.

### **1.1. Концепт как элемент «репрезентации ментальности»**

Отражением истории народа служит созданная им культура, которая со временем модифицируется под неизменным процессом модернизации. Литература во всех своих многогранных проявлениях является стержнем культуры, прямым отражением «духовного облика» общества, заключающего в себе традиционные взгляды житейской мудрости, философии жизни в совокупности с культурными и историческими аспектами. Поэт конструирует художественную картину мира, в основе которой лежит ментальное восприятие им окружающей действительности.

---

Профессор Цэдэнжавын Цолмон родился во Внутренней Монголии, аймаке Шилин-Гол. В область его исследований входит филология национальных меньшинств КНР, современная монгольская литература. Ц. Цолмон является членом Китайской академии монголоведения, Союза писателей АРВМ КНР, а также членом Ассоциации критиков Внутренней Монголии. Он создает произведения на монгольском языке. Говоря о его поэзии, хотелось бы отметить, что для монголоязычного мира является новым и актуальным издание его поэтического сборника в г. Улан-Батор на кириллице. Это дает возможность широкой читательской аудитории бурят, калмыков и монголов, не владеющих старомонгольской письменностью, познакомиться с творчеством монгольских поэтов Китая. Хотелось бы обратить внимание на то, что поэзия монголов Китая только открывается для нас.

Б. Дуурэнжаргал работает редактором в отделе монгольского языка «Международного радио Китая». Б. Мунхэнаран также родился во Внутренней Монголии, принадлежит к древней даурской народности, относящейся к монгольской группе алтайской языковой семьи. Автор создает свои произведения на китайском языке, является редактором журнала «Национальная литература».

Си Мужун родилась в 1943 г. и происходит из древнего рода представителей монгольских племен Внутренней Монголии. Однако поэтесса давно уехала на о-в Тайвань. В настоящее время Си Мужун занимает должность профессора Тайваньского педагогического университета и является известным представителем литературных кругов КНР.



Концепт – это та универсалия, в которой культура народа находится в концентрированном виде. «Применительно к каждой национальной культуре такие константы играют роль, близкую роли «ключевых слов», «особенно важных и показательных для отдельно взятой культуры» [Вежбицкая, 1999, с. 82]. Суть в том, что такое ценностное образование, как концепт, включает в себе этническую картину мира, следовательно, может выступать в качестве детерминанты этнической идентичности.

Концепт является широким и объемным «мысленным образованием», обрамляющим общее семантическое и эмоциональное поле произведения. Как отмечал С.А. Аскольдов: «Художественный концепт чаще всего есть комплекс того и другого, т.е. сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений» [Аскольдов, 1997, с. 274]. Анализ материала базируется на выделении художественного концепта в поэтическом тексте как элемента репрезентации ментальности. Компоненты стихотворного произведения способствуют оптимальной дешифровке и более глубокой интерпретации представленного материала с позиций внутритекстового дискурса.

Произведение изначально видится как концептуальное целое. Целое, в свою очередь, выступает выразителем накопленного опыта и культуры миропонимания человека. Формирование концептуальных идей складывается под влиянием общественного сознания, внутреннего мира, знаний, творческой активности и потенциала личности. «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Лихачев, 1997, с. 281]. Следовательно, новые взгляды и идеи неразрывно связаны с историческим процессом, опытом прошлого и действительностью. Литературное произведение есть выразитель национальной картины мира, национального менталитета и мировосприятия.

В. Зусман рассматривает зарождение современного значения концепта в сферах, где литературоведческое исследование смещается в область культуры и языка. Безусловно, концепт – фундаментальное звено для построения общего образа культурного пространства представителя той или иной языковой и этнической среды. Он становится «результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [Лихачев, 1997, с. 281]. основополагающим свойством концепта являются как отдельные интерпретации заключенных в нем смысловых (семантических) значений, так и совокупность этих интерпретаций. Известно, что подобная трактовка концепта «сближает его с художественным образом, заключающим в себе обобщающие и конкретно-чувственные моменты» [Зусман, 2003, с. 3].

Художественное произведение – выражение комплекса идей, эстетической, этической, психологической оценки реальности. Концепт, с точки зрения Ю.С. Степанова, – «это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. Концепты не только мыслятся, они переживаются. Они – предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов, 2004, с. 43]. Следовательно, в процессе вербализации идей и мыслей, имеющих характерную этноментальную окраску, происходит интенсификация художественных образов и ценностных ориентаций автора.

С точки зрения филологической науки, нашей задачей в вопросе изучения бурятской образности как восточной становится необходимость понять восточную психологию, попытаться осмыслить художественные образы и мотивы в данном аспекте. Важно стремление интерпретировать художественное явление именно в неразрывной системе ассоциаций, с которой данное явление связано у исходного носителя выражаемой

концепции. В то же время необходимо психологически обособиться от привычных для европейского менталитета ассоциативных образований.

Литературный текст и его элементы, отражая реальную действительность, выступают как выразители сущности менталитета. Концепт представляет возможность реализации соотношения любого художественного текста с реальной действительностью. Фундаментальной психологической характеристикой концепта выступает взаимосвязь ментальной памяти и литературного текста как элементов взаимодополняющих и неразрывных. Поэтический текст посредством «слухового воображения» (Т.С. Элиот) синтезирует древнее и современное, общее и частное. Природа концепта во многом близка идее Элиота, по которой поэзия способна проникать «гораздо глубже сознательных уровней мышления и чувства, придающего силу каждому слову; оно опускается до самого примитивного и забытого, возвращается к истокам...» [Элиот, 1997, с. 119]. Поэзия выступает как форма языкового познания реальной действительности. Концепт – это то, в виде чего этноментальный мир поэта отражается в его творчестве, это своего рода феномен синтеза национальной ментальности и национальной культуры.

Д.С. Лихачев определял понятие «концепта» в качестве мыслительной единицы, отражающей явления окружающей действительности в непосредственной зависимости от уровня образования, личностного, профессионального и социального опыта говорящего (повествователя) [Лихачев, 1997, с. 281]. В то же время концептуально-культурологическое направление современного литературоведения подразумевает под этим ретроспективный взгляд на слово, которое, по мнению В.Г. Зусмана, «восстанавливается как целостный объект гуманитарных наук» [Зусман, 2003, с. 3].

Таким образом, художник слова совершает своего рода концептуальное моделирование реальной действительности, проекция которой лежит в

основе его поэтического наследия. Концептуальные модели являются собой сопряженность субъективной человеческой активности и культурно-исторической действительности, а также ценностной системы субъекта и ценностного содержания культурно-исторической реальности.

«Менталитет, как исторически сформировавшиеся и одновременно развивающиеся формы восприятия мира, общества и человека, в литературном произведении объективируется в виде концептов» [Башкеева, 2011а, с. 3]. В основе нашего исследования лежит восприятие концепта как элемента культурной коммуникации, который выполняет функцию критерия вычленения общности произведений в художественной литературе отдельного этноса. Универсальные и культурно-специфические механизмы поэтической традиции и мировосприятия обуславливают закономерности развития смысловой насыщенности концепта, а также актуализируют проблему изучения природы концептов.

Концепты есть «ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» [Пименова, 2004, с. 59]. При изучении отдельных частей и фрагментов, векторно направленных от частного к целому, существует возможность создания наиболее полной и тщательно выстроенной семантической картины этноментального мира индивида, созданного путем нажитого опыта, дополненного оттенками метафизической памяти и отраженного в его творчестве. Раскрываемое в нашем исследовании концептуальное влияние национального, в том числе буддийского, мировоззрения на художественную картину мира Б. Дугарова, изменение и трансформация семантики художественных образов подтверждают связь концепта и опыта индивида.

Окружение и внешняя среда влияют на поведение и место индивида в социуме, тогда как базовым элементом вышеупомянутой среды является внутренний (имманентный) мир и психология личности. «Богатство значений

слова и богатство концептов этих значений» имеют прямолинейную зависимость от индивидуального потенциала и «идеосферы» как отдельного лица, так и этноса в целом [Лихачев, 1997, с. 281]. Как мы знаем, концепт как ментальное образование в сознании индивида связан с концептосферой социума. Концепты разной природы, взаимодействуя между собой, образуют уникальную концептосферу, или концептуальную систему, творчества Б. Дугарова, которую мы исследуем в сравнении с творчеством монголоязычных поэтов с целью создания наиболее широко освещенной этнической картины мира.

С позиций когнитивной науки концепт – это «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Кубрякова, 1996, с. 90]. Следовательно, существует возможность различной расшифровки концепта, которая соотносима с вариациями контекста и культурного опыта.

Для нашего исследования определенный интерес представляет теория В.И. Карасика. В категории времени под концептом понимается «фрагмент жизненного опыта человека» [Карасик, 2004, с. 3]. В качестве базы создания того или иного художественного произведения опыт писателя видится наиболее важным. Опыт – категория прошедшего времени, «пережитого», осмысленного, тогда как «переживаемая информация» представляет собой категорию настоящего и имеющего место быть в жизни и сознании писателя в данный момент [Карасик, 2004, с. 128]. На этом уровне происходят взаимодействие исторического прошлого и настоящего творца, интенсификация его качеств этнопсихологического мышления. Здесь стоит упомянуть определение концепта, предложенное Н.Н. Болдыревым, который полагает, что «концепты представляют собой те идеальные, абстрактные единицы, смыслы, которыми человек оперирует в процессе мышления. Они отражают содержание полученных знаний, опыта, результатов всей

деятельности человека и результаты познания им окружающего мира в виде единиц, “квантов” знания» [Болдырев, 2001, с. 24]. Поэтические тексты репрезентируют полученный опыт, концептуальную целостность образов и форм национального и индивидуального языкового мышления.

«Богатство языка определяется не только богатством “словарного запаса” и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителями которой является язык человека и его нации» [Лихачев, 1997, с. 286]. Концептуальный мир обогащается за счет культуры, которая находится в непосредственной взаимосвязи с мифологическим и религиозным опытом отдельных этнических формаций. Объектом художественного творчества поэта зачастую становится мифологическая картина мира, которая ввиду процесса трансформации по законам поэтики выступает как стержень архаичности и дополнительного фактора, придающего смысловую глубину повествованию. Вторичные смыслы концепта, связанные с мифологизацией, наслаиваются на культурные, исторические и авторские коннотации лексем. Концепт семантически обретает толкования с позиций этнокультурной специфики и раскрывает исследователю модель мироустройства ментального поля поэта. В ходе выделения в контексте того или иного концепта происходит реконструкция сущности ментального мира, заключенного в лексеме.

В нашей работе теоретической основой концептуального подхода к анализу поэтических произведений послужили работы С.А. Аскольдова, Н.Н. Болдырева, В.Г. Зусмана, Е.С. Кубряковой и др. Поскольку художественные концепты обладают качеством вызывать множество ассоциаций, то, синтезируя сходства и различия многочисленных трактовок и подходов к изучению концепта, мы обратились к исследованиям бурятских литературоведов в области концептологии. Это метод выявления концепта, предложенный В.В. Башкеевой, при котором автор вводит в научный обиход понятия «первичный концепт, вторичный концепт. Концепт,

подвергающийся анализу и находящийся в центре исследовательского внимания, является первичным концептом. Рассмотрение его возможно в двух аспектах. Во-первых, можно проводить имманентный анализ, опираясь на саму лексему и близкие к ней слова, т.е. однокоренные слова или синонимические понятия (синонимический ряд концепта). Во-вторых, проводить расширенный анализ, подключая в качестве предмета изучения концепты, семантически связанные с первичным, но выраженные с помощью других лексем, – вторичные концепты. Выделение вторичных концептов происходит как на логической, так и на ассоциативной основе» [Башкеева, 2011а, с. 5].

Концептологический анализ, предложенный В.В. Башкеевой (С.С. Имихеловой, С.И. Гармаевой и другими) и основанный на восприятии концепта как «единицы изучения менталитета в художественном тексте, в языке, в культуре», для нашего исследования имеет особую ценность. Данный подход способствует выявлению единого в русле поэтических текстов монголоязычного мира [Башкеева, 2011а, с. 3].

Говоря о проблеме концептуального моделирования поэтического текста, стоит отметить, что присутствующее в нем явление интертекстуальности и художественной аллюзивности видится вполне закономерным. Метафорические аллюзии в современной бурятской поэзии, заимствование некоего элемента из другого текста (мифологического, религиозного, исторического) служат отсылкой к тексту-источнику. Посредством ассоциаций происходит взаимодействие между литературно-художественными произведениями прошлого и настоящего. Ментальный, а соответственно и художественный опыт как элемент концепта входят в образный фон произведения. «Развертыванию и обращению подвергаются не столько конкретные тексты предшественников, сколько целые схемы мышления, системы приемов, текстуальные навыки, принятые в предыдущих литературных школах» [Жолковский, 1994, с. 30]. Зачастую концепт в

содержательном аспекте уступает литературному тексту, который раскрывает читателю более обширную смысловую картину. С другой стороны, заурядное и неоригинальное в идейном отношении художественное произведение может получить новую оригинальную трактовку с позиции того или иного концепта. Также концепт не всегда формально обозначен в произведении, однако его присутствие отрицать нельзя. Под невербальными концептами-действиями мы подразумеваем логически связанные с рассматриваемым концептом художественные мотивы и действия, формирование которых происходит ассоциативно на уровне подсознания.

Широкий спектр явлений современной литературы приобретает мифопоэтическое звучание. Поэтому поэзия располагает некоей мифопоэтической кодировкой, подразумевающей идеологическую интерпретацию с позиций культурологии, эстетики и психологии. Миф – необходимый этап для постижения прошлого, настоящего и будущего, этап переосмысления и преобразования жизни. «Энергия мифа – это, можно сказать, то, что питает современную литературу огромной первозданной поэзией человеческого духа, мужества и надежды... миф, включенный в реализм и сам ставший реальностью жизнеощущения человека, – свежий ветер, наполняющий паруса времени и литературы, устремляя их к бесконечному горизонту познания истины и красоты», – цитирует Ч. Айтматова А. Брудный [Брудный, 1998, с. 63]. Естественное и гармоничное сосуществование классических поэтических приемов и явления мифологизации, безусловно, не только углубляет смысловую нагрузку произведения, но и дополняет эстетическую специфику рассматриваемого объекта. Интерпретация поэтического текста в нашем исследовании основана на критической дешифровке художественных образов, составляющих национальную (этническую) концептосферу автора, с целью «дойти не до смысла слов, но до смысла самих вещей» [Барт, 2008, с. 294].



Применительно к нашему исследованию важно отметить, что ценностные ориентации поэтов в ареале транскультурья чаще встречаются на уровне ментальных полей. Мыслительная абстрактная сущность формирует картину мира как отдельного поэта, так и нации, к которой он принадлежит. Сравнительно-типологический анализ творчества Б. Дугарова и монголоязычных поэтов, проживающих в соседних странах, даст возможность оценить черты, свойственные их общей ментальности, и черты, присущие каждому поэту в отдельности, так как на стыке отличных друг от друга явлений характерные качества проявляются наиболее четко.

Религиозный образ мира мифологичен, а религиозные и мифологические образы – древнейшая основа культур и искусств. Как пишет С.И. Гармаева, «этнопоэтическое восприятие литературных явлений в этом (конфессиональном) контексте может стать фактором глобализации и одновременно фактором идентифицирующим – с помощью буддийского сакрального выявляется национальное своеобразие сознания и мышления» [Гармаева, 2009, с. 9]. Национально-культурные концепты, синтезируясь, образуют национальную концептосферу, которая является репрезентацией феномена этнического самосознания. Применительно к нашему исследованию содержательная типология художественных концептов поэзии Б. Дугарова затрагивает национально-культурный пласт опыта поэта и имеет мифопоэтическую природу.

Мы рассматриваем концепт и как элемент репрезентации ментальности, и в качестве носителя идейно-смыслового значения художественного произведения. Важно выявить семантический потенциал концепта в поэзии Б. Дугарова в аспекте общемонгольских национально-культурных особенностей, а также осуществить типологизацию полученных результатов.

В ходе нашего исследования мы склонны придерживаться идеи, что наряду с концептом как выразителем «контекстуального смысла», также стоит рассматривать мотив и художественный образ в качестве элементов,

создающих общую семантику произведения [Зусман, 2003, с. 7]. Семантическая интерпретация текста расширяет вариативные границы толкования в зависимости от природы концепта у автора.

Говоря о природе концептов, мы руководствуемся факторами их формирования: религиозными, философскими, эстетическими, национально-культурными, психологическими.. Как отмечает В. Зусман: «Концепт оказывается инструментом, позволяющим рассмотреть в единстве художественный мир произведения и национальный мир. Вводя концепт как единицу анализа... мы получаем возможность включить образную ткань произведения в общенациональную ассоциативно-вербальную сеть» [Зусман, 2003, с. 3 – 11]. Подобно теории С.А. Аскольдова о природе концептов, мы также склонны к рассмотрению художественных концептов как особого рода художественной ассоциативности. Таким образом, концепт поэтического текста объединяет мифологическую и метафорическую образность произведения. Семантика универсальных художественных концептов «больше данного в них содержания и находится за их пределами» [Аскольдов, 2002, с. 91].

Концепт – это факт культуры. Концепт – это многомерное ментальное образование, обладающее общенациональным компонентом как индикатором принадлежности к той или иной культуре. Национально-культурные концепты обладают единством этнического начала, которое выражается в общности мировоззрения. В условиях культурного пограничья литература сталкивается и с проблемой идентичности национальной поэзии как особого элемента этнического самосознания, и с проблемой взаимодействия национальных концептосфер.

## 1.2. Мифологическое содержание концепта «Вечное Синее небо»

Формирование характерной для Б. Дугарова модели мироздания опирается на мифологическое мироощущение. Как результат самоидентификации бурят-монгольского «я» данная тема в разных аспектах освещена в его поэзии. Религиозная культура бурят и в целом монголов (и сопутствующие ей характеристики) остается наиболее консервативной и мало изменившейся структурой в процессах современных межэтнических коммуникаций. В своем развитии она сохранила значительную часть общечеловеческого комплекса архаических воззрений и верований. Типологические черты древнего культа неба в форме мировоззренческих установок сохранились в этнической памяти поэта в качестве духовного ядра национального самосознания.

В традиционном обществе монголоязычных народов в добуддийский период вся совокупность ценностных ориентаций, стереотипов и векторов поведения связывалась с волей и функциями «Вечного Синего неба», в котором, по архаичным представлениям, заключался универсальный закон бытия, функционирования и структурной организации Вселенной. По тюрко-монгольской мифологической традиции, древнее верховное божество Вечное Синее небо (*Хүхэ Мүнхэ тэнгэри*) и само сакральное небесное пространство являются творцом и началом всего вселенского существования<sup>2</sup>.

В нашей работе мы рассматриваем данный культ как основу концепта «Вечное Синее небо» в современной поэзии, а также как духовно-идеологическое явление архаического периода становления монгольского суперэтноса. Пантеистическое мировидение трансформирует нейтральное в сакральное, создавая особую поэтическую образность стихотворных текстов. Сюда входят и тексты, основной фабулой которых является почитание многослойного Вечного Синего неба, населенного мифологическими

---

<sup>2</sup> Сложную религиозно-мифологическую систему представлений протомонгольского периода включает в себе культ Вечного Синего неба. Культ неба занимает центральное место в концепции природы и истории происхождения протомонголов.

первопредками. Данное явление, отраженное в современной поэзии, мы рассматриваем как «мифопоэтический пантеизм» (О.А. Ханзен-Леве).

В стихотворении Б. Дугарова «Синих монголов синее знамя» (*Хүхэ монголой хүхэ туг*) знамя монголов небесного цвета является ядром этнического самосознания:

<i>Түмэн жэлнүүдэй туршада</i>	На протяжении тысячелетий
<i>Түрэл түүхын хүлдэ болоһон,</i>	Дух родины воплотившее,
<i>Хурьһэтэ дэлхэй дээр</i>	На этой брэнной земле
<i>Хэтэ намилзадаг</i>	Вечно развевающееся
<i>Хүхэ монголой</i>	Синих монголов
<i>Хүхэ туг.</i>	Синее знамя.
<i>Уг гарбалайн эхи табиһан</i>	Начало нашего отечества знаменую
<i>Уе сагай буурашагуй долгиндол</i>	Нескончаемыми волнами с древних времен
<i>Хүхэ тэнгэрийн гээгэ болоһон</i>	Летящее с Синего неба
<i>Хүхэ монголой</i>	Синих монголов
<i>Хүхэ туг.</i>	Синее знамя.
<i>Хүлэг шүлэгүүдэйм жэгүүр олгоһон</i>	Скакунам, моим стихам, крылья давшее
<i>Гүн сэдьхэлэйм хадаг дэлгэһэн</i>	Расстелившее <i>хадаг</i> из глубины моей души
<i>Хурьһэтэ дэлхэй дээр</i>	На этой брэнной земле
<i>Хэтэ намилза</i>	Вечно развевайся,
<i>Хүхэ монголой</i>	Синих монголов
<i>Хүхэ туг.</i>	Синее знамя.

[Дугаров, 2011а, с. 44–45] (перевод Е. Сундуевой)

«Большое значение для формирования концептов имеют повторяющиеся в тексте слова, называемые по-разному: слова-лейтмотивы, лексические доминанты, но чаще ключевые слова» [Бабенко, 2008, с. 59]. В данном случае анализ концепта «Вечное Синее небо» основывается на выделении однокоренных слов и синонимичных понятий к ключевому слову «синий». Данное слово выступает как знаковая доминанта, благодаря которой, думается, можно провести моделирование авторской программы интерпретации текста. Высокий уровень частоты употребления лексической доминанты «синий» обращает внимание исследователя на семантическое содержание слова и присущие ему ассоциативные связи.

Синее знамя монголов Б. Дугаров приравнивает к художественному образу Синего неба. Небо, монгольский народ и знамя образуют единую

циклическую систему взаимосвязи, которая исполняет функцию «музы» поэта.

Поэтический образ «синие монголы» на ассоциативном уровне создает образ «небесных» монголов, который восходит к мифологическому преданию о небесном происхождении первопредков. Эпитет «синий» произошел от синего неба, и знамя монголов синего цвета символизирует непрерывную связь с предками<sup>3</sup>.

Д. Банзаров давал следующее определение такому явлению, как Небо: «монголы, подобно многим другим народам, понятие о высочайшем существе соединяли с понятием о небе, которое оттого является существом столько же материальным, сколько духовным. Голубое небо, как обыкновенно называют его монголы, действующее на воздушные явления и производительность земли, не может быть названо духовным: но вечное небо, как еще называют его те же монголы, управляющее миром и руководящее делами человека, представляется существом духовным» [Банзаров, 1955, с. 54].

Семантика концепта, а также основные векторы мифопоэтического пантеизма – это проекция отношений между человеком и миром в аспекте архаических традиций под единым духовным началом неба:

О Вечное Синее небо,  
из глубины мироздания,  
с его невидимых вершин,  
где обитают, наверное, небожители,  
кем я кажусь оттуда...

[Дугаров, 2011б, с. 149]

Лирический герой познает себя и свое место в мире сквозь призму Вечного неба. Хотя герой немного сомневается, что небо населено небожителями, но все же его волнует связь с неведомым и вечным.

---

<sup>3</sup>По мнению монгольского ученого Сампилдэндэва, «Тэнгэр монгол» гэж буй нь монголоо тэнгэр мэт дээдлэх гэсэн утгатай гэж тайлбарлаж болдог юмаа... «Значение слова “небесные монголы” можно расшифровать как благородное происхождение монголов от небесных отцов» [Сампилдэндэв, 1998, т. 18].

В современной бурятской поэзии обращение к мифологическим сюжетам и мотивам является одним из базовых художественных приемов. Б. Дугаров в стихотворении, посвященном известному монгольскому поэту Б. Явуухулану, отмечает данный факт как отличительное свойство его творчества: «И в стихах двадцатого столетья / лунный свет струился между строк». Светлая лирика Б. Явуухулана, как и лирика Б. Дугарова, пронизана небесными и лунными мотивами:

Я родился владыкою синего неба без края,  
Где далекие звезды роса на цветах повторяет.  
Где над черной равниной кочуют ночные светила,  
Где ни звери, ни птицы достичь горизонта не в силах!

[Явуухулан, 1987, с. 3]

Концепт формируется путем ассоциаций и по сходству (метафора), и по смежности (метонимия). Бесконечное синее небо Монголии сливается с бескрайним простором. Простор неба и равнины гармонично взаимосвязан: небесные звезды – это мерцающая роса на цветах. Создается художественная стилизация пространства путем моделирования зеркальной симметрии, придающей семантическое значение взаимосвязи и единства классической дуальной системы «верх – низ». Отсутствие оппозиции «верх – низ» – ценностная константа как в бурятском, так и монгольском мировоззрении.

В поэзии Б. Явуухулана сквозной линией проходит мотив происхождения от Синего неба: «Я Страною Лазури владею с минуты рожденья, / Краем Синих Монголов, как небо высокое, древним» [Явуухулан, 1987, с. 5]. Страна Лазури, Край Синих Монголов, Синее небо, Вечное небо – различные вариации названия монголами своей родины восходят к культу неба. Небо – универсальный архетип, символизирующий трансцендентность и суть Вселенной. «Голубой глаз», т.е. сакральное небо как источник жизни, является всевидящим оком Вселенной: «Средоточие / Жизни сущей – / Сумрачного космоса / голубой глаз» [Явуухулан, 1987, с. 41]. Поэт

синтезирует иносказательные смыслы отдельных образов, превращая космическое в пейзажное.

Вариативность вербализации ключевого слова «синий» в поэтических текстах образует своеобразную синонимию, элементы которой семантически компенсируют друг друга. Формальные особенности и аналогии, представленные синтагматическими структурами «Страна Лазури», «Край Синих Монголов», «Синее небо», «Вечное небо», «голубой глаз», генерируются в единую модель небесного пространства, т.е. концепт «Вечное Синее небо».

Вселенная монгольского поэта Д. Бямбадоржа – земля предков, раскинувшаяся под Вечным небом, земля абсолютной полноты и беспредельности:

<i>Хүчит дээдсийн мөнх тэнгэрээс</i>	С вечным небом могущественных предков
<i>Хүйн холбоо амь нэгтэй би.</i>	Пуповиною связан я.
<i>Уйлах баярлахыг зэрэгцүүлэн</i>	Переменяя радость и горе,
<i>Уужим орчлонд төрсөн юм.</i>	В бескрайней вселенной родился я.
[Петрова, 2011, т. 98 – 99]	(перевод М. Петровой)

Рожденный небом лирический герой несет память не только о своем мифологическом происхождении, но и об истории могущественных монгольских племен. Центральный мотив мифологической связи лирического героя и неба через пуповину раскрывает идею происхождения монголов, которая относится к наиболее архаическому пласту древней мифологии.

Явление возрождения мифологического сознания неотделимо от процесса выражения духовного и творческого «я». «В каждой капле дождинки материнская есть слеза» [Дугаров, 2011б, с. 272]. В образ капель дождя, падающих с неба, Б. Дугаров иносказательно вносит образ неба как материнского начала, с которым подобно образу Д. Бямбадоржа (пуповина) связан лирический герой. Данное сюжетно-концептуальное насыщение закономерно в виду неразрывной связи менталитета и культурно-исторических традиций нации.

Б. Дугаров в изображении небесного сакрального пространства зачастую использует опосредованные смысловые понятия и эпитеты. Так, например: «Голубоглазый Хормуста<sup>4</sup> пасет миражи по краям горизонта. / Господи, как оторваться от взора песчаной Горгоны по имени Гоби» [Дугаров, 2013, с. 21]. Смыслонасыщение достигается автором путем синтеза художественных образов. Обозначая персонажа «голубоглазым», он словно соединяет образ божества с синим небом. Центральные образы «голубоглазого Хормусты» и «Вечное Синее небо» образуют синонимичную пару. Следовательно, «голубоглазый Хормуста» принимает на себя сакральные функции «Вечного Синего неба» и распоряжается судьбами людей, а также всем происходящим в мире.

В данном стихотворении Б. Дугаров обращается к композиционному принципу метафоры, расширяя поля образной насыщенности концепта. Используя такой востребованный персонаж древнегреческой мифологии, как горгона Медуза, автор приводит иносказательное сравнение просторов пустыни Гоби с ее околдовывающим взглядом. Хотя и притягательна магическая сила пустыни, но грозный образ горгоны усиливает аллюзивные поля текста, напоминая известную монгольскую пословицу «Лучше родиться быком на Хангае, чем человеком в Гоби».

Основное содержание концепта «Вечное Синее небо» базируется на широкой мифопоэтической семантике, в структуре которой особое место занимает предковое начало. Генеалогический сюжет мифа о происхождении монгольского этноса от небесных первопредков является базовым и традиционным<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> В религиозно-мифологической традиции монгольских народов Хормуста – божество более позднего происхождения. «Он покровитель земли, всего видимого мира и обитающих в нем живых существ... В средневековье Хормуста, очевидно, быстро контаминируется с центральным ураническим божеством – Вечным небом» [Жуковская, 1988, с. 595].

<sup>5</sup> Небо включает в себя пантеон божеств, который состоит из множества зооморфных персонажей: небесный пес или небесный волк, от которого родила Алангуа, орел как первый человек на земле, лебедь как праматерь и т.д. По мнению П.Б. Коновалова, главного персонажа Бортэ-Чино, «упоминаемого как предка-предводителя племени, правомерно рассматривать в качестве мифологического персонажа, в



«В поэзии Б. Дугарова мифопоэтический мотив о небесном сакральном происхождении монгольского этноса, связанный с образами Лани и Волка, помогает автору создать лирическую картину о связи времен, а также осветить фундаментальные вопросы бытия» [Именохоева, 2014, с. 116]. Стихотворение «Легенда о небесной лани» связывает прошлое с настоящим и вечное с преходящим:

И в грозной песне бытия,  
сливаясь с яростною бурей,  
небесной ланью в волчьей шкуре  
мне снится родина моя.  
А там, где лань промчалась ранью  
и скрылась в утреннем тумане,  
струится небо по земле.  
Я вслед иду за вечной ланью,  
и дрожь травы, и гор молчанье  
передаются тайно мне.

[Дугаров, 2011б, с. 384]

По нашему мнению, невозможно дать смысловое освещение и декодировку художественных образов Б. Дугарова без обращения к ментальному национальному прошлому монгольского этноса. Поэтическая парадигма, богатая содержательными возможностями и семантическими образованиями, неразрывно связана с менталитетом поэта.

Как известно, «предком Чингисхана был Бортэ-Чино, родившийся по изволению Вышнего Неба. Супругой его была Гоа-Марал» [Сокровенное сказание монголов, 1990, с. 12]. Бортэ-Чино и Гоа-Марал, – небесные предки, обозначенные в поэзии Б. Дугарова художественными образами Сизого волка и Прекрасной лани, – наиболее индивидуализированные и содержательно отличающиеся от других персонажей мифопоэтического пантеона. Реализуется авторская мифология – собственная аналогия мифологическому. Органично вплетаясь в семантику художественного

---

котором заложено в тотемической форме представление монголов об их происхождении, воплощено их родоплеменное самосознание» [Коновалов, 1995, с. 34].

произведения, мифосознание, или ремифологизация, обуславливает его общее мотивное строение и временную организацию.

В стихотворении Б. Дугарова «Легенда о заблудшем волке» лирический герой, как загнанный волк, носится по Москве. Истинно русское сравнение себя с загнанным волком далее изменяется, и лирический герой сам становится небесным волком: «оттого что я был / синим небом ниспосланный пес» [Дугаров, 2011б, с. 152]. В чужом пространстве герой ощущает себя замученным и заблудшим. Основной лейтмотив легенды дополняется побочной темой героя-кочевника, ищущего свой путь в современном урбанистическом мире. Традиционный для западной культуры образ волка подвергается авторской стилизации, насыщая образ персонажа элементами национальной мифологической традиции.

В одном из своих стихотворений автор пишет: «Мы не помним своей родословной, берущей начало у Неба» [Дугаров, 2011б, с. 144]. Лирический герой удручен тем, что современник, подавленный урбанистической культурой, забывает о своих родословных корнях. «Легенда о заблудшем волке» завершается упоминанием синей дали как родных просторов, и шире – родных небес, именно здесь ожидается встреча героя с подругой: «Мне осталось уйти в свое логово – синюю даль, / где подруга моя не волчица, / а вечная лань» [Дугаров, 2011б, с. 152]. Цветовой компонент «синий» выстраивает образную принадлежность текста к концепту «Вечное Синее небо».

С целью выявления индивидуально-авторской, а также ментальной парадигмы художественных образов волка и лани хочется обратиться к стихотворению Г. Гессе «Степной волк»: «Я, Степной волк, все бегу и бегу, / Но не вижу нигде ни зайца, ни лани!», «Я бы в нежный кострец вонзил клыки, / Я бы кровь прелестницы вылакал жадно», «Слышу, как свищет ветер, бегу, ищу – / К дьяволу бедную душу свою тащу» [Гессе, 1994, с. 252]. Единый для творчества Г. Гессе и Б. Дугарова мотив бега волка и лани, однако, имеет

различную идейно-художественную концепцию. Гармоничное двуединство образов волка и лани у Б. Дугарова диссонирует с подчеркнуто агрессивной классической европейской концепцией антагонизма двух персонажей. Данное сравнение расширяет собственно монгольские истоки эстетических традиций в произведении Дугарова. В национальной мифологии заложен фундамент прообразов литературы настоящего и будущего. Эти прообразы, созданные в легендах и сказаниях, остаются в коллективной памяти. Таким образом, этническая память автора нашла свое выражение в создании устойчивых мифопоэтических образов волка и лани.

В концепте «Вечное Синее небо» Б. Дугарова наблюдаем в основе стержневой мотив происхождения монголов, так и периферийные темы и мотивы, с помощью которых автор раскрывает смысловое наполнение данного концепта. В ряд ключевых образов, характеризующих концепт «Вечное Синее небо», входит, как уже упоминалось, заимствованный из мифологии монгольского мира образ лани. В основе его стихотворения «Легенда о лани» заложено восприятие мифа как песни о любви: «Я помню эти времена: / от бега волка с нежной ланью / прошла волна по мирозданию, / обдав полынью письма». Далее он развивает мотив волка и лани: «На фоне неба и тайги / угрюмый волк грустит о лани, / и вой слагается в сказанье / о сновидениях тоски» [Дугаров, 2011, с. 383]. Художественный образ, дополненный эпитетом угрюмый, создает особую трагедийность любви персонажей. Обращает на себя внимание примечательная деталь: волчий вой служит кульминацией минорного звучания стихотворения. Поэтическая семантика воя создает лирическую картину разлуки, однако «прекрасная лань» жива, и мотив бега волка и лани обретает позитивную тональность: «А лань моя жива на свете, / и с нею рядом волк бежит» [Дугаров, 2011, с. 383].

Автор реализует концепт «Вечное Синее небо», проводя образные параллели с пантеистическим мировидением монгольского этноса: мироздание мыслится неразрывным с образами волка и лани. Возможно, в

поэзии Б. Дугарова образность силы и воли бурятского и монгольского народов связана с отцовским началом, происходящим от Волка, а эстетическое мировосприятие, широта души – с образом Прекрасной Лани:

Молнии яростных конниц – от праотца Сизого Волка.  
Море протяжных поэм – от праматери Лани Прекрасной.  
[Дугаров, 2013, с. 16]

Художественные образы волка и лани как составляющие части мифопоэтического мышления и, соответственно, менталитета Б. Дугарова имеют в его творчестве значение связи как с прародиной Монголией, так и с родной Бурятией.

В стихотворении «Облачно-синий волк» (*Үүлэн хөх чоно*) современного поэта Цэдэнжавын Цолмона из Внутренней Монголии соединение образов неба и волка выражено в синтагматической конструкции «облачно-синий волк», которая является вариацией ключевого слова «синий»:

*Үүдэнд  
Үүлэн хөх чоно ирж улив.  
Нүд нүдээрээ бид хоёр мэндлэв.  
Нүүдлийн тэрэгний дугуй шиг  
Ах дүүс болж танилцав.*

[Цолмон, 2011, с. 162]

К моим дверям явившись,  
Небесный облачно-синий волк завыл.  
Мы, глядя в глаза, поприветствовали друг друга.  
И, как ось колеса телеги кочевника,  
Как брат с братом, познакомились.  
(перевод Е. Сундуевой)

Здесь мифопоэтический образ волка непосредственно связан с небом. Небесный волк Ц. Цолмона – явившийся лирическому герою первопредок, которого он приветствует как собственного брата. Особо стоит обратить внимание на метафоричное сравнение «как ось колеса», которая держит всю телегу. В монгольском мире это сравнение имеет глубокий смысл – центр, держащий весь мир в равновесии. Так и в данном случае встреча с волком представляется лирическому герою как жизненно важная и необходимая

встреча со своей собственной внутренней сущностью. Эта встреча – нравственный стержень, ниспосланное благословение предками, его связь с облачно-синим волком – только ему дарованный дар за особые заслуги. Этот лирический дискурс заканчивается многозначным риторическим вопросом: «Почему к тебе в дверь не постучался волк, ты спроси сам у волка». Вопрос для размышления остается открытым.

Существуют различные трактовки цвета тотемного волка. Ц. Цолмон определяет его как небесный и облачно-синий, который образно восходит к цвету неба. Здесь мы наблюдаем репрезентацию концепта путем создания вариации однокоренных слов. Однако традиционно его называют сизым волком<sup>6</sup>.

Итак, в поэзии Б. Дугарова в концепте «Вечное Синее небо» этногенетическое предание о Сизом Волке (*Бортэ-Чино*) и Прекрасной Лани (*Гоа-Марал*) является основой в сквозном мотиве о небесном происхождении монгольского этноса. Формирование концепта «Вечное Синее небо» происходит не только путем ассоциативного восприятия неба как наполненной мифологическими предками субстанции (на уровне ассоциативно-образного этнокультурного восприятия), но и путем синонимичных параллелей синтагматических структур, таких, как синий, синевато-сероватый, голубой, небесно-облачный, облачно-синий, синевато-сероватый.

Как показывает анализ поэтических произведений, мифопоэтические художественные образы используются автором как важные семантические единицы текста. Миф о лебеди как праматери в творчестве Б. Дугарова и бурятской литературе наиболее изучен, поэтому мы только отметим основные мотивы. В его поэзии встречаются как исконно бурят-монгольские, так и западные вариации этого образа. В бурятской традиции лебедь

---

<sup>6</sup>Ключевое описание оттенка приводит Б.Р. Зориктуев, этот цвет «наблюдается в природе: когда на лежащий на земле снег опускается туман, то между ними возникает расплывчатая полоса, имеющая синевато-сероватый оттенок. Это и есть цвет *бортэ*» [Зориктуев, 2011, с. 14].

почитаются как небесная праматерь<sup>7</sup>. Смысловой слой концепта «Вечное Синее небо» у Б. Дугарова связан с образом праматери-лебеди:

И лебедь-праматерь  
в годину напастей  
потомков своих осеняла крылом.  
[Дугаров, 2008, с. 36]

Художественное воплощение концепта происходит с помощью мифологических аллюзий и привлечения фольклорной поэтики. В «Сутре мгновений» Б. Дугарова лейтмотивом проходит образ белого лебедя:

Пути пространства рвутся под белым крылом.  
Пусть будет долог и светел полет! –  
Брызгаю птицам вслед молоком,  
Будто я сам в небеса взмываю.  
[Дугаров, 2013, с. 201]

Семантическая природа мотива молока восходит к обрядовой сфере монгольского мира<sup>8</sup>. Как мы видим, в поэзии Б. Дугарова широко отражена обрядово-ритуальная сторона монгольского мира. Традиционно к молоку обращались во всех ситуациях, когда была необходимость в сакрализации действия.

И молока живые капли,  
как пожеланий добрых суть,  
родные освящали дали  
и превратились в Млечный Путь.  
[Дугаров, 2008, с. 226]

Мифологическая птица и небесное пространство неразрывно связаны. Обряд окропления несет архаические мифорелигиозные функции: защита от злых духов, смерти, болезни и врагов. В данном случае концепт «Вечное Синее небо» в тексте вербально не отражен, однако мотив молока притягивает семантику традиционного наследия исследуемой культуры,

---

<sup>7</sup>В бурятских этнографических и фольклорных исследованиях зачастую упоминается фраза «Хун шубуун гарбални» – «Начало мое – птица-Лебедь».

<sup>8</sup>Окропление молоком пути – традиционное благословение, которое имеет ритуальные истоки. Как пишет Э. Лхагвасурэн, «из перелетных птиц особо выделяют лебедя, считая птицу своей прародительницей... Читали для лебедей специальные молитвы: «Да пусть спокойно плавают в родных водах, чтобы было много приплода», и кропили птицам вслед молоком» [Лхагвасурэн, 2012, с. 73].

формируя невербальный концепт-действие «окропление», которое, на наш взгляд, имеет подчеркнуто национальный характер и «оказывается не только материалом, но средством изображения и формой художественной герменевтики, позволяя придать повествованию смысловую глубину» [Кривонос, 2008, с. 123].

В «Сутре мгновений» образ лебедя зачастую вбирает в себя как западное, так и восточное начало:

Леди небес – моя белая Лебедь...  
Лепет лесных лепестков собираю в элегию снов и легенды.  
Лезвие молний мои обжигает уста, обращенные к небу.  
Люстрой хрустальной росинок увенчаны травы на утреннем склоне.  
Любо с высокой скалы мне пропеть сокровенные нежные гимны.  
Лютня из рук выпадает, и в бездну летит, чтоб об камни разбиться.  
Лебедь серебряным взмахом крыла ее для меня возвращает.  
Лета стремится свои воды, и в каждой волне – лебединая песня.  
[Дугаров, 2013, с. 20]

В тексте наиболее четко обозначено ее мифологическое небесное материнское начало. Образ лебедя в данном контексте напоминает лебедя в поэзии Ш. Бодлера. Как и в мировой традиции, белая лебедь символизирует эстетическое начало его поэзии, чистоту, целомудрие и совершенство.

Мифы о богах и божественных силах, традиционные представления о Вечном Синем небе, дополняющие друг друга в общей системе мироздания, лежат в основе поэтической картины мира Б. Дугарова. Базирующаяся на олицетворении всего сущего концепция мифопоэтического пантеизма охватывает область космогонических представлений. Как мы писали выше, небесные божества – это не только одно божество Вечное Синее небо, но и все небесное пространство, населенное различными мифологическими богами. Персонифицированные художественные образы неба, звезд и созвездий в поэзии имеют множество вариаций. Следовательно, концепт «Вечное Синее небо» включает в себя множество смысловых значений.

Поэт в творчестве Дугарова, являясь посланником Вечного Синего неба на земле, становится выразителем памяти народа и передатчиком идей

коллектива. Идея о «единой» трансцендентальной сущности протомонгольского периода отразилась в шаманских призываниях и гимнах, которые начинаются с прославления Вечного Синего неба. И поэт, и жрец воспроизводят то, что некогда, в первоначальные времена, создал демиург. «В этих своих действиях жрец-грамматик, по сути дела, уже выступает и как поэт, который знает всю вселенную в пространстве и времени» [Топоров, 1997, с. 217]. Поэт, как и избранный богами жрец, связан с небесами и может возносить песнопения, обращенные к небесным божествам:

Облаком белым клубится воздушный простор.  
Ода богам – как звучит она мерно и строго.  
От золотого костра до заоблачных гор  
Ободом солнечным катится вещее слово.  
Отсвет времен окружает призыванье жреца.  
Огненный знак подают небожители смертным.  
Обетованную землю хранят небеса.  
О, кто откроет мне путь к берегам заповедным!  
[Дугаров, 2013, с. 19]

В данном случае реализуется восприятие поэта-демиурга, обладателя «вещего слова». Небожители и небеса («воздушный простор») как творцы мира предстают носителями добра и света. Вполне отчетливо выявляется характерный для религиозно-мифопоэтического концепта мотив возвеличивания роли певца, несмотря на то, что завершается стихотворение возгласом «О, кто откроет мне путь к берегам заповедным!»

Этнические особенности уклада повседневной жизни бурят и монголов на образном уровне раскрывают содержательную сторону концепта «Вечное Синее небо». Поэты зачастую рисуют этнические картины реального и мифологического характера, связанные с Млечным Путем. По-монгольски Млечный Путь называется «Небесный Шов» (*Тэнгэрийн заадас*). Например, в медитативном дискурсе герой Б. Явуухулана поэтично сравнивает свою земную жизнь, которую сшивает его жена своей добротой, с небесным швом: «Тьмою звезд / Затянет небо. / Глянешь – / И готов. / Но выводит / К утру / Бродом / Светлый Млечный Шов» [Явуухулан, 1981, с. 12].



Небесный свод в традиционном для мировидения монгола ключе отражен в пейзажной зарисовке Л. Нямаа:

*Гүн харанхуйд тэнгэрийн заадас  
Гүүн зэл шиг сунайн цайрна.  
Амгалан талын аяс хөндөж  
Алдуурсан унага шиг од харвана.*

[Нямаа, 2005, т. 149]

В темноте Млечный Путь  
Белеет, как протянутая волосяная веревка.  
Нарушая спокойствие степного простора, звезда падает,  
Как с привязи сорвавшийся жеребенок.

(перевод Е. Сундуевой)

Реальное сравнение Млечного Пути с белесой волосяной веревкой имеет мифологический подтекст<sup>9</sup>. Образ падающей звезды, связующий вертикаль «верх – низ», создает единство пространства под куполом Вечного Синего неба, также фигурирующее в вышеупомянутом стихотворении Б. Явуухулана «Я родился владыкою синего неба без края».

Художественная информация, наполняющая концепт, увеличивается автором благодаря объединению ключевых слов в семантические ассоциативные поля. К концепту «Вечное Синее небо» как ментальному образованию путем ассоциативных и логических параллелей притягиваются вторичные образы (Млечный Путь, небесные светила, звезды и т.д.). Считается, что Млечный Путь образовался от молока матери богини Манзан Гурмэ. Она брызнула молоком вслед внуку Гэсэру, благословляя его дорогу. В центре художественного мира стихотворения лежит образ матери светлых западных небожителей, который в поэзии Дугарова связан и с созвездием Большой Медведицы:

Манзан Гурмэ  
Мать небожителей –

---

<sup>9</sup> Жгуты и веревки из конского волоса считаются носителями магической силы плодородия, производительной силы конского скота. Коновязь для жеребят традиционно изготавливалась из конского волоса. Лошадь – домашнее животное, «сопричастное миру светлых небесных богов» [Окладников, Запорожская, 1970, с. 114]. Заметим, что «коновязь в монгольском мире олицетворяет земную основу жизни, связывая собой все миры в единое целое» [Гармаева, 2009, с. 14].

Манзан Гурмэ вновь в полночь оживает.  
Медведицей с небес  
Мне вслед глядит сквозь тьму тысячелетий.  
[Дугаров, 2013, с. 193]

Когда поэт пишет, что ее взгляд сопровождает сквозь тьму тысячелетий, возникает связь с ее оберегающей, возможно, воскрешающей материнской функцией:

Семь Старцев, расседлав коней,  
спят под Полярною звездою,  
и коновязью в вышине  
она сияет при луне,  
уравновесив мир собою.  
[Дугаров, 2011, с. 78]

В данном контексте необходимо отметить отличительную особенность поэзии Б. Дугарова – семантическую насыщенность художественных образов<sup>10</sup>. «Полярная звезда как коновязь богов является медиатором между мирами, и Поэт-сказитель, также объединяя землю и небо, прошлое и будущее, продолжает древние легенды, читая звездную карту» [Именохоева, 2012а, с. 245]. Политеизм и обожествление значимых сфер природы с акцентом их подчинения Вечному Синему небу – основа вариативности поэтических оттенков рассматриваемого нами концепта. Солнце и Луна в национальной системе воззрений монгольского этноса также являлись первопредками. Лирический герой Дугарова существует в согласии с небом и землей, где именно солнечное, светлое благословение имеет главенствующее значение: «Солнечной тишиною / Сотканы мои беседы / С небом и землей» [Дугаров, 2013, с. 188].

Безусловно, как для ментальной категории для концепта характерно не только стремление выйти за рамки одного произведения, но и построение новых художественных образов, выполняющих функцию ментальных, а,

---

<sup>10</sup>О созвездии семи старцев существует и бурятский вариант легенды о семи черепах черных кузнецов, но в данном стихотворении прослеживается аллюзия с монгольским вариантом легенды, в котором Манзан Гурмэ бросила в небо семь чаш, и они превратились в звезды.

следовательно, и ассоциативных скреп. В бурятской мифологии связующим звеном между Небом и Землей выступают священные горы Алтая и Хухэя. В поэзии Б. Дугарова горы обозначены как «божественные пирамиды Вселенной», его лирический герой любит размышлять, сидя «у подножья устремленной ввысь коновязи простора – Мунку-Сардыка». Горы и небо как в поэзии Дугарова, так и во всей монголоязычной поэзии, являясь сакральными объектами поклонения, имеют подобные функции: «...и задумались горы, только знают они – о высоком и неземном» [Дугаров, 2011, с. 413]. В стихотворении монгольского поэта Бавуугийн Лхагвасүрэна гора, как и небо, называется «синяя вечная гора»:

<i>Тэр хөх мөнхийн уул</i>	Та синяя вечная гора –
<i>Миний хүүгийн уул</i>	Гора моего сына.
<i>Ургах нарыг</i>	Луч восходящего солнца
<i>Духдаж дүнхийнэ</i>	На ее лбу отражается,
<i>Унах нарыг</i>	А заходящее солнце
<i>Үүрч ханхайна.</i>	Гора на спине уносит.
<i>Нар нь шингэдэггүй</i>	Солнце в этой горе не растворяется,
<i>Навч нь ганддаггүй</i>	Листья на этой горе не желтеют,
<i>Хөх монхийн уул.</i>	Синяя вечная гора.
[Лхагвасүрэн, 2005, т. 170]	(перевод Е. Сундуевой)

Эпитет «синий» ориентирует на воплощенный автором концепт «Вечное Синее небо». Образ горы в стихотворении соотносится с архетипическим образом Неба. Сформировавшийся культ горы объединяет «сакральной вертикалью» пространство Вселенной. Это мироощущение словно проекция, конструирующая мир. Лирический герой погружен в «сакральную вертикаль» как физически, так и духовно. Образ горы является органичным компонентом и продолжением неба, и тем самым выстраивается стройная концепция Вселенной. Это особое мироощущение, безусловно, сводится к организующей силе «Вечного Синего неба», основополагающего принципа «Единого» у монголов. Таким образом, архетипический образ Неба в монголоязычной поэзии является не только выразителем пространства, но и ценностным ориентиром.

Константные архетипические категории бытия в общности представлений всего монгольского мира – это связь концепта «Вечное Синее небо» с универсальным базовым концептом «бытие»:

Эхо Вечного Синего неба хранят громовые сутры.  
В каждой капле дождинки материнская есть слеза.  
Как ни мчались бы в бездну со скоростью света минуты,  
Круг един, обнимающий землю и небеса.

[Дугаров, 2011, с. 272]

Единый круг связывает все во Вселенной – константное утверждение вне времени, вне веков. Оно существует в бесконечности. Этот эстетический идеал – мотив нераздельности человека и природы, является основополагающим как в концепте «Вечно Синего неба», так и в буддийском концепте «бытие».

Элементы общемонгольской мифологии остаются востребованными как основополагающие компоненты индивидуальных концептов поэзии Б. Дугарова, которые в сопоставлении с концептами творчества монголоязычных поэтов раскрывают уникальную концептосферу всего монгольского мира, как индивидуальную, так и общую ментальную сущность. Прошедший век знаменовался возрождением архаического мифа как объекта неподдельного интереса современников.

Религиозно-мифологический концепт «Вечное Синее небо» в поэтическом дискурсе – это, конечно, сохранность самобытности и специфики, фактор самоидентификации бурятского поэта Б. Дугарова и современных монголоязычных поэтов посредством создания культурного, идеологического, психологического инструмента – концепта «Вечного Синего неба». Это, в первую очередь, автохтонное ментальное образование, установки которого обусловлены архетипическими образами коллективного бессознательного. Как показал анализ текстов, подобные установки продолжают свое функционирование в современной поэзии. Границы между

сакральным высоким и низким естественным в поэзии Б. Дугарова стираются, приобретая элементы и качества единого целого.

Образ Вечного Синего неба, а также мотив памяти, широко освещенный в творчестве Б. Дугарова акцентируют внимание на одном из жизненных предназначений лирического субъекта – бесконечное странствие по жизненному пути в поисках истины бытия:

Не по воле высокого  
Вечного Синего Неба –  
по желанию сердца  
и тайному зову крови  
привела меня память,  
сама отряхаясь от пепла,  
на просторы  
моей родословной тоски и любви.

[Дугаров, 2008, с. 89]

Слово-образ память вбирает в себя множество оттенков. Интонационная линия стихотворения носит задумчиво-ретроспективный характер. Автор делает акцент на памяти генетической, родовой. В данном случае Дугаровым нарочито отрицается этноментальная память, происходящая от Вечного Синего неба, и семантика символа-культа «Вечное Синее небо» утрачивает свою насыщенность.

Концепт «Вечное Синее небо», «переведенный на язык мифа (религии, философии, идеологии), этот образ, овладевая коллективным сознанием, дает знание будущего и прошлого» [Мириманов, 1997, с. 10 – 11]. Таким образом, важным, по нашему мнению, в концепте «Вечное Синее небо» является многомерность и одновременно целостность его смысла, концентрирующего в себе разнообразие ментальных полей монгольского этноса.

Приведенный литературоведческий анализ текстов в аспекте концепта «Вечное Синее небо» представляет собой свидетельство сохранности общеэтнического мировоззрения в ментальном и духовном мире бурят и монголов, что позволяет осветить процесс трансформации отдельных

художественных образов и мотивов, а также элементов национально-культурного наследия в аспекте историко-генетической динамики.

В современной поэзии архетипический образ Неба является не только выразителем пространства, но и ценностным ориентиром. Семантическая насыщенность художественных образов в рассматриваемом аспекте происходит от религиозно-мифологических представлений архаического периода. Мы приходим к мнению, что зачастую в современной поэзии деление на видимое материальное небо и небо духовное стирается. И это происходит на уровне коллективного бессознательного. Как пишет Ю. Степанов, «концепты представляют собой коллективное наследие в сознании народа, его духовную культуру, культуру духовной жизни народа. Именно коллективное сознание является хранителем констант, т.е. концептов, существующих постоянно или очень долгое время» [Степанов, 2007, с. 76].

Фундаментальная роль картины мира заключается в выявлении качественного своеобразия той или иной культуры. В монгольском мире концепт «Вечное Синее небо» – это автономный от языка базовый элемент сознания и восприятия Вселенной. Это – то звено в менталитете представителей монголоязычного этноса, которое невозможно заменить чем-либо альтернативным. Мы рассматриваем системные связи и отношения концептов как своего рода иерархию, которая формирует картину мира. Концепт «Вечное Синее небо» в лирике бурятского поэта Б. Дугарова – явление, вызванное сохранностью архаических ценностей духовной культуры монгольского мира как основы этнической принадлежности поэта. Таким образом, концепт «Вечное Синее небо» – это концепт-прототип и предыстория видения концепта «бытие» в современной монголоязычной литературе.

### 1.3. Буддийская основа концепта «бытие»

На протяжении многих веков монголоязычный этнос функционирует в системе буддийской религиозной традиции, которая затрагивает все сферы и процессы развития культуры<sup>11</sup>. Поэзия, возникшая под влиянием буддизма, существует как целостное литературное явление с уникальной тематикой, настроением и типологией героев.

В произведениях Б. Дугарова огромный пласт занимают идеи буддийской философии. Образы национального характера приобретают свое уникальное звучание в тандеме с остальными знаками художественного мира, где все взаимосвязано. Как в религиозно-поэтической, так и в мифопоэтической картине мира отражена основная концепция мировосприятия поэта. «Модель мира реализуется в различных семиотических воплощениях, ни одно из которых для мифопоэтического сознания не является полностью независимым, поскольку все они скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему, которой они подчинены» [Топоров, 1987, с. 161].

Концепт «бытие» – явление многогранное, сложное по своей смысловой наполненности, по своему гносеологическому составу. Как активный культурный конструкт он базируется и на религиозно-философском опыте нации. Концепт «бытие» в буддийской философии определяется следующим образом: «истина существования адекватна понятию истина сущего. Главное значение – это существование. То, что есть на самом деле, что существует изначально. Причем существование не связано с наличием конкретных вещей. Здесь имеются в виду не сущие вещи, а сущее как таковое. Сущее само по себе. Сущее само по себе адекватно реальности, подлинности, истинности, оно тождественно само себе, то есть тождественность изначально своей природе. Понятие истинно сущего

---

<sup>11</sup>Буддийское мифорелигиозное сознание формирует особую картину мира народа, в которой отражена его этническая специфика. Г. Галданова утверждает, что «буддизм в любой этнической среде принимает форму национального буддизма, национальной вариации мировой религии» [Галданова, 1997, с. 93].

отличается от его понимания в западной философии. Оно не может быть определено с точки зрения пространственно-временных характеристик, оно не совместимо с миром явлений, не допускает наличия инобытия. В нем нет разделения на сущность и существование. Оно не включает в себя элементы субстратности» [Янгутов, 1995, с. 51].

Безусловно, концепт «бытие» раскрывает себя наиболее полно в смысловом аспекте традиционно на основе парадигмы «бытие – небытие». По словам О. Ипанова, «эта бинарная оппозиция является универсальной, так как левая часть оппозиции маркирована знаком «положительно», а правая – знаком «отрицательно» [Ипанова, 2005, с. 146 – 156]. Однако мы можем утверждать, что в творчестве Б. Дугарова, как и во всей монголоязычной поэзии, подобной оппозиции не существует. «Небытие» рассматривается автором также с позиций позитивного восприятия.

В буддизме в концепте «бытие» особое значение имеет философское понятие «сансара», которое отразилось в поэтических текстах Б. Дугарова. «Сансара – обозначение мирского бытия, связанного с цепью рождений и переходом из одного существования в другое, а также населенных живыми существами миров, в которых происходит этот переход. Идея сансары и ее преодоления, выхода из цепи существований занимает центральное место в ряде этико-религиозных систем. В буддийских религиозно-мифологических представлениях сансара обозначает бытие, которое неизбежно связано со страданиями и перерождениями живых существ. Сансара противопоставляется нирване» [Мялль, 1988, с. 406].

Душа, тонущая в океане сансары, стремится к освобождению и избавлению от результатов своих прошлых действий (кармы), которые являются частью круговорота сансары. Сансару рассматривают в качестве отрицательного состояния, из которого необходимо стремиться выйти. Понимание концепции сансары – знания о шести мирах, цикличности бытия и достижения просветления (состояния Будды) – основная идеологическая



подоплека философии буддизма. «Проблемы существования мира, существования в мире и преобразования как самого мира, так и существования в нем буддисты решали как одну единую проблему. Подобная специфичность буддийского мировоззрения делает необходимым уделить специальное внимание вопросу о природе бытия (сансары)» [Пупышев, 1990, с. 79].

Исследование современной поэзии в концептуальном аспекте невозможно без обращения к тому, как воплощена в ней религиозно-философская сторона жизни современного лирического героя. Философская лирика Б. Дугарова – закономерное явление, вызванное доминированием буддийских ценностей как концептуальной базы мировоззрения поэта. Автор со свойственным ему оттенком отчужденности предлагает собственный взгляд на «четыре благородные истины», лежащие в основе буддизма:

Ты лепечешь сплетни городские,  
Думая, что слушаю тебя.  
А меня уже несут ветра степные  
по крутым просторам бытия.  
И твоя улыбочка порхает,  
осеня твой словесный вздор.  
Я ж веду с суровым Субудаем  
вот уже какой по счету разговор.  
И зачем все эти пересуды,  
будничные всплески суеты,  
если я давно в тени у Будды  
навожу незримые мосты.  
И зачем в твоих глазах раскосых  
загорается призывный блеск,  
я не тот, кто есть, я из прохожих,  
заглянувший к вам в пути с небес.

[Дугаров, 2011, с. 422]

Особенность данного стихотворения заключается в том, что за простым, на первый взгляд, лирическим сюжетом кроется глубоко философская тема стихотворения. Художественное своеобразие заключено в философском видении окружающего мира в сочетании с лирической, отчасти элегической

интонацией. Сюжет построен на разговоре автора со своей подругой. Очевиден и более широкий контекст: система двойной образности. Антиномия быта и бытия, она – земная, он – лирический герой, возвышенный, лишь «заглянувший к нам в пути с небес».

Внутренний мир героя сталкивается с внешним. Граница иллюзорности неясна: где заканчивается реальность и начинается мир тонких неуловимых рассуждений. Мятые душевные порывы лирического героя существуют вне драматического течения быта, автор выстраивает свою модель свободного мира. Его герой, «преодолевающий узость своего социального “функционирования”» [Вайман, 2001, с. 444], устремлен к безграничному развитию собственного духовного потенциала. Здесь сквозной линией проходит мотив отрешенности от реального мира, присущий всему творчеству Дугарова и эмоционально насыщающий концепт «бытие».

Словно яркие мазки на размеренно-однотонном холсте сравнения и метафоры обогащают образные ассоциации поэтической картины текста. Автор искусен в выборе метафор: «ветра степные», «сплетни городские», «суровый Субудай», «глаза раскосые», «призывный блеск». Он словно выстраивает декорации к пьесе, играет на контрастах, расставляя тем самым ассоциативные акценты. «Степные ветра» функционально отображают географический простор с ароматом степных трав. Мнения, идеи и взгляды лирического героя не раз меняются, происходит внутренняя борьба, поиск адекватной истины, вследствие чего употреблено сочетание «Я ж веду с суровым Субудаем / вот уже какой по счету разговор». Прилагательное «суровый» имеет значение непреклонности. Возникший на основе исторического опыта художественный образ Субудая как бы напоминает нам о прошлом. Эта явная отсылка к монгольской воинственной истории будоражит этническую память, заставляя задуматься о более глобальных проблемах, чем городские сплетни. Пространство лирического героя

разделяется. Настоящее противопоставляется прошлому, внешний мир – внутреннему.

Мифологический подтекст следующих строк: «я давно в тени у Будды / навожу незримые мосты» расшифровывается в контексте буддийских мифов. Автор завуалировал от читателя разговоры героя о дальнейших жизненных планах, о вечной борьбе с окружающим миром и своим собственным «я». Хотя жива память о силе и мощи монгольского воинственного духа, монголы настоящего отреклись от грозных настроений великих завоевателей и «в тени Будды» созерцают красоту мира, проповедуя буддийское спокойствие. Поток философского сознания лирического героя вступает в дисгармонию с обыденными деталями жизни: «сплетни городские», «улыбочка», «словесный вздор». В этих словах слышится нарочитое пренебрежение, усталость от эстетического диссонанса реальности и мира внутреннего. Мотив отрешенности от реального мира, слегка заявленный выше, развивается в этой оппозиции с новой силой.

В строке «я давно в тени у Будды / навожу незримые мосты» сконцентрирована основная идея стихотворения. По мифологической версии, двоюродный брат Будды – Ананда – был ближайшим помощником, «тенью» Будды на протяжении последних двадцати пяти лет его жизни. В данном случае мифологический образ «тень» несет метафорический смысл о приближенности лирического героя к Будде. «Навожу незримые мосты» – в этих словах прослеживается неоднократная попытка лирического героя вырваться из земного мира, пробиться по ту сторону добра и зла, чтобы прийти к согласию с самим собой, преодолеть «разорванность» собственного бытия, к чему автор подходит постепенно, возводя «мосты». И в таком случае мифопоэтический архетип тени является самым важным элементом в раскрытии внутреннего «я» героя.

В двух последних четверостишиях параллелизмами: «И зачем...», отчасти «риторизированными», – автор задает вопрос, однако не обозначает

его пунктуационно. Он фокусирует внимание на внешнем, бытовом, будничном в сравнении с внутренним, глубоким, гармоничным, ведомым лишь самому творцу. Несмотря на то что по сюжетной линии герой беседует с возлюбленной, он не посвящает ее в мир своих мыслей и раздумий. В то же время персонажи тяготеют друг к другу.

Как известно, существительное «сплетни» является производным глагола «плести». Посредством объединения слов в семантическое единство стоит предположить, что Б. Дугаров «связывает» (сплетает) лирического героя и будничную суету, в результате чего он становится неотделим от назойливости бытовой атмосферы. Однако кредо лирического героя не погоня за счастьем материальным, а преодоление бытийного примитивизма, определение ценностного статуса бытия.

В буддийской мифологии под образом Мары персонифицируется понимание зла и приводящей к смерти все живое силы. Мара – это демон-искуситель, пытавшийся отвратить Будду Гаутаму от избранного им пути и соблазнявший видениями красивых женщин (возможно, своих дочерей)<sup>12</sup>. Словно прекрасная дочь Мары, искусительница, манящая соблазнительным «призывным блеском», собеседница с раскосыми глазами создает преграды на пути к истине и просветлению. Ее образ и метафоричен, и мифологичен. Тень Будды спасает лирического героя от чар Мары, душа, сознание и мысли его находятся в вечном потоке созерцания.

На протяжении всего произведения лирический герой стремится к свободе, свободе мысли и духа. «А меня уже несут ветра степные / по крутым просторам бытия» – вечное движение непосредственно связано с достижением свободы. Герой Б. Дугарова словно переступает границы конкретных бытийных ситуаций, он выходит за пределы низшего бытия в

---

<sup>12</sup> «Мара (санскр. – смерть) – в буддийской мифологии бог зла, сатана-искуситель, подтравливающий чувственным желаниям, препятствующим лучшему перерождению. Пытался отвратить царевича *Гаутаму* от избранного им пути, послав с этой целью...своих дочерей – страсть, заботу и наслаждение – с целью искушить его» [Атеистический словарь, 1983, с. 275].

бытие высшее. Он – лишь частица в потоке, струящемся из далекого прошлого в далекое будущее, от Субудая до Будды, и, вступив в этот «поток», лирический герой стремится к рождению в высших божественных мирах. «Одно ли и то же душа и тело?» – на этот вопрос автор дает ответ своим стихотворением. Фактически герой ведет разговор, но все его сознание в другом мире, вдали от «будничных всплесков суеты».

Б. Дугаров разделяет пространство. Лирический сюжет стихотворения развивается в русле буддийских представлений о существовании параллельных миров, которые перекликаются здесь с интерпретацией квантовой механики о наличии многовариативности Вселенной. Концепция многовариативности мира в концепте «бытие» – в мировой литературе явление востребованное. Например, «Сад расходящихся тропок» Хорхе Луиса Борхеса предлагает один из вариантов изобразительной интерпретации образности множества параллельных миров. Б. Дугаров раскрывает читателю не только религиозный взгляд на концепт «бытие», но и концептуальную идею строения пространства, имеющую мифопоэтические истоки. Реальность пространства лирического героя эфемерна.

В философской научной литературе «пространство» понимается как данность, которая по своей сущности всегда первична и постоянна. Стоит полагать, что пространство мыслится как сущность многомерная и неделимая. Однако пространство буддийского мира не условно. Для него характерны индивидуальные границы внешнего и внутреннего. Формирование внешнего пространства возможно в случае существования внутреннего, глубоко духовного. Если происходят сиюминутные изменения внутреннего пространства, то внешнее пространство также претерпевает изменения. Еще раз напомним, что в буддийской картине мира все взаимозависимо. Глубинный смысл концепта «бытие» как сансары раскрывается также благодаря разграничению на внутреннее и внешнее.

В последнем четверостишии Б. Дугаров утверждает: «Я не тот, кто есть». Не тот, кто виден нам, к кому девушка-собеседница испытывает земные эмоции и в чьих раскосых глазах «загорается призывный блеск». Не стремясь ни к чему другому, лирический герой Б. Дугарова находится в погоне за «нирваной для себя». Существование на земле, здесь и сейчас, мимолетно и краткосрочно, по сравнению с существованием мысли и души лирического героя. Лирический герой стремится выйти из колеса перерождений, достичь конечной цели – полного освобождения – нирваны. «Нирвана есть покой» [Далай-лама XIV Тензин Гьяцо, 2003, с. 17]. Все тела стремятся к покою. Духовный мир человека трансформируется в процессе личных перерождений, стремится к успокоению в нирване. Происходит ценностная идеализация буддийской концепции перевоплощений, в которой состояние человека, достигшего нирваны, почти целиком рассматривается в аспекте достижения особого «просветленного» состояния сознания. Таким образом, человек отрешается от проблемы смерти.

Художественные образы, передающие особенности национального видения мира автором, интерпретируют концепт «бытие» в поэтическом дискурсе. Концепт «бытие» Б. Дугаров последовательно раскрывает через смешение картин бытописательного характера с образами имманентного состояния главного героя, его сложной духовной организации.

Картину мира, созданную в лирическом дискурсе Б. Дугарова, дополняет, раскрывая многообразие буддийского видения концепта «бытие», стихотворение монгольского поэта Болдын Батхуу. В своих взглядах на конечные судьбы мира и человека лирический герой Б. Батхуу, по нашему мнению, более близок к традиционной философско-мировоззренческой концепции буддизма. За нарочито упрощенной формой текста Б. Батхуу скрывает философское содержание и самобытное видение концепта «бытие». Для духовно-философской лирики восточных народов, придерживающихся идей буддизма и буддийского мировосприятия, характерны внешняя

простота и по-буддийски глубинное содержание. При всей внешней простоте и отсутствии экспрессивности произведение мыслится в качестве идейного, концептуального целого.

*Үхэл амьдралруу нь урсана  
Амьдрал хүүг минь урсгана  
Хүү минь аавруугаан урсана  
Намайг хүү минь урсгана  
Би ээжрүүгээ урсана  
Ээжийгээн би урсгана  
Ээж минь ирсэн зүгрүүгээ урсана  
Эргэх орчлон бүхэлдээ урсана...*

[Батхуу, 2009, с. 50]

Смерть перетекает в жизнь.  
Жизнь рекою сына несет моего.  
Сын мой втекает в меня.  
Он меня несет на волне.  
Я в маму втекаю в свою.  
А мама течет во мне.  
Она течет туда же, откуда пришла...  
И вселенная вся – Великий Поток...

[перевод Р. Шоймарданова]

В данном стихотворении категория смерти предстает в качестве своеобразного континуума трансформаций. Лирика, раскрывающая вопросы экзистенциализма, позиционирует главную идею: смерть как начало новой жизни. Язык автора сух. Нет ни аллегорий, ни гиперболических сравнений. Вместе с тем Батхуу максимально наполнил стихотворение философским смыслом в столь краткой и скупой форме повествования. Присутствует многомерность и целостность концепта. Для азиатской поэзии характерно отведение главенствующей роли именно содержанию при экономном использовании художественных средств, что являет собой феномен восточной изящности.

Сын, лирический герой, его мать – три персонажа, которые «перетекают» один в другого, при этом оставляя за собой свою индивидуальность именно как личности. И что знаменательно, сливаясь, они

не возвращаются к своему исконному началу. И этот процесс продолжается бесконечно. В тибетской и монгольской культурной традиции широко распространен образ бесконечного узла, который имеет несколько интерпретаций. Интерпретации различны: представление бесконечного круговорота бытия, символ вечности, знак неисчерпаемости великих знаний Будды, а также взаимозависимость всех явлений во Вселенной.

И здесь мы наблюдаем мотив бесконечного перерождения в концепте «бытие». Бесконечность какого-либо понятия или объекта указывает нам на невозможность обозначения точных для него границ. Среди тибетских наскальных гравюр отмечается, например, наличие подобных символов, как змея, кусающая свой хвост, или змея бесконечности, мифологический символ мирового змея, обвивающего кольцом Землю и ухватившего себя за хвост. В нем заключена и идея бесконечного возрождения, и преходящей природы вещей, и самореференции, и цикличности, и первоначального единства, что Батхуу утверждает: «Она течет туда же, откуда пришла...». Б. Батхуу обозначил своеобразную модель постижения истины бытия, имеющего в своей основе бесконечный циклический круг – круговорот бытия.

И что не менее важно, в круговороте бытия жизнь не только бесконечна, но и взаимообратима: «Сын мой втекает в меня... Я в маму втекаю в свою. А мама течет во мне...». Поэт, таким образом, выстраивает символ течения жизни, символ непрерывающегося бесконечного движения бытия. «Жизнь» – «витие» энергетических спиралей взаимопроникновения и взаимодействия Земли и человека. Круг, в котором отправные «точки» – лирический герой, сын и мать, выстраиваются по окружности, символизирующей единство и цикличность.

«Лирический герой Батхуу описывает свое положение и самоощущение в круговороте. Он и его близкие находятся в нем, в великом потоке бытия – потоке сансары» [Именохоева, 2013б, с. 134]. Концепция сансары входит в единый концепт «бытие». «Мотив “гибели” в континуальном потоке



сознания бессознательно соотнесен с континуальным мотивом жизни» [Вайман, 2001, с. 73]. Современный идеолог крупнейшей необуддийской организации Японии Икэда Дайсаку высказывался относительно смерти как перехода человека в его скрытое состояние следующим образом: «Жизнь в рождении есть появление в этом мире; жизнь в смерти есть уход и воссоединение с сущностью жизни» [Ikeda, 1974, p. 32].

В стихотворении Б. Дугарова лирический герой находится в потоке жизни временно: «Я не тот, кто есть / я из прохожих, заглянувший к вам в пути с небес». Достигнув просветления, он не возвращается в этот мир. Душой и мыслями он в «нирване», «в тени у Будды наводит незримые мосты». Б. Дугаров и Б. Батхуу принадлежат к единой буддийской культуре и представляют две модели миропонимания и видения константных величин бытия: буддийской концепции «сансары» в концепте «бытие». Герой Б. Дугарова стремится вырваться из бесконечного течения сансары, а Б. Батхуу презентует «бытие» как структурную составляющую бесконечности жизни.

Итак, концепт «бытие» раскрывается с разных позиций. Лирический герой Б. Дугарова – это современный «архат», ни на минуту не останавливающийся на пути достижения своего полного освобождения, конечной точки человеческого пути – от суетного мирского к священному, высокому. «Архат» (в переводе – «достойный»), т.е. человек, достигший высшего уровня развития. Однако лирический герой борется с фатальностью и предопределенностью своей судьбы. Примечательно и то, что Б. Батхуу, напротив, помещает своего героя в круговорот сансары, не пытаясь наделить его стремлением покинуть рамки бесконечного потока. Смысл жизни его лирического героя заключен в нравственных подвигах и самопожертвовании. Череда перерождений и взаимосвязей, степенное «очищение кармы», преемственность и созерцание. Его герой – неотъемлемая часть линии бесконечного, циклического узора «сансары» бытия.

Классический мотив дуальности бытия в поэзии монголоязычных народов наиболее разработан в оппозиции «человек – природа», «человек – Вселенная». В предыдущем параграфе при рассмотрении концепта «Вечное Синее небо» мы обозначили его фундаментальное место в формировании общего концепта «бытие» монгольского мира. Одной из ведущих тем в творчестве Б. Дугарова является концепция человека и Вселенной. Человек как посредник между Небом и Землей восходит к архетипической триаде «небо – земля – человек», проходящей сквозным мотивом через все его творчество. «Прежде всего в поэзии Дугарова человек, соединяющий землю и небо, является мыслящим посредником между прошлым и будущим, реальным и неведомым: «Но жив человек – сгусток бездны мгновений, / струна золотая в безмолвье Вселенной» [цит. по: Дугаров, 2008, с. 3]. Человек у Дугарова находится в гармоничном единстве со Вселенной, возможно, здесь проявляется мотив равновесия, восходящий к основному буддийскому мотиву срединного пути.

Буддийская философия экзистенциализма находит свое воплощение в известном стихотворении Б. Дугарова «Звезда кочевника». В его утверждении «Травинка держит небо, трепещая», на наш взгляд, звучит мысль о том, что мироустройство зависит от человека. Травинка и струна – художественные образы, связывающие Землю и Небо, – являются структурными элементами в вертикали Вселенной. Несмотря на созданную автором хрупкую образность травинки, человек по его концепции является центром Вселенной.

Но необходимо отметить, что Б. Дугаров неоднозначен в своих рассуждениях о месте человека во Вселенной. В книге «Сутра мгновений» лирический герой в позитивных тонах рассуждает о мимолетности человеческого существования:

И в такой тишине жизнь человеческая кажется чудно мгновенной,  
словно листик, слетевший с ветвей и растаявший в водовороте веков.

Только знают ли об этом горы – божественные пирамиды Вселенной,  
только знает ли об этом песчинка, которая старше людей и богов.

[Дугаров, 2011б, с. 409]

В этом стихотворении образ человека как листика на фоне величественных гор решен в традиционно буддийском аспекте. В этой ситуации лист как художественный образ олицетворяет человека, и он ничтожно мал. А образ маленькой песчинки как олицетворение мира природы становится вечным в сравнении не только с человеком, но и богами.

Мотив бренности человеческого существования во Вселенной характерен для всей монголоязычной поэзии. В стихотворении «Восхождение на Бадалинь» Б. Мунхэнарана художественный образ человека как травинки трансформируется в образ «былинки»:

登上八达岭，  
我并没有冲昏头脑，  
只有一种虔诚的自豪，  
是山把我举的那么高  
是的，是的，  
不是我高，是山高，  
在巍峨的八达岭上，  
我不过是一棵小草。  
俯瞰苍茫云海间，  
飞翔的鹰那么小，  
但因它的活力，  
众山变得更妖娆。  
动与静，大与小，  
多么生动的比较，  
这是我寻找的答案，  
大自然的回答有多么妙！  
没有巍峨的高山，  
小草永不会站得那么高，  
在人民这座大山面前，  
人人应该告诫自己：  
我是一棵草，我是一棵小草。

Поднявшись на вершину Бадалинь,  
Я не могу думать ни о чем.  
И только искренняя гордость в том,  
Как высоко горою вознесен.  
Да! Да!  
Не я высок, а высока гора.  
И на вершине Бадалиня  
Всего лишь навсего былинка я.  
На фоне моря облаков  
Орел летящий кажется так мал,  
Но силе жизненной благодаря  
Гора становится красивей.  
Движение или покой, высокий или низкий  
Настолько яркие сравненья!  
Вот тот ответ, который я искал,  
Ответ природы очень хитроумный.  
И нет ничего, что выше гор!  
Былинке высоко так не подняться,  
Как этим горам пред людским взором.  
И человеку следует себе напоминать:

(перевод наш – И.И.)

Герой Мунхэнarana в гармоничном мире природы пассивен и созерцателен. Орел, летящий на фоне облаков, создает особую красоту, придавая специфическое чувство гармонии природы, в которой человек лишь преходящее и брeнное создание. Он наслаждается величием природы, осознавая свою малость в бесконечности вселенского бытия. Он не является целью или венцом творения. Человеку отводится роль наблюдателя.

Образное соединение двух сторон бытия пронизывает текстовую ткань поэтического произведения, моделирует развитие сюжетного действия, эпического по своей масштабности и многоплановости. Жизнь человека иллюзорна: «Былинка я, всего лишь навсегда былинка!» – повторяет автор. Мунхэнاران наделил лирического героя чувством восхищения перед величием природы, осознанием своего «я» как чего-то малого и незначительного. Происходит философизация реальной и окружающей действительности путем обращения к религиозно-мифологическому аспекту. В оппозиции «человек – природа» человек-былинка ничтожно мал, а гора величественна. В концепте «бытие» мотив величия и брeнности человеческого существования, формирующий своеобразную антитезу, в данном случае решается с буддийской позиции.

Идентичность художественных образов Б. Дугарова и Б. Мунхэнarana прослеживается и в следующем контексте:

Гордый орел взмаха крыла тяжелым  
точку опоры ищет в пустых небесах.  
Тычут друг в друга травинки стебельком зеленым,  
чтоб в одиночку не заблудиться в песках.  
В мире пустыни нет ни добра, ни зла.  
Есть только тень травинки и тень орла  
[Дугаров, 2011б, с. 286]

Как мы видим, образ орла<sup>13</sup> Мунхэнarana утратил присущий ему изначальный символизм. В современной вариации функция художественного

---

<sup>13</sup>Как известно, монголоязычные народы с древних времен почитают орла как птицу священную. Согласно легенде, «орел прежде был человеком. Один молодой и хороший шаман, обратившись в птицу

образа орла у поэта из Внутренней Монголии заключается лишь в создании эстетики визуального фона стихотворения. Тогда как Б. Дугаров отчасти сохраняет мифологический характер образа в символической привязке к небесному пространству.

Оппозиция мгновения и вечности так же, как и оппозиция величия и бренности человеческого существования особо обозначены у Б. Дугарова. Но надо отметить, что, обозначая сакральный характер концепта «Вечное Синее небо», поэт многогранен в своей концепции видения неба. Например, в следующей строке, когда он определяет небо как пустое, возникает совершенно нехарактерная для него отрицательная коннотация восприятия неба: «точку опоры ищет в пустых небесах», «чтоб в одиночку не заблудиться в песках». Сущность человека настолько ничтожна в свете величия и бесконечности пустыни и всего сущего. Бытие человека, словно тень, эфемерно.

В целом, определяя смысловые характеристики, присущие этноментальному видению концепта «бытие» у рассматриваемых поэтов, мы констатируем, что в оппозиции «человек – Вселенная» основным является мотив бренности человеческого существования. Данный мотив пронизывает целый ряд произведений разных авторов и выявляет характерные особенности национального менталитета.

Мотив ничтожности и величия вариативен. Молодой поэт из Внутренней Монголии, пишущий на монгольском языке, Б. Дуурэнжаргал в стихотворении «Словно осенний лист» (*Намрын навч мэт*) дает оригинальную интерпретацию мироустройства:

*Би энэ унаж буй намрын навч мэт  
Ямар ч эргэлзээгүйд  
Навчсын дээгүүр нисэх шувууд мэт  
Ямар ч гэм зэмгүйд*

---

орла, улетел в «западный хат»; побывавши там, обратно прилетел домой и опять по-прежнему сделался человеком...» [Хангалов, 1960, с. 30].

*Шувуудын цаагуур хөхрөх өндөр тэнгэр мэт  
Ямар ч зүг чиггүйд  
Амьдралыг хайрлах мэт үхэн дурланам  
Би энэ хөвж буй намрын навч мэт  
Ямар ч эмээлгүйд  
Навчсын доогуур сүлжих жараахай мэт  
Ямар ч хэл амгүйд  
Жараахайн цаагуур хөхрөх гүн усан мэт  
Ямар ч эх адаггүйд  
Үхлийг хүсэх мэт амь тэмцнэм*

Я, подобно падающим осенним листьям,  
Не имею сомнений,  
Подобно птицам, парящим над листьями,  
Невинен,  
Подобно высокому небу, синеющему над птицами,  
Не имею направлений,  
До смерти влюбляюсь, как будто жизнь люблю.  
Я, подобно плывущим осенним листьям,  
Не имею седла,  
Подобно малькам, снующим под листьями,  
Не имею языка,  
Подобно глубокой воде, синеющей за мальками,  
Не имею ни начала, ни конца,  
Задыхаюсь, как будто смерти желаю.

(перевод Х. Мэргэна)

Жизнелюбие лирического героя надтрагедийно. Нельзя назвать данный текст прозрачным, автор завуалировал свою концепцию бытия. Как и у Б. Дугарова, философия лирического дискурса Б. Дуурэнжаргала восходит к буддийским концепциям. Однако в аспекте поэтики стихотворение Б. Дуурэнжаргала, на наш взгляд, больше сопоставимо со стихотворением Б. Батхуу. Мировидение и самоощущения собственного «я» в потоке бытия объединяет двух персонажей. Цепная связь образов – выразителей мира материального (лист – птицы – листья; листья – небо – листья; листья – рыбешки – листья; листья – синяя вода (отражающееся небо – листья) – констатирует цикличность мироустройства. Бытие лирического героя является звеном в общей структуре, как и героя Батхуу, находящегося в

циклическом потоке «мать – лирический герой – сын». Думается, подобная стилистическая взаимосвязь образов представляет собой круг «сансары» в буддийском концепте «бытие».

Первая часть стихотворения иллюстрирует свободу лирического героя, гармонию его существования: непритворный безвинный мир, свободный от различных привязанностей; мир, в котором человек и мысль человека способны устремиться в любом направлении подобно птице. Возможно, это и нирвана. Однако круговорот жизни медленно несет героя в мир сует, что раскрывается во второй части стихотворения. Своеобразен мотив дуальности бытия, синева неба и синева воды под рыбешками – это художественная вариация пространственного строения Вселенной в универсальной семиотической оппозиции «верх – низ», а также противопоставление состояния нирваны и кармического бытия. Природа, человечество, флора и фауна в круговороте смены времен года взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Лирический герой занимает позицию созерцательную. Он видит одинаково красивый мир над осенним листом и под ним. Отраженное в воде небо – мир гармонии, к которому стремится главный герой, желая стать частью этого свободного пространства, и в перерождении заключается единственная возможность достичь желаемого. Мы вновь можем наблюдать мотив цикличности – хождения по кругу сансары. Стихотворение состоит из двух частей. В первой утверждается любовь к жизни как к свободе, а во второй – неотвратимость смерти как возможности к перерождению и достижению этой свободы. Оппозиция жизнь и смерть решается автором в завуалированной оригинальной философской форме.

Художественный образ осеннего листа – широко распространенное в мировой поэзии явление. Эстетическое видение и ощущение природы бурят и монголов во многом схоже с японским и китайским. Одушевленность природы, столь примечательная для японского поэтического наследия, также востребована в современной монголоязычной поэзии. В небольшой

пейзажной зарисовке «Осенняя разлука» (*Намрын хагацал*) монгольского поэта Ш. Цогта создается тонкая психологическая картина:

*Намрын сэруун салхины зэврүүнд  
Навчсаа алдсан өвгөн улиасны  
Салаа мөчрийн нь торгон үзүүрт  
Шаргал ганцхан навч үлджээ.  
Цорын ганц тэр навч  
Цохилох зүрх нь болсон юм шиг,  
Өнчин зүрх шиг навчаа унавал  
Өөрөө улиас мөхөх юм шиг,  
Навч улиасны аль аль нь  
Надад хагацахын гуниг шивнэнэ.*

[Цогт, 2005, т. 148]

На холодном осеннем ветру  
Стоит старая осина, потерявшая листья.  
На конце шелковой веточки  
Остался единственный желтый листочек.  
И этот одинокий листочек  
Как сердце осины,  
И если упадет листочек-сердечко,  
То и осина умрет.  
И осина, и листочек  
Шепчут мне о грусти расставания.

(подстрочный перевод Е. Сундуевой)

Образ сорванных ветром осенних листьев передает общую концепцию человеческого бытия. Заглавие является именем текста, а с семиотической точки зрения – первым знаком художественного произведения. Разлука последнего листочка со старой осиной неминуема, брэнность бытия несомненна. Автор создает картину, наполненную светлой грустью. Иными словами, автор рассматривает расставание как эволюцию, путь лирического героя (листочка) в вечную жизнь. Буддийская философская концепция выражает идею смерти лирического героя как неизменного спутника его земного бытия.

Содержание концепта «бытие» вербализовано следующими лексическими формами: осенний ветер, старая осина, одинокий листочек,



единственный листочек, грусть. Аллегорическая дешифровка художественных образов, а также присущих им ассоциативных связей раскрывает специфическое представление поэта о реальной действительности. Листья являются психологической параллелью человеческой жизни. В стихотворении отсутствует чувство тревоги или страха. В этом минорном настроении лирического героя присутствуют лишь буддийское спокойствие и тишина, передающаяся через шепот. Интерпретация такого структурного составляющего художественного текста, как мотив, в данном случае позволяет выявить своеобразие поэтической картины мира, а также демонстрирует разные вариации единого буддийского видения концепта «бытие» у современных поэтов.

Тонкая взаимосвязь всех явлений в круговороте жизни – это особая философия восточного мышления. В стихотворении «Осенняя грусть» (*Намрын уйтгар*) Ш. Цогта прослеживается та же буддийская картина непрерывной связи лирического героя, лиственницы, тумана и травинки:

*Намрын уйтгараас би зугтан  
Нарсан их ойд очлоо.  
Өвгөн нарс өөрийн гунигаа  
Үүлэн мананд хүүрнэн байлаа.  
Үүлэн манан уй гунигаа  
Өвсний толгойд шивнэн байлаа.*

[Цогт, 2005, т. 146]

Убегая от осенней грусти,  
Пошел я в лес.  
Старая лиственница свою грусть  
Рассказывала облакам и туманам.  
А облака и туманы свою грусть  
Шептали кончикам травинок.

(перевод Е. Сундуевой)

В философской миниатюре осмысливается жизнь Вселенной, дается картина медитативной тишины. Семантика концепта интерпретируется исходя из сочетания осенняя грусть и лиственница, которое указывает на явное тематическое сближение двух текстов Ш. Цогта. Художественный

образ осени отражает состояние человеческой души лирического героя, одушевленная природа вторит его состоянию. Мотив цикличности, перехода от явления к явлению здесь, по нашему мнению, заключен в непрерывной взаимосвязи. Грусть лирического героя находит отголоски в грусти лиственничных деревьев. Опадающая пожелтевшая лиственничная хвоя, исчезающая в клубах осеннего тумана, придает общей картине чувство легкой грусти, непринужденности. Нет ощущения всепоглощающей грусти и боли, приводящей к унынию. Здесь опять та же буддийская концепция спокойного созерцания круговорота жизни. Картина осеннего леса у Ш. Цогта – это единство красок и звуков, гармония бытия. Необходимо заметить, что человеческая жизнь в сравнении с природным является традиционным художественным приемом.

Направленный на реализацию основного концепта «бытие» «сквозной» образ осеннего листа в поэтических текстах подспудно раскрывает побочный мотив осени, осенней грусти. Монголоязычные поэты с помощью образа осеннего листочка создают собственную концепцию мироустройства, концепцию гармоничной взаимосвязи вещей в мире, которая также является составляющей мотива срединного пути. Как мы знаем, Будда определил свое вероучение как «срединный путь», или путь золотой середины, примиряющей крайности. Мотив одиночества является одним из наиболее востребованных мотивов в мировой литературе. Одиночество и жизненный путь – два понятия, неизменно связанные друг с другом.

В концепте «бытие» важным кажется рассмотрение мотива одиночества, как характерного явления в познании жизни и субъективного восприятия собственной сущности, своего «я», а также своего места в мире. Мотив уединения и одиночества в концепте «бытие» занимает одно из ключевых мест. Одиночество – пограничное состояние личности, подразумевающее под собой несколько разновидностей, а также вариативность их проявления. В целом для любого из проявлений

одинокости характерны обособление индивидуума и стремление к отчуждению от реалий окружающего мира: других людей, ценностей, норм, всего чуждого. Идентификация своего «я» – ключевая проблема данного явления.

С древнейших времен проблема одиночества являлась одним из основных вопросов, волнующих мыслителей. Она и по сей день занимает значительное место в развитии философской мысли. Буддийская философия предлагает два взгляда на одиночество: одиночество внешнее как процесс на пути достижения высшего просветления, выхода из круга сансары, а также одиночество как состояние. В поэзии с буддийской картиной мира мотив отрешенности неизбежно ведет к мотиву одиночества. В основу буддизма входит принцип абсолютной отрешенности и самостоятельности личности, стремление освобождения от чего-либо, связующего с реальностью. Эта догма сосуществует с противоположной ей неотделимостью личности от окружающего мира.

По нашему мнению, неизменно связанный с душевными переживаниями лирического героя мотив одиночества создает уникальный стиль как лирического, так и религиозно-философского направления в поэзии, являясь важной ступенью на пути достижения истины и сущности бытия. Вопрос о смысле бытия в мировой поэзии имеет множество интерпретаций. Б. Дугаров не навязывает читателю собственную концепцию. Его лирика – это приглашение к философствованию на вечные темы. В размышлениях о сути человеческой жизни его лирический герой в поисках истинного пути. Он не находит однозначного определения сущности бытия.

В признание бытия как чуда  
жжет сердце смутная тоска,  
неотвратимая покуда,  
необъяснимая пока.  
И нитью связана единой  
тропа любви и нелюбви,  
от одиночества с людьми

до одиночества с любимой.  
Утонет маленькая боль  
в пустотном гуле мироздания.  
Сближает утром нас любовь,  
а в полдень – чувство сострадания.

[Дугаров, 1989, с. 52]

Название стихотворения «Нить» как нить жизни, нить судьбы заведомо говорит о сложных этапах самоанализа и саморазвития лирического героя. Как известно, название текста в композиции имеет особое значение и может послужить исходным пунктом при интерпретации произведения. «Нить» имеет мифологический подтекст, ассоциативно переносит читателя в духовный мир главного героя, в котором он неизменно движется по невидимой временной линии – «нити», ступая по «точкам», отмеченным им судьбой, или проектируя свои собственные «точки». Эта нить, словно путеводная нить Ариадны, должна привести его к истине бытия. Мотив жизненного пути лирического героя уподобляется мифологическому образу нити.

В греческой мифологии образ нити тесно связан с образом Мойры – богини судьбы, которая сопутствует каждому человеку. Богиня судьбы как прядущая (нить жизни) определяет судьбу жизни (длину нити) и неотвратимую участь (смерть) как перерезанную нить. Мифологема нити характерна для многих восточных культур. Лхамо Бурдзи, тибетская богиня материнства, держит в руках веретено и клубок; Цаньшэнь, китайская богиня-покровительница шелководства, прядет шелковую нить; шею Ниниги, японского бога рисовых зерен, украшают резные бусы, нанизанные на волшебную нить. Художественному образу нити в творчестве Б. Дугарова как евразийского поэта присущи характерные и европейские трактовки, и исконно восточные. Национальный колорит, оттенки религиозного, элементы западной и восточной мифологии, обогащающие эстетическую мысль поэта, идентифицируют его как поэта в литературном мире Востока и Запада.

Для целостной интерпретации столь сложного полисемантического явления, как одиночество, историко-ретроспективный анализ этого феномена с позиций одной культуры недостаточен. Стоит учитывать общность созданных поэтом образов с культурным наследием Запада и Востока, так как евразийский менталитет, в первую очередь, – гармоничный синтез различного и единство многообразного.

Главный герой – личность с устойчивым характером и столь неизменным этническим мироощущением, с чертами сложной, неоднозначной биографии и культурной родословной. Он предстает перед нами как творец не только своей судьбы, но и своего одиночества. Вселенская тоска, пугающая своей необъяснимостью и неотвратимостью, указывает на внутреннее осознание героем сиюминутности и хрупкости человеческого бытия в этом вечном «пустотном гуле мироздания».

Поэтом выделяются временные отрезки: утро – период молодости и цветения, когда чувство любви поглощает наше сознание; полдень – период зрелости, в течение которого мироощущение лирического героя трансформируется и, соответственно, он выходит на новый философский уровень мировосприятия, преисполненный чувством сострадания ко всему окружающему. Прослеживается позитивное, духовное значение полдня. Подвергая себя изменениям во внутреннем духовном мире, лирический герой постепенно переходит к иному мировоззрению, иным ценностям и подходу к жизни. Однако стоит заметить, что Б. Дугаров возводит временные рамки лишь до момента «полдень», что говорит о ходе развития образа лирического героя, о процессе перемен, а не об их конечном завершении. «Сближает утром нас любовь, / а в полдень – чувство состраданья».

Поэт опускает точные детали пространственно-территориального местонахождения своего лирического героя. Условно-символический пространственный план повествования лишен конкретики. Автор указывает

лишь на общие декорации, окружающие его: «с людьми», «с любимой», тем самым актуализирует типичность, вневременность ситуации и состояний лирического героя, подводя свое произведение к универсальному «шаблону», который может примерить на себя любой читатель и обнаружить, что оно и ему впору.

Композиционная основа стихотворения – это контрастные универсалии конфронтации «день – утро». Время в монгольском мире рассматривается в мифологическом, историческом и бытовом аспектах. Б. Дугаров погружает читателя одновременно во все вышеперечисленные временные континуумы. С мифологической точки зрения рассматриваемое время непосредственно представлено в концептуальном видении бытия. «Пустотный гул мироздания» – не что иное, как воплощение буддийского сакрального времени. Это время бесконечное, бытие лирического героя в сравнении с сакральным временем лишь маленькая песчинка во Вселенной. С исторической и бытовой точки зрения – это время эмпирическое, отражающее повседневность течения жизни лирического героя. Оно нуждается в измерении «тропой любви и нелюбви», «одиначеством с людьми и одиначеством с любимой». Переплетение сакрального и эмпирического времени является естественным и традиционным.

Можно утверждать, что утро привносит в бытие персонажа нечто инстинктивное, неудержимое, а день – покой, гармонию лирического героя с самим собой. Противоположности выступают проекцией течения бытия и, переплетаясь в единое, образуют концепцию мировоззрения автора. На наш взгляд, это еще раз указывает на предпосылку рассмотрения лирики Б. Дугарова как философско-направленной, насыщенной восточными традициями буддизма. Мотив любви к жизни и любви к женщине связан с состраданием, которое порождает ощущение близости и родственности с окружающими и окружающим его миром.

Константным ядром для интерпретации концепта «бытие» являются художественные образы пустоты, отрешенности и семантически связанный с ними мотив одиночества. Герой независим «от одиночества с людьми», ироничен по отношению к себе и «маленькой боли», тонущей в «гуле мироздания». Решение вопросов бытия в его сознании происходит путем переконструирования материальных ценностей с уклоном на духовное, внутреннее. Характерное для Рильке стремление «жить среди толпы, но быть во времени бездомным» лишь дополняет аскетичный образ героя Б. Дугарова. Мотив жизненного пути наполнен одиночеством в обществе. Проблема одиночества становится ключевым звеном в семантике моделирования концепта «бытие» в его поэзии.

Буддийское совершенство терпения – терпение неудач, стремление к развитию шаг за шагом. Поиск смысла и философии жизни, поиски себя лирический герой совершает, прокладывая путь через века. Мотив пути лишен семантики прямоты и определенности. Однако, как мы видим, в творчестве Б. Дугарова этот мотив не лишен целенаправленности. Художественный образ нити и мотив жизненного пути являются сквозными во всем творчестве поэта. Мотив одиночества у него тесно связан с жизненными позициями, философскими размышлениями, сакральным путем, бытием героя:

В силу специфики творчества  
Всевышним наказан поэт.  
В смертельной тоске одиночества  
В свет трансформировать боль.

[Дугаров, 2013, с. 190]

Поэтическая цветопись направлена на психологическую реакцию читателя и служит сигналом присутствия определенного эмоционального фона. «Одиночество, отрешение от материального, восприятие мира как иллюзорной сущности, пустотности мира и освобождения себя от

привязанностей земной жизни – вот неотъемлемые условия постижения истины и достижения истинного счастья» [Именохоева, 2012в, с. 92].

Для творчества Б. Дугарова характерен переход мотива в мотив. Это взаимодействие внутренних составляющих текста расширяет общую концепцию автора. Мотив жизненного пути можно представить в виде непрерывной нити, на которую подобно бусинам нанизываются различные психологические состояния человека: нравственные поиски себя, философии жизни, любви, преодоления одиночества.

Он современный герой, жизненной стратегией которого становится процесс идентификации собственного «я», стремление к обретению собственной экзистенции. Нить как один из основных мифопоэтических образов в творчестве автора является образным выражением течения жизни, следовательно, базовым элементом в построении концепции мотива жизненного пути в концепте «бытие». Образ нити в творчестве Б. Дугарова имеет пространственно-контурный (линия жизни) характер, а мотив жизненного пути реализуется в области буддийской философской мысли.

Далай-Лама XIV утверждает, что чувство любви и сострадания позволяет человеку приблизиться и в некоторой мере испытать величайшее счастье. Восточная литература наделяет своего героя осознанием истинного счастья в покое, в покое души, мысли и сознания, достижение которого возможно лишь, как уже говорилось, путем переосмысления сущего и бытия как таковых. Поэты, размышляя о смысле жизни, о сущности человеческих отношений, о загадках бытия, непременно приходят к идее одиночества как необходимого состояния для размышлений. Таким образом, мотив одиночества в концепте «бытие» является важной ступенью на пути самопознания.

В поэзии Б. Дугарова мотив жизненного пути лирического героя раскрывает художественную линию странника, путника, который в своей основе имеет образ духовного путника, буддийского отшельника. Как нам



кажется, отшельник Дугарова зачастую соотносим с образом знаменитого буддийского монаха-поэта Миларайбы:

Я сижу в позе лотоса – как некий отшельник – на облачном фоне  
и взираю на мир, как на поток сансары, омывающей горные берега.  
[Дугаров, 2011б, с. 410]

Существует множество мифологических сюжетов и историй про Миларайбу, и здесь явная отсылка к мифологическому образу тибетского отшельника в горах. В мотиве пути, путника и вечного странника автор образно раскрывает особенности психологического восприятия бытия, одновременно указывая пути постижения истины.

Особую ценность в рассмотрении данного вопроса представляет именно философия буддизма. Истина есть счастье. Счастье есть сострадание. Сострадание есть отрешение от материального, иными словами – пустота (*шуньята*). А по-буддийски пустота есть истина:

И мне облик шуньяты мерещится в горном пространстве безбрежном.  
Пики белых вершин словно каменные волны запредельного бытия.  
И каким бы ни был человек на земле, праведным или многогрешным,  
здесь, на фоне вечности гор замирает в изумлении смертное «я».  
[Дугаров, 2011б, с. 409]

Лирический герой утверждает, что мироздание и бытие пустотно, но эта пустота полна смысла и гармонии. Прослеживается позитивная семантика концепта. «Это своего рода наполненная бесконечностью пустота, из которой все появляется и в которой все исчезает» [Дампилова, 2005, с. 103]. Доктрина пустоты является той исключительной чертой буддизма в освоении мира и взаимоотношениях человека с этим миром, которая обозначает его отличие от других философско-религиозных мыслей.

Предметом художественного осмысления Б. Дугарова становятся вопросы экзистенциальные, вопросы смысла и сущности бытия, жизни. Поэтическая гносеология этого явления имеет буддийский оттенок. Базовые элементы семантики концепта «бытие» выражают особенности современника: национальный менталитет, мировоззренческую позицию Б. Дугарова как

последователя буддийской философии; выявляют эволюцию художественного мышления поэта. Природа ведущего концепта «бытие» происходит от мировоззрения Б. Дугарова, которое являет собой предпосылку для более глубокой интерпретации семантических образов лирического героя в его поэзии.

Для характеристики концепта в поэзии Б. Дугарова создается необходимость выйти за пределы словарной дефиниции отдельного слова. В следующем стихотворении концепт «бытие» обозначен рядом ассоциативно близких лексем: бытие, истина, вечность, нирвана:

Какая в небе полная луна –  
ночных равнин восточная царица.  
Она на всю вселенную одна,  
и свет ее в просторе серебрится.  
Быть может, то совсем не лунный свет,  
а отражение души вселенной.  
Не потому ли мириады лет  
струится лунный свет – благословенный.  
Земля, обитель радостей и бед,  
где твой пророк возвышенно печальный?  
Что истина и вечность? Но в ответ  
струится лунный свет – исповедальный.  
[Дугаров, 2008, с. 110]

Общая тональность лирического произведения имеет медитативный характер. Мы уже отметили, что в изображении неба зачастую стирается грань между материальным и духовным, в данном случае явный пример подобного соединения двух планов. В центре стихотворения образ луны – царицы причудливых грез и романтических иллюзий. Архитектоника стихотворения подобна пьесе в трех действиях, в каждом из которых имеет место духовный рост лирического героя:

Душевное спокойствие во мне  
с ночью совпадает тишиною.  
Как призрачно и хрупко бытие,  
но есть на свете истина – в покое.  
И есть на свете Будда, он – в пространстве,  
и речь его струится с вышины.

И ширь ночную осеняют сны  
о невозможном и возможном счастье.  
И мысли просветленные со дна  
моей души встают, чтоб с небом слиться,  
покуда светит полная луна –  
ночных равнин восточная царица.

[Дугаров, 2008, с. 110]

Бытие у Б. Дугарова – это наполненная пустота, а не пустое ничто. Круговорот сансары, бесконечные перерождения лирического героя призрачны и создают иллюзию сновидения. Возможно, здесь имеет место переход образа в символ, что усиливает смысловую глубину поэтического текста и раскрывает новую перспективу для интерпретации.

Стратегически используемое слово «луна» раскрывает скрытые закономерности текста, а также ментальное состояние лирического героя. В мифологии луна предстает как всевидящее божье око, внимательно наблюдающее за всем происходящим на земле. На фоне отечественной традиции мифопоэтический образ луны у Дугарова приобретает подчеркнуто буддийское прочтение. Общая тематическая канва стихотворений в концепте «бытие» направлена у автора на постижение и достижение нирваны лирическим героем:

В полнолуние  
как будто замирает мирозданье,  
напоминая о нирване.  
Как свет луны  
улыбка Шакьямуни.

[Дугаров, 2008, с. 110]

Заключительная намеренная недосказанность придает стихотворению общую элегическую тональность. Семантическое наполнение концепта в данном случае осуществлено автором на основе религиозно-философских аллюзий. Центральные образы Будды, луны, лунного света переплетаются, создавая мерцающее настроение легкой радости и умиротворения.

Буддийские философские мотивы, художественно постигаемые Б. Дугаровым, находят свое продолжение в венке восьмистиший «Странник».

Это поэтическое произведение представляет собой сочетание национального, оттенков религиозного, элементов философии, обогащающих эстетическую мысль поэта, а также идентифицирующих его как поэта в литературном мире Востока и Запада.

Шелковый путь продолжается, и бодисатвы глядят на Восток и на Запад.  
Шторы миров раздвигает летящая птица, подавая мне знак путеводный.  
Сага времен продолжается в каждом мгновенье, улыбке и жесте.  
Страннику много ли надо в пути обретенья себя через дали.

[Дугаров, 2013, с. 51]

Странник у поэта обретает себя через пространство, через непрерывный путь самосовершенствования. Мотив дуальности бытия заключен в перевоплощениях и изменениях пространства «лишь стоит летящей птице раздвинуть шторы миров». Странник земель – человек Вселенной с чутким сердцем, он словно точка, теряющаяся на древних «шелковых» координатах смешения культуры, истории, мировоззрения Востока и Запада.

«Шелковый путь продолжается, и бодисатвы глядят на Восток и на Запад» – знаменитый древний путь на Восток. Лирический герой, странник, возвращается во времени и пространстве назад, постигает себя через это пространство, и смотрит на мир глазами бодхисаттвы – божества-посредника между мирами, «существа, стремящегося к просветлению» [Мялль, 1987, с. 181].

Буддийское настроение стихам придает и внутренняя музыкальная рифма, создающая особую медитативную тональность лирики Дугарова:

Время здесь замедляет свой бег, и паломник на себе ощущает дыханье  
Вечности, скрывшейся от суеты в желтых холмах Дуньхуана.  
Мрак отступает, и тысячи будд вырастают до звезд мирозданья.  
Мантры Востока сами оживают в моих устах у подножья Вселенной.

Мантры Востока сами оживают в моих устах у подножья Вселенной.  
Маятник тысячелетий раскачивается, замирая лишь на мгновенье.  
Дюны плывут, океаном шафрановым обнимая все стороны света.  
Дюйм за дюймом песчаный прибой накатывается на оазис.

[Дугаров, 2013, с. 49]

Повтор смысловых ключей рефреном создает многомерность текста. Последняя строка каждой второй строфы повторяет первую строку последующей строфы. Этот синтаксический выразительный прием направлен на усиление стилистической и семантической функции повторяющихся образов.

Время бесконечное и время мгновенное погружают человека в состояние иллюзорности и вечности жизни одновременно. Момент, когда мгновение становится Вечностью, бесценно. «Мгновенью жизни будь послушен» [Сливицкая, 2004, с. 241]. Художественный мир Б. Дугарова на стыках, на гранях внутреннего и внешнего. Возможно, в буддийской картине мира мгновение и вечность равноценны, как равноценны мотылек и Вселенная, созданная легким взмахом крыла. И в этом варианте, по нашему мнению, мотив равновесия точно соответствует буддийскому мотиву срединного пути:

В моем мгновенье дремлют миллионы  
Влекомых бездной лет.  
Смыкаются в пространстве небосклоны  
Сквозь звездный свет.  
И Вишну замирает черепахой.  
И вечный мотылек летит,  
И вешних крылышек белесым взмахом  
Вселенную творит...

[Дугаров, 2013, с. 109]

В мотив дуальности бытия входит и мотив вечности и мгновения. Земное бытие лирического героя означает, что в любом мгновении заключена бесценность настоящего. В то же время вечный в размеренно-медлительном течении времени и пространстве путник – лирический герой, его жизнь бесконечна в своих перерождениях. В сущности, концепт «бытие» важен для осмысления эволюции образа лирического героя, рассматриваемого нами и в пространственно-временных категориях. Мгновение становится вечностью: создается образ вечного странника, отшельника, переходящего из века в век:

Ведут меня века, теперь спешить негоже.  
Всему свой час приходит в срок, и звездный – тоже.  
Пребуди в самом себе. Важней не бег, а шаг.  
[Дугаров, 2013, с. 131]

В поэзии Б. Дугарова прослеживается проблема определения сути человеческого бытия, направленного на самосохранение лирического героя, который испытывает необходимость в духовных практиках. Путь нравственного совершенствования – основной путь буддийской культуры – был главенствующим во всей восточной и дальневосточной поэзии. Идея нравственной жизни в монголоязычной поэзии, вобравшей дидактические традиции буддийской литературы, и сегодня является основополагающим элементом и в бурятской, и в монголоязычной поэзии.

Следовательно, правомерен вывод, что в творчестве Б. Дугарова мифопоэтические образы расширяют содержательное насыщение концепта. Концепт «бытие» композиционно находит свое выражение в художественном образе нити как смысловом элементе мотива жизненного пути, «линии жизни». Парадигма художественных мотивов создает своеобразие творчества поэта, представляя вариативность синтеза западного и восточного восприятия. Буддийские идеи неизбежно модифицируются и адаптируются под влиянием локальных культурных традиций. Позиция главного героя Б. Дугарова в диалоговом пространстве «человек и Вселенная» зачастую заключает в себе противоречивость сознания, чувств, внутренних душевных переживаний.

Как известно, мотив как предикат сюжетного повествования обозначает комплекс возможных событий и тем. Художественный мотив заключает в себе и входящие в конструкцию лирического произведения «статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды» [Томашевский, 1996, с. 230 – 232]. Фабульные (основные) мотивы, синтезируясь с мотивами статическими (вторичными), образуют концепцию произведения. Представленная в различных вариациях концепция

лирического произведения являет собой ступень репрезентации концепта путем ассоциативных параллелей. Выявленные нами темы экзистенциального характера, такие как мотив бренности земного существования, отрешенности, мотив уединения/одинокости, мотив жизненного пути, являются основными в построении общего концепта «бытие».

Таким образом, мифопоэтические образы тени, нити, образ осеннего листа функционально составляют общий мифологический фонд поэтического творчества Б. Дугарова и монголоязычных поэтов, являясь намеком на собственно буддийские и общекультурные мифологические сюжеты. Также мы приходим к выводу, что в поэзии Б. Дугарова буддийский мотив пустоты – это один из мотивов, широко освещающих буддийский концепт «бытие».

Мотив, константно проходящий сквозной линией через поэтические произведения ряда авторов и семантически формирующий контуры единого концепта, может восприниматься как существенный элемент поэтики творчества рассматриваемых поэтов. Лейтмотивы исследуемых текстов зародились под влиянием религиозно-мифологического восприятия мира. Образ лирического героя в его творчестве обозначен константно. Зачастую у него отсутствует заинтересованность в жизненных процессах или вовлеченность в бытовое. Сущее как бытие для него главное. Пространство героя Б. Дугарова сиюминутное и вечное одновременно.

Итак, нами рассмотрены «высокие концепты» (В.И. Карасик) философского аспекта. В концепте «бытие» заключается основная философская линия творчества монголоязычных авторов. Сравнительно-типологический анализ творчества монголоязычных поэтов показывает наличие общих философских взглядов на систему мироздания. Векторно устремленное в «глубь», суть вещей, поэтическое мировосприятие

монголызычных поэтов базируется на буддийской философии. Буддийское видение концепта «бытие» имеет позитивную функцию.

Возможно, в поэзии 1970 – 1980 гг. в концепте «бытие» лирический герой у Б. Дугарова как центр Вселенной более близок к западной философской концепции о могуществе человека. Философский вектор решения проблемы «бытие», вопроса о смысле жизни у Б. Дугарова – бесконечный энергетический процесс.

Таким образом, в монголызычной поэзии наиболее проявлена идея постижения природы человека, тесно связанной со Вселенной. Концепт «бытие» занимает важное место не только в монголызычной поэзии, но и в поэзии мировой, как непосредственный выразитель эмоционального состояния нации и человека в отдельности. Жизненный путь – это цикличное движение, наполненное позитивной энергией, это концепция гармоничного срединного пути. Мотив жизненного пути и бытия у Б. Дугарова динамичен. Мы можем утверждать, что буддийский философский мотив срединного пути является основополагающим в поэтическом мире монгольского этноса.



## ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПТЫ В ПОЭЗИИ

### Б. ДУГАРОВА

#### 2.1. Своеобразие концепта «восточная женщина»

Женские портретные образы, созданные Баиром Дугаровым, видятся нам как ядро литературоведческого истолкования концепта «восточная женщина». Эти образные структуры, лежащие в основе концептуальных взглядов автора на тему любви, являются основополагающими. Его персонажи представляют синтез мифологической (западной и восточной), буддийской, бурят-монгольской традиций; это единство многообразного.

Художественный образ женщины раскрывает устойчивые модели мировосприятия в творчестве поэта, а именно тему любви, которая является важнейшей стороной бытия и одним из основополагающих элементов в постижении смысла жизни. Тема чувств, характерных для человека, будь то глубокая привязанность, сердечность, любовь или чувство симпатии, на протяжении столетий является одним из фундаментальных направлений в литературе, искусстве и мировой культуре в целом. В литературных памятниках и трактатах различных философских школ встречаются попытки анализа любви как явления межличностных отношений, а также рассуждения о ее природе – возникновении, развитии, угасании. Каков путь поэтического мышления, путь развития чувств современных лирических персонажей?

«Любовная лирика Б. Дугарова многолика настолько, насколько многолико его видение, восприятие и отображение мира» [Именохоева, 2012б, с. 664]. Концепт «восточная женщина» – это репрезентант индивидуальных и этноспецифических ценностей автора, это плод авторского художественного стиля и сознания, зафиксированное мгновение импровизации, жизненных перипетий и эмоций. В тандеме с категорией времени тема любви в поэзии Б. Дугарова приобретает трагичное звучание:

Не птицами, летящими вдоль облака,

не ивами речными над водой –  
в заветном самом – человечьем – облике  
мы встретились, любимая, с тобой.  
Не это ль радость, что с тобою рядом  
одним и тем же воздухом дышу,  
и жизнь с ее весной и листопадом  
я на язык стихов перевожу.

[Дугаров, 2008, с. 278]

Мотив бренности и краткость земной жизни наполняют поэзию драматичностью и лиризмом. Синтез философского и лирического, богатая и оригинальная поэтическая образность – результат эстетических и жанрово-стилевых поисков поэта. Лирический герой Б. Дугарова воспекает жизнерадостность чувства любви. Эта песнь души, в которой видение и восприятие природных явлений становится метафорическим. Автор воплощает возвышенное поэтическое чувство любви-нежности к женщине, к жизни в нежном обращении «любимая». Образ женщины в данном случае конкретно не прописан, дается универсальный обобщенный образ.

Можно будет отметить наличие контраста идейных и композиционных элементов, а также их совокупной функционально-смысловой соотнесенности. Заметно преобладание философско-мировоззренческих основ буддизма наряду с присутствием в тексте русских поэтических традиций. Например, в его поэзии образ души лирического героя имеет архетипическую природу в соответствии с буддийской концепцией. Она может воплотиться и в «птиц, летящих вдоль облаков», и предстать в виде «ивы речной над водой». Тут явные идеи, оттененные буддийским восприятием мира, в котором вариации рождения человека на земле различны. Но образ ивы над водой нам видится художественным приемом традиционного русского фольклорного сравнения лирического героя с ивой.

Любовь-нежность в понимании лирического героя – это возможность дышать «одним» воздухом. Подобный же мотив единения с любимой находим в лирической миниатюре Б. Явуухулана:

Подобно тому, как луна  
Поднимается в небо.  
Являешься ты, излучая  
Надежду и нежность.  
Подобно далекой звезды  
Голубому мерцанию,  
Трепещут ресницы твои,  
Когда рядом дыханье.  
Подобно оно тому, как играет  
В степи свежий ветер,  
Я счастлив уже оттого,  
Что живешь ты на свете!

[Явуухулан, 1981, с. 9]

Поэт сравнивает любимую с такими традиционными для восточной любовной лирики художественными образами, как луна, звезда и ветер. И как нам кажется, тонкое сравнение ресниц любимой с мерцанием звезд еще раз подтверждает нами высказанную ранее идею о восприятии мира монголами через призму небесного свода. Думается, лирическому герою, так же, как и герою Б. Дугарова, наиболее важно присутствие возлюбленной в этом мире. Образ восточной женщины в монгольском мире традиционно связан с образом луны, воплощающей женское начало.

Б. Дугаров в отличие от Б. Явуухулана рисует контрастный образ героини – она смертна и божественна одновременно, приземлена и возвышена:

Ясноглазая нимфа приходит в мои сновиденья,  
Ясень сагой листвы навевает раздумья и нежность.  
[Дугаров, 2013, с. 32]

Думается, созданные поэтом портреты женщин – это плод слияния национальных традиций и образа Прекрасной дамы из европейской поэзии: «Причудлив мир, а чары женщины всеильны – / Пред ней, прекрасной, преклоняется поэт» [Дугаров, 2013, с. 126].

Необходимо констатировать, что на концепт «восточная женщина» в поэзии Б. Дугарова повлияли восточные мифопоэтические образы и мотивы, являя собой особенность семантики выражения национального характера.

Зачастую образ любимой автор сравнивает с традиционным образом монгольской легенды – «прекрасной лани» (оленя):

Очи твои оленьи,  
Очерк овала лица твоего –  
Милой моей горожанки,  
Мне распахнувшей однажды  
Мираж своей хрупкой любви.

[Дугаров, 2013, с. 78]

Концепты, активно взаимодействуя между собой, создают уникальную поэтику поэзии Б. Дугарова. Образ волка, широко представленный в концепте «Вечное Синее небо», в динамичном развитии и новой поэтической реминисценции получает иное звучание, оформляя концепт «восточная женщина»:

И женщина – вечности жрица  
приходит на помощь ко мне,  
и взгляд евразийской волчицы  
звездой полыхает во мгле.

[Дугаров, 2008, с. 40]

Феномен культурного пространства монголоязычного этноса образно заключен автором в идейно-смысловом значении лексемы (У. Эко) «волчица». В данном контексте репрезентация концепта «восточная женщина» носит антропоморфный характер. Ассоциативно-образное семантическое насыщение концепта происходит на уровне аллюзий, создающих интертекстуальную связь с мифом о первопредках монголов. Образ женщины обогащается за счет устойчивых аналогий тотемного предкового начала.

Лексико-семантические парадигмы «вечности жрица», «евразийская волчица», взгляд которой «звездой полыхает во мгле», выражают синтез культурного пространства Запада и Востока, подтверждая принадлежность автора ментальному полю пограничного ареала контрастных культур. Для монгольского мира женщина – уважаемая личность, которой поклонялись. Аллюзия-намек на сакральное небесное пространство, выраженное образом

«звезда», усиливает значимость метафорического сравнения. В монгольском мире сильная волевая «восточная женщина» зачастую решает судьбу мужчины.

В одном из интервью автор так высказывается относительно женщин: «Чтобы быть музой, ей достаточно быть просто женщиной. Женщина – самое божественное создание из всего живого. Насколько прекрасен мир животных, но женщина... В ее обнаженном женском теле находится вся красота мира природы – и лань, и лебедь. Недаром античные скульпторы восторгались красотой женского тела. И совсем другая традиция – буддийская, также воспеваает красоту женского тела» [Батудаева, 2012, с. 4].

Думается, этническая принадлежность автора проявляется и в метафоричном сопоставлении любимой девушки с образом родных степей. Сравнение со степью и степной травой индивидуализирует создаваемый образ, акцентируя внимание на том, что она именно бурятская женщина. В стихотворении трепет тела женщины ассоциируется с трепетом степной травы на ветру. Поэт превращает привычные слова в метафоры. Образ женщины становится воплощением красоты и гармонии природы:

Лица ее белый овал  
я в темном углу целовал.  
И имя ее –  
Янжима  
сводило меня с ума.  
И было как свет забытье  
от трепета тела ее.  
И, словно в бреду, я шептал  
слова, те, что прежде не знал.  
И отблески молний и рос  
струились с ночных волос.  
Как будто я степь обнимал,  
как будто полынь целовал.

[Дугаров, 2008, с. 280]

Женские портреты в его поэзии редко персонифицируются. Это обобщенные портретные образы, выполняющие функцию отражения

характера и личности лирического героя. Он – кочевник, черпающий жизненные силы от просторов бурятской степи, дарующей ему гармонию. Она – женщина-полынь со столь свойственным стойким степным дурманящим ароматом. Данную метафору автор часто использует в своих лирических миниатюрах: «Каждый миг напоминает, / Как запах полыни сладок в устах любимой» [Дугаров, 2013, с. 79].

Восточная женщина Б. Дугарова вне времени. Поэт сочетает в ее образе прошлое и настоящее. Она – богиня Янжима, она – и обычная девушка. Поэт, наделяя чистотой и невинностью, дал ей имя богини материнства и покровительницы муз, столь почитаемой в бурятской мифологии. Лик Янжимы вызывает у лирического героя теплые детские воспоминания. Его чувства по-восточному сдержанны. В этом стихотворении поэт раскрывает женский образ как духовное богатство и источник вдохновения, который наполнен легкостью и возвышенностью, совмещая в себе образы «домашнего очага», «степной красавицы», «горожанки».

Очи любимой – два нежных байкала, два дивных просвета  
во мраке вселенной.  
Облако нежности в сердце клубится моем, утверждая меня  
человеком.

[Дугаров, 2013, с. 10]

Созданный образ возлюбленной в контаминации со степью в данном случае соотносится с озером Байкал. Женский образ обретает черты матери-родины, которая, по К. Юнгу, является одной из основных архетипических фигур. С проникновенным трепетным чувством любви передано Б. Дугаровым единство лирического героя с природным миром. Когда поэт наедине с родной природой, любовь в его сердце безгранична и мыслится вне времени. Это своего рода органичное слияние в единое, вечная любовь, соединяющая жизнь лирического героя с образом Родины. Живописный женский портрет, образ Родины – это лирика о любви-нежности:

И вспомнил я, рукою проводя

по волосам твоим и нежной коже,  
далекий день, когда, в степи бродя,  
мечтал о девушке, на степь похожей.

[Дугаров, 2008, с. 305]

Образ степи, олицетворяя родину, тождественен образу восточной женщины. Рассматриваемый концепт вербализируется в виде метафор родной природы. Истинная любовь для поэта – родина, бескрайняя душистая степь. В.С. Баевский утверждает, что «...в XX в. четче, чем поэтическая традиция, место в литературе определяла принадлежность к тому или иному поколению. Своеобразными координатами, позволяющими получить первое представление о поэте, служат совместно его традиция и его поколение, долгота и широта на поэтической карте» [Баевский, 1994, с. 270]. Территориальное и этническое происхождение поэта тем самым предопределяют эстетику его творчества.

Амазонка степная приходит в мои сновиденья,  
Ароматом любви обдавая меня и печали.  
Аргамакон проносятся лунного света мгновенья,  
Аманатом меня унося в евразийские дали.

[Дугаров, 2013, с. 33]

Мы видим, что в лирике присутствует тяготение поэта к общему гармоничному синтезу мифологического наследия двух мифокультурных традиций Запада и Востока, что выражается в использовании архетипических основ мифопоэтических сюжетных вариаций. «Истина есть целое», – утверждал Гегель. Две культуры, два мира, сочетаясь в единое, создают истину.

Прием персонификации элементов природы еще один из художественных приемов, используемых Б. Дугаровым для создания женского образа. Лирический пейзаж, представляющий собой поэтическую фантазию на тему высокой любви, дополняется фитошифром:

В серебристом вечернем тумане,  
вдалеке от огней и дорог,  
мне назначил, я знаю, свиданье

неприметный таежный цветок.  
И встаю я пред ним на колени,  
чтобы запах услышать цветка.  
С тишиною сливаясь оленьей,  
мне б дотронуться до лепестка.  
И уйти, чтоб опять возвратиться,  
но теперь я не знаю когда.  
Слишком время стремительно мчится,  
слишком громко стучат поезда.  
Но я знаю, что миг повторится,  
и к тебе в предназначенный срок  
кто-то снова придет поклониться,  
неприметный таежный цветок.

[Дугаров, 2011б, с. 247]

В поэзии синкретического периода традиционным было обращение к описанию природы в качестве зачина к общему действию. А.А. Потебня упоминает эту особенность организации поэтических текстов: «...необходимость начинать с природы существует независимо от сознания и намерения, и потому ненарушима; она, так сказать, размах мысли, без которого не существовала бы и самая мысль» [Потебня, 1989, с. 189]. В бурятской поэтической традиции также было обязательным сравнение природных и душевных явлений.

Б. Дугаров смешал в единую мелодию многовековые традиции западной поэзии и тонкое восточное мировосприятие. Лирический герой чувствует и постигает этот мир со спокойствием мудрого созерцателя. «В серебристом вечернем тумане / вдалеке от огней и дорог» – автор помещает своего лирического героя в состояние уединения с природой, вдали от назойливого шума индустриальных городов, в мир медитативного спокойствия, «оленьей тишины». Начальные строки вызывают чувство сентиментальной ностальгии и эстетического удовольствия. Туман символизирует откровение, ориентирует на предстоящую духовную линию сюжета стихотворения. Время действия – вечер. Картина вечернего пейзажа задает общее мечтательно элегическое настроение. Тишина и красота вечера



передают душевное состояние лирического героя, которое становится на ассоциативном уровне более физически ощутимым, воссоздавая в фантазии каждого зрительные и слуховые ассоциации.

«Мне назначил, я знаю, свиданье / неприметный таежный цветок» – повествование о личном, о чувствах. Природа становится идеальным фоном для проекции человеческих эмоций, а также воплощением нежной любви лирического героя. Центр – таежный цветок, к которому восходит женский образ. Здесь едва прослеживается ориентир на национальную традицию. Поэт персонифицирует цветок, наделяя его волей и стойкостью. Герой с восхищением преклоняет колени перед этой хрупкой природной красотой. Эпитет «неприметный» намекает на образ обыкновенной девушки.

Хрупкий таежный цветок подчеркивает беззащитность женщины. Женственность – особенность поэтического воспевания, характерная, повторимся, именно для буддийской традиции в литературе. Также для восточной традиции, в отличие от западноевропейской, характерно то, что в мире нет неживой природы. Все элементы, окружающие нас, одухотворены. Неживое потенциально мыслится как живое и уникальное. Поэтому процесс персонификации природных явлений для восточного мышления, а для буддийского в особенности, процесс естественный.

Вновь Б. Дугаров делает отсылку к буддийскому, бесконечному перерождению в круге сансары: «И уйти, чтоб опять возвратиться / но теперь я не знаю когда». Мимолетность и скоротечность нашей жизни лишь постулируется следующими строками: «Слишком время стремительно мчится / слишком громко стучат поезда». И круг сансары совершит еще один оборот, и вновь лирический герой придет поклониться таежному цветку.

Художественная образность любовной лирики базируется на плавном переходе от описания природы к описанию чувств главного героя. Взаимоотношения человека и природы мы рассматриваем как необходимый фактор на пути к собственному самопознанию и раскрытию внутренней

сущности через внешние предметы. Номинация женщины, вербализованной в образе тюльпана, скорее является семантическим намеком на южные калмыцкие степи, а образ трубадура, певца Прекрасной дамы, снова смешивает восточные и западные мотивы:

А женщина – она тюльпан в степной пустыне,  
что красотой привораживает взгляд.  
Как трубадур, поющий гимн своей богине,  
дарю любимой мир с востока на закат.

[Дугаров, 2011б, с. 387]

Цветам в мировой, а особенно в восточной, поэзии отводится значительное место. Благодаря этому флористическому шифру, частотно присутствующему в лирических произведениях, мир растений ассоциируется с внешним и внутренним эмоционально-чувственным миром людей. Семантическое насыщение концепта художественного произведения происходит в виду обращения к образам и эстетике природы:

Мир –  
разноцветный цветок.  
Женщина –  
белый  
его лепесток.

[Дугаров, 2008, с. 337]

Женщина метафорически сравнивается с белым лепестком. Содержание поэтического дискурса обогащается символикой цвета. Образные стереотипы, связанные с традициями, содержащими сложные комплексы народных представлений, синтезируются в одной лексеме «белый». Традиционно в монгольском мире «белое» олицетворяет все самое светлое, чистое, доброе. Обозначенная поэтом деталь придает особый национальный колорит стихотворению и обретает самостоятельную смысловую значимость.

Художественный образ «в преображающем свете поэзии во всей полноте отдельных черт, самобытной истины и исторической действительности» кодирует основное чувственное восприятие окружающей

действительности, включает в себе дополнительные коннотативные характеристики концепта [Шлегель, 1983, с. 331]. Концепт «восточная женщина» реализован через образы и символы языка природы, цветов. Общность концептуального видения проблематики «человек – мир, человек – природа» характерна для восточной культуры.

В этом параграфе мы рассматриваем творчество Б. Дугарова как русскоязычного поэта с бурят-монгольским мировоззрением в сравнении с творчеством Си Мужун, монголки по происхождению, но пишущей в китайской поэтической традиции.

Как мы заметили, интерпретацию концепта «восточная женщина» интересно рассматривать также сквозь призму флористической символики, широко используемой в современной поэзии. Новаторские вариации устойчивых предметных образов формируют динамичный вектор исследовательских перспектив. Б. Дугаров зачастую обращается к эстетике цветка и природы, описывая психологический акт отчаяния лирического героя:

И замкнулся круг, темно и безнадежно,  
и вернуться к прежним чувствам невозможно.  
Лепестки высоких слов – увы – увяли.  
Оживет ли лотос в городской пыли.  
Лебеди над нами в небесах летали,  
но уже давно растаяли вдали.

[Дугаров, 2011б, с. 307]

Цветочная символика – это единая универсальная образная система, в которой каждому цветку соответствует свое символическое значение. Лепестки цветка – метафоричное выражение любовного переживания. Автор заимствует мифологему лотоса как символа неограниченных возможностей, очищения от окружающей повседневности.

Природная красота мифологемы лотоса дополняется белоснежной чистотой и целомудрием образа лебедей. Как нам кажется, души главного героя и его возлюбленной в образах растаявших вдали лебедей не

выдерживают будней мирского бытия, унося с собой чистую любовь, а вместе с ней и сердца возлюбленных.

Для сравнения образа лотоса в мифопоэтическом ключе приведем стихотворение Си Мужун, поскольку лотос является доминирующей, наиболее богатой смыслом мифологемой в литературе и искусстве Китая. С помощью образа цветка лотоса поэтесса раскрывает драматическую историю своей героини в стихотворении «Заветные мечты лотоса»:

Я – распустившийся цветок лотоса.  
Надеюсь, увидишь ты меня настоящую.  
Никогда еще ни ветер, ни иней не нарушали мой покой,  
Лишь осенний дождь проливал свои слезы ради меня.  
Неопытный незрелый сезон обязательно пройдет  
и уйдет далеко-далеко,  
Изящно приподняв свой бутон,  
Без тревог  
И без боязни,  
Сейчас наступило мое самое прекрасное время.  
Дверь в сердце мое, однако, крепко заперта.  
За улыбкой  
Кто распознает мои лотоса заветные мечты?  
Лишь ты,  
Не пришедший рано, но  
Только слишком поздно<sup>14</sup>.

(перевод наш. – И.И.)

---

<sup>14</sup>我，是一朵盛开的夏荷，  
多希望，你能看见现在的我。  
风霜还不曾来侵蚀，  
秋雨还未滴落。  
青涩的季节又已离我远去，  
我已亭亭，不忧，亦不惧。  
现在，正是，  
最美丽的时刻，  
重门却已深锁，  
在芬芳的笑靥之后，  
谁人知道我莲的心事。  
无缘的你啊，  
不是来得太早，就是，  
太迟……

[Си Мужун «Заветные мечты лотоса»]

В китайской культуре лотос играет важную роль и символизирует духовную чистоту, изящество и совершенство. Си Мужун, наделив лирическую героиню качествами, присущими священному цветку, показала чуткое, открытое любви сердце, заветные мечты которого заперты для невзгод. Здесь прослеживается традиционный в мировой литературе мотив дуальности бытия: если будет любовь, то обязательно придет и разлука. Взаимосвязь любви, страданий и страха подобно растению, последовательно изменяющему свой облик от семян, позже бутонов и, наконец, цветов — метафорично выражает прошлое, настоящее и будущее. Основываясь на исходном значении этой мифологемы, стоит отметить такую семантическую характеристику, как мечтательность. Чистый цветок лотоса расцвел, и словно покорная девушка мечтает в ожидании, когда придет Он и, открыв ее запертую дверь, развеет незрелые мечты.

В даосской традиции лотос объединяет три космических уровня: его корни погружены в ил, его стебель пробивается сквозь мертвую воду, его цветок распускается при свете солнца. Лотос героини Си Мужун изящно поднял свой бутон навстречу любви. Образ лотоса характерен для буддизма, в котором он является образом чистого стремления. Так и героиня китайской поэтессы искренне стремится к чистой любви.

В данном аспекте анализа образа лотоса в восточной поэзии интересно еще одно видение мифопоэтического «лотоса» Б. Дугаровым. Он дополнен им новым оттенком. Цветок в стихотворении поэта также выступает как основное композиционное ядро, наделенное художественным смыслом, более характерным для поэзии символизма и постсимволизма. Лотос как лоно в мистически-эротическом аспекте символизирует начало человеческой сути, особо стоит отметить, что эротико-сексуальный мотив трактуется в религиозном контексте:

Ночь позвала нас, и молча откликнулись двое на зов своей плоти, совпавший с дыханием Гоби.

Ноги вели нас куда-то по кромке пространства, а руки тянулись к рукам, превращаясь в лианы любви.

Ложе степи расстилось, как будто с небес серебристой кошмой Млечный Путь опускался.

Лотосом, снова возникшим из бездны, женское лоно меня возвращало в божественный сумрак первотворенья...

[Дугаров, 2011б, с. 287]

В данном контексте находят реализацию различные оттенки архетипических значений лотоса. Авторское восприятие мира наполнено намеками и аналогиями. Философия любовной поэзии раскрывает читателю оригинальный по своей природе синтез культур центрально-азиатского кочевого пространства и восточной религиозной философии. Как известно, эстетика структуры цветка лотоса традиционно символизирует взаимодействие женского и мужского начал. Думается, в данном случае «лотос» используется именно в этом мифологическом аспекте.

Таким образом, склонность поэтов к семантической образности флористической символики открывает новый круг художественных возможностей интерпретации поэтического текста. Концепт «восточная женщина» у Б. Дугарова – это результат культурной гибридности поэзии. Несмотря на преобладание восточных поэтических традиций при формировании данного концепта, имеют место и детали, характерные для западного менталитета. Женщина Б. Дугарова активнее, динамичнее. Си Мужун, напротив, остается верна не только духу собственной лирико-драматической поэзии, но и китайской поэтической традиции.

«Тема природы в творчестве многочисленных китайских писателей, поэтов раскрывается в органической взаимосвязи с их философскими и эстетическими взглядами, с внутренним миром их идей и эмоций, с глубоким чувством родной земли, с большим поэтическим чувством гор и рек. Именно живая природа на протяжении тысячелетий оказывала глубочайшее моральное и эстетическое воздействие на формирование у китайского народа

тонкого эстетического чувства» [Федоренко, 1974, с. 107]. Китайская традиция воспекает единство человека и природы.

Эротико-сексуальные мотивы в лирике Б. Дугарова соединяются с эротизацией, присутствующей в западной поэтической традиции. Так, например, казалось бы, в характерном для монгольского мира идейном аспекте поэт рисует динамичную, экспрессивную картину:

Гнал жеребец свой косяк по холмам и лощинам,  
Глаз положив свой на кобылицу с крупом атласным,  
Белым, как облако,  
Плотным, как войлок,  
Пахнущим страстью  
Бешеной плоти.

[Дугаров, 2013, с. 81]

Образ атласной кобылицы как метафорическое воплощение женщины невольно читается в контексте известного стихотворения Гарсиа Лорки: «И лучшей в мире дорогой / до первой утренней птицы / меня этой ночью мчала / атласная кобылица» (пер. А. Гелескула) [Лорка, 1975, с. 30]. Думается, что Баир Дугаров на уровне структуры текста, как пишущий на русском языке, естественно, использует наравне с восточными и западные поэтические традиции и аллюзии.

Он обращается к описанию равнинного пейзажа, воспеванию красоты и гармонии окружающей природы. Поэт открывает читателю великое азийское пространство, словно тантрическими песнопениями обволакивает и погружает в мир тонкой восточной культуры. Картина природы в своей величественности задает эмоциональный тон всему стихотворению в целом. Ночная степь – хранительница его тайн. Ночь, Млечный Путь и звезды создают мистическую картину, наполненную ароматом прошлого. Образ степи расширяет пространство. Воссоединение мужского и женского начал – изображение тантрической традиции буддизма. Лотос как творящее лоно – особая сакральная сила.

В подобном же буддийском ключе описывает свою героиню Б. Явуухулан:

Луна из часа в час полней.  
Как ей, расти любви моей.  
А ты дика, тиха при мне,  
Как лотос при луне.

[Явуухулан, 1981, с. 10]

Женственность предполагает скромность, и эпитет «дика» в контексте с образом лотоса также приобретает положительные коннотации. Образ луны как воплощение возлюбленной, возможно, связан с божественной небесной женской ипостасью:

Сияет вечная луна  
На небосводе синем –  
Так всех затмила ты одна  
Красой необъяснимой.

[Явуухулан, 1981, с. 10]

Используя лунный мотив как излюбленный прием, поэт видит облик любимой в разных фазах луны. Полумесяцем она предстает в моменты разлуки. Не менее интересен поэтический прием аналогии: луна как серп и возлюбленные как серпом разделенные: «Ты сейчас / Полумесяцем всходишь / В звездном небе / Далеких краев», «Так серпом / Рассекает разлука / На два месяца / Нашу любовь» [Явуухулан, 1987, с. 59]. Лунный мотив в монгольской поэзии является констатацией гармоничного мира и образа любимой.

Известно, что мировое дерево – универсальный архетип, охватывающий практически все во Вселенной. «Цветущее дерево» – небольшое печально-трогательное стихотворение Си Мужун о преданной любви, композиционно восходит к архетипу мирового дерева:

Хочу тебя встретить однажды, царицею мимо пройти.  
Я Будду молю сотни лет  
Связать нас в мире сует...  
И волею Бога я деревом стала, стою на твоём пути,  
Так я под солнцем набирала цвет,



И каждый лепесток – желанье прошлых лет.  
Когда ты рядом,  
Послушай  
тот шелест листьев –  
это я в любовном ожидании!  
Но ты прошел, не замечая, без желания,  
И за тобой, мой друг, цветы на землю опадали:  
«Не лепестки, а сердце ты разбил», – они шептали<sup>15</sup>.  
(перевод наш – И.И.)

«Будда превратил меня в дерево» – это метаморфоза, искусное перевоплощение. Героиня стремится туда, где ее возлюбленный. Бесконечные круги сансары приводят ее на путь возлюбленного. В стихотворении автор использует метафору «под солнцем набирала цвет» как образное описание созревания девушки и воспевания ее красоты. Пышная крона дерева, шелест листьев – перерождения героини на земле собраны воедино. Преисполненная надежд обращается она к возлюбленному: «Послушай тот шелест листьев».

В кульминационной части автор описывает основное фабульное событие, воссоздает эмоционально-психологическое состояние лирического

---

<sup>15</sup>如何，让你遇见我  
在我最美丽的时刻。  
为这——  
我已在佛前求了五百年，  
求佛让我们结一段尘缘。  
佛于是把我化做一棵树，  
长在你必经的路旁。  
阳光下，  
慎重地开满了花，  
朵朵都是我前世的盼望！  
当你走近，  
请你细听，  
那颤抖的叶，  
是我等待的热情！  
而当你终于无视地走过，  
在你身后落了一地的……  
朋友啊！  
那不是花瓣，  
是我凋零的心。

[Си Мужун «Цветущее дерево»]

героя: гибель женской души, жертвы любви. Дерево-женщина страдает открыто. Опадающие листья – образная рефлексия человеческих слез. Мотив недолговечности любви, сопоставленный с природным цветением и увяданием, возможно, выражает буддийскую концепцию эфемерности материальных вещей и жизни в целом. Героиня Си Мужун после превращения в дерево любви, разочарования напоследок лишь произносит «сердце ты разбил», обозначая тем самым фатальное окончание как своего существования, так и существования чистой любви. Поэтесса драматично изобразила стремительную эмоциональную переменчивость души лирической героини. В подобных контекстах мнимо спокойная интонация лишь усиливает трагичный финал, эмоциональный фон стихотворения. По сравнению с поэзией Б. Дугарова, семантически перегруженной множеством подтекстов и аллюзий, лирика Си Мужун воспринимается сентиментальной и в некоторой степени наивной.

Поэты используют язык флоры и фауны для экспрессии своих чувств. Например, в поэзии Си Мужун помимо сакрального лотоса присутствует распространенный в китайской поэтической традиции цветок – хризантема:

Белые, как снег,  
Жаркие, как огонь,  
Вьющиеся на самое глубокое-глубокое дно долины  
Мои когда-то спрятанные надежды,  
Словно последние, буйно цветущие в осеннюю пору  
Хризантемы на утесе<sup>16</sup>.

(перевод наш – И.И.)

Концепт «восточная женщина», заявленный в стихотворении Си Мужун «Хризантемы на утесе», семантически формируется на основе образа

---

<sup>16</sup>如雪般白  
似火般烈  
蜿蜒伸展到最深最深的谷底  
我那隐藏着的愿望啊  
是秋日里最后一丛盛开的  
悬崖菊

[Си Мужун «Хризантемы на утесе»]

целомудренной, верной своим чувствам юной девушки с чистыми мечтами. Она – молодая женщина, сохранившая девичью мечтательность и веру. Эта поэтическая вариация с олицетворением цветка хризантемы – своего рода энциклопедия женской жизни.

Флористические шифры почти всегда наполнены скрытым идейно-эмоциональным подтекстом, понятным носителям определенной ментальности и культуры. Широта и гамма психологических переживаний раскрывается с помощью эстетического восприятия цветка хризантемы. Одиночество цветов становится иносказательным описанием драматизма стихотворения. Б. Дугаров также использует этот образ, придерживаясь подобной Си Мужун концепции верности чувств:

Тебя мир создал как поэму  
из лунно-солнечных соцветий.  
Давно в душе лелею хризантему,  
но лепестки ее срывает ветер.

[Дугаров, 2011б, с. 128]

Итак, гендерная принадлежность двух поэтов – Б. Дугарова и Си Мужун включает в себе первопричину различий в процессе осознания и воссоздания эмоциональной картины постижения окружающего мира через символику лотоса и образов природы. «Оппозиция мужского и женского находит свое выражение в качественно брутальной окраске любовной лирики Б. Дугарова, противопоставленной “по-тургеневски” наивной, изящной и воздушной романтической поэзии Си Мужун» [Именохоева, 2013а, с. 139].

Культ природы, столь явственно присутствующий в творчестве Б. Дугарова, Б. Явуухулана и Си Мужун, является выражением их активного эстетического отношения к миру. Природа и человек находятся в постоянном диалоге. Вне зависимости от этнической принадлежности поэта-творца это утверждение носит универсальный константный характер, как писал Ф. Тютчев о сути Природы:

Не то, что мните вы, Природа:  
Не слепок, не бездушный лик –

В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.

[Тютчев, 1986, с. 128]

Универсальный язык природы, цветов поэзии позволяет писателю донести свое отношение к миру, свое мировидение. Мотив конфронтации суетного человеческого мира и мира вечной гармоничной природы, присутствующий в поэтических творениях, дополняется мотивом персонификации растительного мира. Все предметы и элементы, имеющие отношение к природе, изображаются исключительно как субъекты действия, эти образы персонифицированы. Тогда как, например, в японской поэтической традиции они выступают как объект поэтического созерцания и восприятия мира.

Мотив флейты в любовной лирике Б. Дугарова имеет те же семантические функции:

Дыханье неба и луны –  
легкий ветерок земли коснулся,  
прошелестел, исчез.  
Как будто выпорхнула птица  
из женских рук,  
а шелест крыльев  
остался ветерком у губ.  
Достаточно дыхания такого,  
чтобы извлечь из флейты  
пушисто нежный звук.

[Дугаров, 2011б, с. 75]

Звук флейты воссоздает проявления не только голоса природы, но и является образным выразителем человеческих чувств, таких как нежность, любовь, печаль. Мотив флейты как семантическая основа рассматриваемого концепта моделирует качественные характеристики поэтики творчества Б. Дугарова.

Присутствие в стихотворении архетипического образа луны ассоциативно относит нас к семантике становления и вечного возвращения, циклического процесса. Луна словно энергетически возвращает героиню в

воспоминания о родных краях, усиливая состояние грусти. Поэт также обращается к образу ночи и луны для создания подобного эмоционального ощущения: «Ночь / в белой беретке луны. / Грусть на душе» [Дугаров, 2011б, с. 25].

Таким образом, функция концепта «восточная женщина» как в поэзии Б. Дугарова, так и Си Мужун заключается в изображении духовного состояния лирического героя. В концепте «восточная женщина» мы выявили всю гамму жизненных переживаний: счастье, тоску, горе, печаль, ненависть, смерть, вечность. В некоторых произведениях переплетены воедино несколько эмоциональных состояний, что создает естественный эффект психологического состояния героя.

Современные поэты, преобразуя природные образы в метафоры, подобным шифром обозначают образный знак, который раскрывает интерпретацию других, имеющихся в поэтическом тексте, смысловых синтагматических структур. Использование художественных образов и мотивов природы в структуре произведения расширяет не только первоначальную семантику текста, но и предоставляет новые возможности для интерпретатора. В рассмотренных контекстах художественные образы лотоса, хризантемы, цветущего дерева выступают в различных архетипических и мифопоэтических значениях: как выразители женственности, непорочности, мифологемы первотворения, возрождения, олицетворения вечной жизни и духовного развития, а также как метафоричное описание лирических героев. Древняя восточная философия и буддийский религиозный колорит являются специфической чертой поэзии Б. Дугарова и Си Мужун.

Компаративистский подход к рассмотрению произведений показал различия в семантической насыщенности традиционных концептов. Корни концепта «восточная женщина» происходят не только из глубин общемонгольского мифологического наследия. Сохранность исконно

монгольской картины мира, традиционных архетипов и мифологем является отличительной особенностью творчества бурятского поэта Б. Дугарова. Концепт «восточная женщина» у него создан в русле монгольской поэтической традиции. Конструируя концепт «восточная женщина», он обращается к устойчивым национально-культурным символам, элементам и образам. Наиболее востребованы традиционные образы (полевой цветок, лотос) и индивидуально-авторские образы (богиня Янжима, волчица).

## 2.2. «Кочевник» как ведущий концепт в творчестве Б. Дугарова

Поэтическая картина мира Б. Дугарова не мыслится вне кочевой цивилизации. Это исторический феномен, степной образ жизни – особый мир, отличающийся как от западной, так и от восточной цивилизации. Поэтические произведения современной монголоязычной литературы – продукт синтеза истории и вековых национально-культурных традиций кочевого этноса. Как утверждал Б.Я. Владимирцов, «монгольская литература – литература кочевого народа, который, прожив бурно разные периоды своей истории, сумел, оставаясь тем же кочевником, сохранить и поддержать своеобразную культуру» [Владимирцов, 1920, с. 66].

Концепт «кочевник» – это единый фундамент этнического самосознания, в котором синтезировались основные национально-культурные темы, мотивы, проявились особенности поэтического стиля. В концепте «кочевник» мы рассматриваем, в первую очередь, образ лирического героя-кочевника как наиболее значимый художественный образ в национально-этническом аспекте.

В поэзии Баира Дугарова одним из основных мотивов, образно насыщающих концепт «кочевник», является мотив пути. По нашему мнению, в стихотворении «Путь кочевника» поэт афористично обозначил путь кочевника с древних времен до современности:

От крика к голосу,  
От сабли к колосу,  
От мифа к логосу,  
От бубна к лотосу,  
От чия к полюсу,  
От юрты к космосу.

[Дугаров, 2013, с. 66].

Каждое слово в данном контексте имеет символическое значение. Если кочевник ранее воинственно завоевывал пространство, то сегодня его потомок в тихих философских раздумьях взаимодействует с этим миром.

Образ сабли раскрывает прошлое времен великих монгольских завоеваний, от которого они перешли к мирному оседлому существованию. Афоризм «от мифа к логосу» предполагает переход от мифологического к рациональному мышлению. Путь от шаманизма к буддийской религии обозначен автором в следующей сентенции «от бубна к лотосу». Трава чий в монгольской поэтической традиции тесно связана с образом степняка, кочевника. В данном случае, мы полагаем, что тот, кто проводил жизнь, только кочуя по степи, сегодня расширяет свое пространство до общемирового так же, как «от юрты к космосу».

Поскольку в концепте «бытие» основное внимание мы уделили мотиву пути как вертикальному духовному движению, то в данном разделе наиболее значим путь кочевника в историческом аспекте и горизонтальном пространственном ракурсе. «Шаг, еще шаг – и кажется, что я снова свой путь на земле начинаю» [Дугаров, 2013, с. 77]. Поэт создает динамичный образ героя, продолжающего путь кочевника в современном пространстве:

Утренний гул двадцать первого века встречаю в дороге  
Угол пространства меняю на круг вековечный кочевий.  
[Дугаров, 2013, с. 18]

Лирический герой меняет широту и долготу своего местоположения, «угол пространства». Современный кочевник мыслит себя в общемировом масштабе, в пространстве «круга» планеты. «Картина мира в лирике Дугарова обретает цельность благодаря преодолению дихотомичности пространства и времени, истории и современности, неба и земли, отсюда ясность и гармония в душе лирического героя» [Имихелова, 2011, с. 14].

В творчестве Б. Дугарова четко прорисованы картины особого национального пространства:

Шах синевы – венценосный орел обнимает крылами пространство.  
Шов караванной тропы бесконечно змеится на теле пустыни.  
Шаг бактриана пески заглушают. Но эхо в веках отдается.  
Шамбала, где твой воитель, обещанный вздохом священным Востока?  
[Дугаров, 2013, с. 30]



Мифическая страна Шамбала – «обитель блаженства» (Гумилев), словно точка соприкосновения земного и небесного путей лирического героя. Автор, продолжая мотив пути как сакрального вертикального, так и пространственного горизонтального начала, раскрывает сказания о Шамбале, имеющей двойное значение. В конкретизированном смысле Шамбала выступает как потаенная местность в Центральной Азии, а в символическом аспекте – как «олицетворение времен грядущей правды, победы над злом, человеческого совершенства, век истины и единства человечества, господства истинного учения Будды» [Рерих, 1982, с. 296]. Миф о Шамбале, архетипического характера, лежащий в основе рассматриваемого стихотворения, придает контексту двойное звучание. Имеет ли в виду автор местность либо более символическое значение Шамбалы?<sup>17</sup>

Мы склонны предположить, что Б. Дугаров синтезировал оба значения в единый образ Шамбалы. Жизненная сила кочевника трактуется в качестве личной свободы, как в духовном аспекте, так и в пространственном. Этническое самосознание представителей кочевых цивилизаций наиболее емко заключено в следующих строках: «...жажда пространства бродит во мне, кочевнике от рожденья» [Дугаров, 2013, с. 50].

Тема национальной самоидентификации, а также особой этнокультурной памяти объемно представлена в поэме Б. Дугарова «На исходе тысячелетия»:

Под голову  
Подложив  
Подоблачные вершины Саяно-Алтая,  
Обнимая весь мир,  
Отдыхаю на родине.  
Провожая мысленным взглядом  
Последние мгновения уходящего тысячелетия.  
[Дугаров, 2013, с. 94]

---

<sup>17</sup> Известно, что это слово также являлось военным кличем, а в последующем и боевой песней «Война северной Шамбалы» (*Чанг-Шамбалын-дайн*), которая мотивировала монгольские армии на священную войну против врагов.

Культурно-исторический фон поэтического текста – «подоблачные вершины Саяно-Алтая». Это воплощение Родины поэта-художника – страны, хранящей мифы и предания о подвигах кочевых племен, оппозиция мгновение – вечность и характерный для творчества Б. Дугарова образ лирического героя.

Лирический герой – современник, совместивший и сохранивший в памяти историческое и культурное прошлое Центральной Азии:

По закатам, превратившимся в грозные облака,  
Пролетают тени всадников вечных.  
Возглас неба громовый и бубна шаманского звук  
Возвращают времен изначальный круг.

[Дугаров, 2013, с. 94]

Думается, вечные всадники на фоне грозных облаков связаны с историческим прошлым. Эта тема, иносказательно заявленная в данной строфе, в дальнейшем становится основным мотивом. Образ бубна и сакральное пространство неба возвращают лирического героя к его истокам. По нашему мнению, эта сакральная тема в поэзии последних лет творчества Б. Дугарова по форме своей мистериальна.

Стиль поэмы подобен кадрам из кинофильма, отрывист и одновременно содержателен: «Гул столетий еще не утих. / Сквозь меня, / Словно это было вчера, / Гуннская пронесется конница / От Хуанхэ до Парижа, / Отблеском сабель / Связуя миры» [Дугаров, 2013, с. 94]. Два культурных феномена, Азия и Европа, «отблеском сабель» соединились в единое евразийское пространство. Однако автор не только упоминает о воинственной истории кочевых племен. Используя образ копыт лошадей, он также скрепляет бескрайнее пространство: «След округлый копыт / Скреплял, как печатью, пространство» [Дугаров, 2013, с. 95]. «Путь всадника, в веках полузабытый, / скреплен печатью конского копыта» [Дугаров, 2007, с. 65]. Образ печати характерен для монгольской поэтической картины. Так, например, у Л. Тудэва в стихотворении «Великое кочевье»: «И на земле, как

круглые печати, / Остались отпечатки наших юрт» [Тудэв, 1981, с. 438]. Следы округлых копыт или отпечатки юрт имеют в своей символике общий образ-архетип круга. Важно, что как «репродукция», как «образец для подражания» или как «осадок в памяти», культурный архетип определяет особенности мировоззрения, художественного творчества и художественной картины мира. В монгольской культуре образ круга является символом мира, символизирует определенную четкость, олицетворяет собой нерушимость. Как неотъемлемые атрибуты кочевой культуры, «следы округлых копыт» или «отпечатки юрт» также наделены образностью пути, движения и, возможно, в данных контекстах трансформируются в ретроспективный мотив возвращения в прошлое.

Лирический герой Б. Дугарова – человек степного Востока. В современных декорациях его песня звучит с гордой ораторской торжественностью:

Плывут облака кучевые,  
плывут над тропой и шоссе,  
собратья мои кочевые  
по молнии и по грозе.

[Дугаров, 2008, с. 53]

В стихотворениях широко представлены слова-сигналы, восходящие к единому тематическому полю: тропа, шоссе, кочевые собратья, стремена. Вне всякого сомнения, эти образы в данном контексте дополняют концепт «кочевник» динамичностью как образа лирического героя, так и пространства вокруг него:

И горные стынют отроги,  
и травы дрожат в тишине.  
И смутное чувство тревоги  
опять оживает во мне.  
Но мне не промчатся степями,  
свою догоняя стрелу.  
Кочевник, горжусь этажами.  
Оседлый, грущу по седлу.

[Дугаров, 2008, с. 53]

Динамичное жизненное пространство лирического героя-кочевника – это пространство его национального духа. Автор моделирует образ современного кочевника – мечтателя, чей вольный степной дух заточен в пространстве. Урбанизм – естественный процесс эволюции архаичных образов. Мотив памяти по «былым кочевьям» в данном случае усиливает трагическую тональность стихотворения. Эта модель мира лирического героя ярче обозначает специфику национальных идеалов. Пространство Родины поэт воссоздает, обращаясь к чувственному восприятию реальной действительности. Аккумулируя образы степной жизни, хранящиеся в этноментальной памяти, реализуется связь прошлого с настоящим. Словесные образы душистых степных трав, дыма родового очага, горящей звезды создают пейзажную миниатюру, насыщенную национально-культурными символами кочевой культуры. Степные травы – символ национально-культурной принадлежности; родовой очаг – как этнографический символ; звезда – религиозно-мифологический символ, связанный с Вечным Синим небом:

И запах родимых соцветий  
несу я с собой в города.  
Пропахшая дымом столетий,  
горит надо мною звезда.

[Дугаров, 2008, с. 53]

Герой Б. Дугарова – это образ кочевника, с ностальгией оглядывающегося назад в прошлое, а также с интересом устремленного к постижению всей планеты. Несмотря на сжатое пространство современной «юрты-квартиры», в которой четыре стены метафорически сравниваются автором с четырьмя сторонами света, победа генетического кода вербализируется в сочетаниях «мой конь», «мои стремяна», торжественно звучащими в последней строфе:

Сжимаются стороны света,  
в мгновение сошлись времена.  
Мой конь заповедный – планета,  
а песни – мои стремяна.

[Дугаров, 2008, с. 53]

Выстроенные по определенной схеме образы (тропа, кочевые собратья, горные отроги, степь, стрела, оседлый кочевник, дым, звезда, конь, стремяна) являются системообразующими элементами. Слова-образы как языковая ткань произведения моделируют внутреннюю организацию мирозерцания поэта.

Мотив пути современного лирического героя так же, как и мотив памяти встречается и в более ранних произведениях поэта:

Вечных буден летит колесо,  
и блестят ослепительно спицы.  
И мое забывают лицо  
Небеса и высокие птицы.  
Увязает в асфальте ступня.  
Все спокойней тоска по простору.  
Но в течение быстрого дня  
Облака свои помню и горы.

[Дугаров, 1994, с. 6]

В данном контексте вновь присутствует оппозиция «прошлое – современность». Каждый образ, каждый словесный знак имеют свою функционально-эстетическую значимость. Слово «колесо», на наш взгляд, обладает амбивалентной семантикой. С одной стороны, является сигналом-намёком на буддийскую философию бытия (колесо сансары), с другой – олицетворяет колесо как элемент средства передвижения современного кочевника. Смысловое поле концепта локализовано в лексемах-образах двух тематических полей: прошлое и современность. К первому относятся небеса, птицы, простор, горы, облака. Современное пространство представлено лексемами колесо, спицы, асфальт. Семантика концепта «кочевник» наполняется все большим количеством синонимичных образов. Ритм современности изменяет привычки степняка-кочевника. Все чаще его взгляд устремлен в серость асфальта, чем в бескрайнее Вечное Синее небо.

Название стихотворения «Гонец» в сюжетно-композиционном развитии текста имеет ключевое значение. Лексико-семантическое поле концепта формируется на уровне синонимичных связей слов гонец и

кочевник. На образном уровне в первом четверостишии автор создает лирическую картину легкой грусти:

Я не знаю, откуда  
просыпается в сердце тоска  
по земному дыханию уюта  
и огню своего очага.

[Дугаров, 2008, с. 34]

В следующей строфе единым лирическим потоком поэт расширяет пространство: штрихами обозначая степь, а также купол небесного пространства. Лирический герой свободолюбив, как ветер, что волнует вольные травы. Словосочетание «звезда одиночества» моделирует взаимоотношения героя-кочевника и небесного купола. Эта часть стихотворения статична и созерцательна:

Не изведал я мудрой отрады  
вековечных забот о домашнем тепле.  
До сих пор шелестят во мне вольные травы,  
и звезда одиночества светит во мгле.

[Дугаров, 2008, с. 34]

Последняя строфа вносит новый мотив – мотив кочевника-гонца. Сокровенный трагизм, присутствующий в этом тексте, формирует общую тематику горечи и сожаления героя современного урбанистического мира.

Это даль повелела мужчине  
быть со всею вселенной один на один.  
и гонцом проскакать по равнине  
до рассветных вершин.

[Дугаров, 2007, с. 34]

Концепт «кочевник» звучит по-новому, указывая на внутреннюю незавершенность лирического героя. Стоит отметить особую ценность образа современного кочевника Б. Дугарова как элемента репрезентации современной бурятской культуры.

Концептуальный анализ поэтических произведений помогает расшифровать иносказательные значения и авторскую художественную образность. Мотив памяти в некоторых текстах приобретает новое звучание.

В сборнике «Азийский аллюр» прослеживается тенденция к авторской стилизации исторических и мифологических образов и персонажей. По мнению Б. Дугарова, память о родных местах, родных степных просторах сохраняли великие полководцы-вожди:

Аттила, ушедший за тысячи верст от степной  
Азийской первоотчизны  
И Риму грозивший  
Истертым в походах арканом,  
С тоскою глядел на восток.

[Дугаров, 2013, с. 95]

Переломные моменты истории, о которых «помнят о многом вставшие на дыбы керексуры – / Поминальные камни ушедших веков» [Дугаров, 2013, с. 95], сохранил в памяти и современник. Керексуры – места древних захоронений, безусловно, явление, без которого не мыслится тюрко-монгольское пространство. Этот художественный образ, созданный на основе существующих этнокультурных исторических памятников, также символизирует национальные корни лирического героя, усиливая «густую ткань произведения» (О. Сливацкая).

Возможно, образ керексуров имеет архетипическую природу, поскольку «архетип понимается как “осадок в памяти” всего того регулярно повторявшегося, что было пережито архаическим человечеством и что отдельно взятому человеку передается “генетически”» [Фаустов, 2008, с. 24]. Образ керексуров у Б. Дугарова является не только репрезентацией концепта «кочевник», но и на образном уровне исполняет функцию «временного портала в прошлое». Как мы видим, в памяти поэта имеются прямые ассоциативные связи рассматриваемого образа с национально-культурным концептом «кочевник». Смысловое наполнение названного концепта последовательно формируется символическим образом керексуров в сквозном для поэзии Б. Дугарова мотиве памяти.

С трех сторон подступают ко мне  
в ржавых пятнах веков керексуры.

Эта россыпь сутулых камней,  
подчиненная ритму обряда,  
увенчала останки людей,  
кочевавших по свету когда-то.

[Дугаров, 2008, с. 19]

Б. Дугаров акцентирует внимание на гамме передачи цвета, функция цветовых эпитетов в данном стихотворении отлична от той, которая им традиционно характерна. «Когда солнце клубится на закате / Красным заревом, / И облака проплывают в отсветах / Красно-багрового цвета, / Кажется мне всегда, что это возвращаются из бездны столетий, / Оживая над хребтами, над волнистой чертой горизонта, тучи, / Самые грозные и самые печальные в мире тучи – / Тучи пыли, поднятые копытами монгольских туменов, / Навсегда растворившихся в пространстве, / В народах, покоренных и непокоренных» [Дугаров, 2013, с. 96]. В данном контексте, по нашему мнению, образы кочевого пространства непосредственно восходят к олицетворению жизненной силы – крови «монгольских туменов», ассимилировавшейся на просторах Евразии.

Б. Дугаров использует метафору «тучи пыли»<sup>18</sup> с целью подчеркнуть, что монгольские тумены «появились и канули в вечность, не оставив после себя ни величественных памятников, ни письменных источников» [Рерих, 1982, с. 101].

Мчались всадники грозно на запад,  
вслед за уходящим солнцем,  
чтоб продлить свой день  
и пространство освоить,  
где властвует солнечный луч.

[Дугаров, 2013, с. 96]

Построение текста знаменательно тем, что автор уподобляет строки стремительному бегу коня, создает динамичность текста, рисует ритмику движения. Солнце является объектом поклонения у тюрко-монгольских

---

<sup>18</sup>Историк-востоковед Тизенгаузен писал об этом узловом моменте в истории: «Это событие, искры которого разлетелись [во все стороны] и зло которого простерлось на всех; оно шло по весям, как туча, которую гонит ветер» [Тизенгаузен, 1884, с. 2].



народов. Этот древний солярный знак обладает и нравственной интерпретацией. Традиционно движение по солнцу знаменовало добро, против – зло. Б. Дугаров неявно обозначил эти содержательные этнокультурные характеристики концепта «кочевник» в семантической ткани стихотворения.

Как мы уже говорили, стихотворение контекстуально связано с историческим материалом: «Крутые волны бытия / Смели с планеты след монгольского коня» [Дугаров, 2013, с. 97]; «Эпохи кочевой гортанный голос / Утих под вечный шелест ковыля» [Дугаров, 2013, с. 97]. Повторяющуюся идею в его поэзии о потере воинственного духа монголами автор связывает с духовным перерождением нации: «И на обломках сабель вырос лотос, / И уходил степняк в себя» [Дугаров, 2013, с. 97]. В стихотворении формируется синтаксическая конструкция «на обломках сабель вырос лотос», в которой образ сабли и лотоса выступают как элементы оппозиции. Поэт делает акцент на переломном моменте в мировоззрении монголоязычного народа с приходом буддийской культуры.

Вектор движения кочевника, естественно, рождает парадигму коня и степи: «История коней однажды оседлала / И долгий указала путь коням трава полынь» [Дугаров, 2013, с. 97]. Пространство степи для лирического героя действительно больше, чем среда обитания, это простор для движения души.

Специфика текста Б. Дугарова в осмыслении прошлого монгольского суперэтноса, начавшего свой путь с хуннов. Как замечает Л. Дампилова, «концепт “кочевник” в поэтическом словаре Баира Дугарова – понятие органичное, родовое, глубинное. Символическая многозначность слова зависит от интеллектуального уровня поэта, его кровных интересов, связанных с историей Степи от скифов и гуннов до сегодняшнего дня» [Дампилова, 2005, с. 16].

Как известно, сегодня монголы исчисляют свою историю с хуннского периода. Исторические персонажи, воссозданные Б. Дугаровым, – великие личности не только в истории Степи, но и всего евразийского пространства.

Я мчал с Модэ вслед за стрелой его свистящей,  
Встречал рассвет с Атиллой у альпийских круч.  
И с Угэдэем пил из ханской синей чаши  
За стольный град Евразии – Кара-Корум.  
[Дугаров, 2013, с. 98]

Здесь прослеживается определенная двузначность языка поэтического произведения. Автор проводит линию по вехам истории монгольского этноса от хуннского шаньюя Модэ до хана Угэдэя, охватывая более чем двухсотлетний период истории. Кара-Корум – город-столица кочевнической страны, центр синтеза культур возник как мираж и исчез так же, как исчезли в пыли всадники.

Лирический герой чувствует и постигает этот мир со спокойствием мудрого созерцателя, вечная память духовного наследия потомков Великой степи жива в его сердце: «Но под копытами земля опять вращалась / Все в ту же сторону с извечной правотой» [Дугаров, 2013, с. 98]. Как пишет А. Брудный, действительно «власть прошлого над нашим поведением сродни его власти над нашим сознанием» [Брудный, 1998, с. 54]. Мотив памяти в поэзии монголоязычных народов наиболее проявлен как позитивная ценность, которая кодирует этнически определенные, национально значимые художественные образы.

Таким образом, Б. Дугаров в поэтической форме воссоздает историю кочевого пространства. Поэт рисует сюжеты, словно создавая киноленту своей жизни и историю прошлого, серых будней настоящего, мгновений уходящего тысячелетия, персонажей великой истории степи. Художественные образы, используемые им, подчинены одной задаче – воскресить в памяти современника его этническое самосознание.

Для выявления элементов индивидуально-художественного и общенационального начал в концепте «кочевник» обратимся к поэме «Стрела Хухэдэя» (1982, 2013) Б. Дугарова и поэме-сказке «Богатырь Эдек» (1958) калмыцкого поэта Д. Кугультинова. На наш взгляд, художественные образы Хухэдэя, Гэсэра и богатыря Эдека являются прототипами образа кочевника.

Поэма «Стрела Хухэдэя» представляет собой художественное осмысление духовного наследия бурят-монгольского народа, а также лирического самовыражения автора в характерной общемонгольской стихотворной традиции – поэтической форме анафорического стиха. Баир Дугаров в предисловии к своей книге «Азийский аллюр» пишет: «Анафора, или начальная рифма, присущая поэзии степного Востока, несет в себе не только самобытный принцип звуковой организации стиха, а этнокультурное духовное кредо кочевников Центральной Азии» [Дугаров, 2013, с. 4]. Думается, особая ценность поэмы в том, что автор создает текст, сохраняя не только национальные традиции в семантическом аспекте, но и в форме стихосложения.

Название этой поэмы расставляет новые акценты, не характерные для эпического оригинала о Гэсэре. Ключевым опорным словом, несущим основную смысловую нагрузку, является «стрела», которая имеет многообразное символическое значение в тюрко-монгольской мифологии<sup>19</sup>.

Образ бога-громовержца Хухэдэя, выдвинутый на первый план, указывает не только на действующих лиц, но и на сюжетное развитие событий: «Тэнгри грома и молнии – Хухэдэй проносился на исчерна-синем коне», «Тень громового всадника скользила над горизонтами мироздания» [Дугаров, 2013, с. 153]. Концепт «кочевник» расширяет свои репрезентативные границы. Образ принимает синонимичную вариацию

---

<sup>19</sup>По словам К.М. Герасимовой, у тюрко-монголов «стрелы олицетворяют жизненную силу. Стрела – символ жизненной силы, плодородия, счастья, поэтому считалось, что она обладает способностью рассеивать все злое, нечистое и привлекать, сосредотачивать вокруг себя хорошее» [Герасимова, 1948, с. 163].

всадник. Специфика объективизации концепта заключается в дополнительной лексеме «громовой», которая усиливает акцент на небесном происхождении лирического героя. Мотив путешествия на крылатом коне традиционно встречается в мировой мифологии и фольклорных сказаниях. Этот мотив активизирует звучание художественного образа. Эпитетом «громовой всадник» автор обозначает образ наездника, владеющего молниями на небесах.

Атрибуты вооружения Хухэдэя связаны с богатой шаманской мифологической традицией. «Лук свой натягивал Хухэдэй громовержец», «Лучший стрелок поднебесья», «Молний стрела рассекала пространство», «слепящей стрелой пораженная» [Дугаров, 2013, с. 154]. Характерной чертой шаманской мифологии является приписывание божествам человеческого образа жизни. Стрела-молния, рассекающая пространство, представляет собой сакральный атрибут. С художественной точки зрения символические стрела и бубен несут смысловую нагрузку как соединительное звено между земным и божественным мирами: «Бубен грома гремел в его могучих руках, / Будто звуками он приводил в содроганье небо и землю. / Молния в небе сверкала – стрела Хухэдэя, / Морок вселенский до самых глубин рассекая. / И опять тишина наступала в небесных просторах. / Благодать, тишина безмятежная ...» [Дугаров, 2013, с. 154].

Образ бубна тесно связан с функцией Хухэдэя как бога-громовержца. «Громовник – творец жизни на земле, шаманство есть отчасти культ громовника... Сам Громовник представлялся в виде шамана, бьющего в бубен, и стрелка, пускающего стрелы на землю» [Потанин, 1882, с. 317]. Наличие бубна у божественного воина отражает тесную связь шаманской мифологической традиции с эпической.

В концепте «кочевник» образ коня – один из ведущих. Семантика образа коня в монгольском мире имеет свои особенности. «Конь – сакральное существо небесного происхождения. Истоки культа коня

Г. Галданова связывает с солярным культом. Конь, имея сакральную магическую силу, является символом света и добра» [Дампилова, 2012, с. 25]. Магический конь в поэме Б. Дугарова символизирует природные явления, являясь посредником между мирами. Конь не только несется с богом-громовержцем по небу, но и воплощает синие вектора молнии. Образ волшебного летящего коня имеет архетипическое начало, в котором Вселенная представлялась в образе скачущего жеребца.

Концепт «кочевник» в поэме «Стрела Хухэдэя» более всего насыщен признаками, имеющими мифопоэтическую природу. Смысловые планы, обогащающие концепт, затрагивают все многообразие мифо-фольклорного наследия бурятского народа. Основная сюжетная линия повествования базируется на мотиве вечной борьбы добра и зла. Через классические мотивы противоборства добра и зла, борьбы за престолонаследие автор раскрывает кульминацию сюжетной линии.

Для эпического произведения наличие персонажей врагов-чужеродцев или демонических чудовищ – необходимый элемент развития сюжета. Враждебные силы предстают в образах мифологических существ. Б. Дугаров придерживается версии Гэсэриады, в которой мангадхай возникли из сброшенного на землю тела Ата Улана: «И на земле, что прежде была светла, / Исполины возникли – исчадие зла: / Монстры-мангадхай / Многоголовые, о девяноста руках, / Змееподобные крылатые существа» [Дугаров, 2013, с. 159]. Как нам кажется, в бурятской мифологии нет столь подробной портретной характеристики мангадхая, автор рисует классический образ мифологического чудовища, похожего на Змея Горыныча. Необходимо отметить, что Б. Дугаров использовал сюжет, персонажный ряд и мотивы из разных версий Гэсэриады, т.е. «происходит обобщение, систематизация мифов, призванных объяснить в рамках мифологического мировоззрения появления зла и чудовищ» [Буряты, 2004, с. 292].

В культуре кочевых цивилизаций огромная роль отводилась эстетической и музыкальной сторонам жизни. Важное место в ритуале исполнения эпических произведений занимал повествователь – улигершин. Анафорическая вставная песня, звучащая в момент рождения главного героя, подобна заклинанию. Думается, вставная песня у Б. Дугарова несет свое происхождение от шаманских песнопений, в характерной для них анафорической форме: «Велено быть / Ветру ветром, / Велено быть / Вепрю вепрем, / Велено / Вербе весной / Ветви свои оперять листвою. / Велено быть / Ворону вороном, / Велено быть / Воину воином. / Вот почему / Волею неба Гэсэру / Вверена стрела Хухэдэя» [Дугаров, 2013, с. 163]. В данной песне прослеживается явная молитвенная формула – необходимый композиционный шаг на пути модификации героического эпоса, диктуемый современным подходом к переосмыслению традиционного текста.

Б. Дугаров использует все богатство национально-культурной традиции в создании поэтических образов. В художественном произведении вводится новый образ – символ стрелы. Огненная стрела – востребованный архетип в мировой мифологии, магической силой призвана она рассеивать все нечистое. В тюрко-монгольской мифологии стрелы-молнии, посылаемые небесным стрелком Хухэдэй Мэргэном, являются сакральными знаками. А по версии Дугарова, главный герой родился именно со стрелой Хухэдэя в руке, т.е. стрела, имеющая магическую силу, была передана герою по наследству. В поэме описание этого атрибута аллегорически многообразно: «слепящая стрела», «молний стрела», «огневая стрела». Семема стрела – центральный компонент такого сложного и многоуровневого концепта, как «кочевник». Главный герой родился со стрелой в руке. Стрела в данном контексте выступает как архетип избранничества и непобедимости. Известно, что, по легенде, Чингисхан также родился со сгустком крови в ладони. Монголами этот знак трактовался как печать небесного происхождения и, имея оттенок исключительности, сулил великое будущее. Стрела Хухэдэя –

знак непобедимости, введенный автором как аллюзия на древнемонгольскую легенду. Стрела как бы является символическим предвестником его последующих действий.

Как пишет О. Фрейденберг, устойчивая связь героя и его мотивного репертуара «локализуется в рамках определенной жанрово-тематической традиции» (Фрейденберг). Так, и в разворачиваемой Б. Дугаровым картине тематико-семантические связи героя и мотивы следуют фольклорному жанру, направленному на формирование образа национального героя: «Родом с небес, / Рос Гэсэр не по дням – по часам. / Вырос он, истинный богатырь: / Грозно плечи расправит – / Горы перед ним раздвигаются. / Выдохнет клич – / Вихорь в степях рождается» [Дугаров, 2013, с. 164].

На творчество Д. Кугультинова большое влияние оказал калмыцкий национальный эпос «Джангар». Связанные с этим эпосом существительные подчеркивают национальную самобытность и специфику поэзии Д. Кугультинова, усиливают эмоциональность и экспрессивность художественного текста. В поэме-сказке «Богатырь Эдек» Д. Кугультинов использует традиционные для фольклора эпитеты в создании образа главного героя: «И тут ей хитро ответил / сильный и мудрый Эдек», «ясный, как утро, Эдек» [Кугультинов, 2007, с. 169], «хранивший душу народа / в своей богатырской груди» [Кугультинов, 2007, с. 165]. Содержание текста позволяет предположить, что концептуальные признаки эпического героя выражены лексемами «хитрый», «сильный», «мудрый», «ясный», «богатырский». Эти дополнительные смысловые приращения, возможно, имеют индивидуально-авторскую художественную природу.

Стоит отметить, что Б. Дугаров отходит от бурятской традиции героико-эпических сказаний, в которых хитростью и оборотничеством эпический герой завладевал душой чудовища. Художественная вариация автора во многом напоминает сюжет из русской народной сказки о Кощее Бессмертном, которая берет свое начало от мифологического Змея. Это

хтоническое существо – хранитель Мирового яйца, снесенного уткой и спрятанного на дереве. Кощеева смерть знаменует окончание первозданного хаоса и воцарения гармонии и добра. Б. Дугаров заключает душу мангадхая (антагониста Гэсэра) в недоступное место: «А душа его скрыта в Черной горе у вселенского края: / Черный камень там есть, в глубине пещеры – / Чертов пуп самой бездны в том камне таится, / Черная душа мангадхая в том камне хранится» [Дугаров, 2013, с. 171]. Черный цвет имеет в общемонгольской культуре этимологию сил зла, а ее систематический повтор нагнетает общее зловещее настроение.

Кульминационная часть произведения выражена в молитве-заговоре главным героем его волшебной стрелы: «Заговаривать начал стрелу / Так, что огонь засверкал с наконечника, / Заклинать он начал стрелу / Так, что пар повалил с оперения: / – Если мне победить суждено, / Черный камень насквозь порази, / Чертов пуп вдребезги разнеси...» [Дугаров, 2013, с. 171–172]. Так, стрела как молния громовержца Хухэдэя возникает в начале повествования. Затем главный герой рождается с этой стрелой, которая начинает свое действие в кульминационный момент. По нашему мнению, образ стрелы в данной поэме совмещает в себе и мотив, содержащий элемент символизации, становясь структурообразующей основой в развитии сюжета.

Безусловно, в эпических произведениях о национальных героях восхваляется их богатырская сила и могущество. Но наряду с традиционными мотивами единоборства также встречаются традиционные для мировой литературы мотивы спрятанных душ. В поэме Б. Дугарова таким символом был черный камень, хранящийся в недоступном месте. Мы также видим национально-культурную общность двух поэтов в создании отрицательных образов мангадхая и мангаса, дополненных образами второстепенных злых персонажей. Зачастую в мифопоэтических текстах упоминаются разновидности живых существ или олицетворения зла, которых объединяет общность внешнего облика. Эти чудовища не соответствуют ни



одному отдельному биологическому виду, а наоборот, представляют собой гибридную форму, синтезируя в себе различные животные характеристики. Так и Б. Дугаров наделил многоглавого мангадхая нехарактерными для бурятского эпоса портретными данными, его персонаж напоминает скорее монстров из западной мифологии: «Гороподобные расправляя плечи, / Многоглавый встал мангадхай», «Волком выла одна голова, / Вороном каркала другая, / Водопадом гремела третья... / Вот такой был потомок Атая» [Дугаров, 2013, с. 169].

Могучий хан Алангсир Д. Кугультинова – глава чудовищ мангасов – изображается в виде великана со свирепым громоподобным воем. Как и принято в тюрко-монгольской мифологии, общая линия национально-культурного наследия заключена в вариации мангадхая в образе людоеда или человекоподобного гиганта. Образ мангадхаев характеризуется огромной пастью от земли до неба, в которую помещаются многочисленные стада, а также толпы людей: «Гигант на землю улегся – / ущельем зияет рот, / А зубы торчат, как скалы» [Кугультинов, 2007, с.158].

У Д. Кугультинова, как и у Б. Дугарова, обитель зла находится вдали от благодатных земель. В бурятской поэме душа чудовища хана Мангадхая хранилась на горе у вселенского края. Д. Кугультинов изобразил вражескую землю в более чем двенадцати годах пути. Число двенадцать мистическое и символизирует космический порядок. Это число метафорически разделяет пространство людей и страну злых мангасов символическим двенадцатилетним поясом покоя и гармонии. «Весть о нашем герое / до дальней страны дошла, / До земли, до которой больше / двенадцати лет пути. / Обыкновенным людям / была страна страшна – / Была мангасами злыми / населена страна» [Кугультинов, 2007, с. 152]. Возможно, этногенетическое родство двух поэтов выражается в единых формах художественности.

Общность и повторяемость смыслообразующих мотивов, схожая функция героев являются основным фактором для интерпретации

содержания национально-культурного концепта в данных произведениях. Мы можем утверждать, что оба произведения сохраняют самобытную мифологическую природу национально-культурных сказаний монгольского этноса. Заложённая в поэме «Стрела Хухэдэя» мысль о цикличности и неразрывности добра и зла противопоставляется калмыцкому видению идеального человеческого общества, идее о преобладании добра.

Однако в произведениях Б. Дугарова и Д. Кугультинова мы можем наблюдать генетическую преемственность и сохранность основных канонов эпического искусства общемонгольского этноса. Художественные приемы и изобразительная образность, гиперболизированность эпитетов поэтического языка имеют единые общемонгольские истоки. Таким образом, калмыцкая и бурятская поэмы имеют общие национально-культурные элементы в повествовании, что объясняется наличием былой этнической общности.

Концептосфера кочевого мира как суммарный результат концептов отдельных монголоязычных поэтов не может существовать вне образа Монголии. Следовательно, в общей системе моделирования концепта «кочевник» тема Монголии является основной. Безусловно, эта тема – отражение авторских представлений о тех ценностях, на которых базируются его убеждения и жизненные принципы. Кульминационным воплощением концепта «кочевник» является образ Монголии.

Б. Дугаров воспринимает монгольский мир как свою прародину. Монголия как родина предков, как исток духовных поисков воссоздана поэтом в задушевных, лирических тонах:

Монголия –  
лазурь моих утренних небес,  
печали моей сиреневая песнь,  
любви моей серебряный эдельвейс.  
[Дугаров, 2011б, с. 279].

Образ Монголии сквозной линией проходит через все творчество поэта. У Б. Дугарова монгольский мир выступает не только как поэтический

историко-культурный континуум, но и в качестве своеобразного лирического образа возлюбленной. Заметим, что и в поэзии Б. Явуухулана присутствует мотив признания в любви к родине, который отражен в пейзажной зарисовке: «Проснусь рано утром, в окошко взгляну – / и станет пронзительно ясно: / все больше люблю я родную страну, / она несравненно прекрасна! / Прекрасны пустыни ее и цветы, / бескрайние степи и реки» [Явуухулан, 1983, с. 37].

Тенденция к изображению кочевого пространства, генетическая общность происхождения монголоязычных поэтов, а также процесс исторического развития этноса являются первопричиной сходства отдельных семантических элементов концепта «кочевник» у разных авторов. Концепт «кочевник» в поэзии монголоязычных народов – это ключевой ментальный образ.

<i>Хошоо хоёр хубшэргэйдэ</i>	В две струны морин-хура
<i>Хорбоо дэлхэе багтааж,</i>	вместил я планету ...
<i>Даяар Монголой таладаа</i>	протяжная песня
<i>Утын дуугаа шуранхайлхан,</i>	не смолкнет вовеки в степях...
<i>Би монгол хүн!</i>	Я – монгол!
[Батхуу, 2009, с. 9]	(перевод: Р. Шоймарданова)

«Протяжная песня», длинная как уртонная дорога, повествует о кочевническом образе жизни. Прилагательное «протяжная» символизирует ориентацию лирического героя в пространстве, его стремление к движению.

Национальный инструмент символизирует душу монгола, многообразную и многогранную, как звук хура. Лирический герой Б. Батхуу патриотичен в самоидентификации себя как монгола. Как мы упоминали ранее, эстетическая сторона кочевой культуры заключена в этом национальном инструменте:

Струна, струна волосаяная,  
чем в сердце родину заменишь?  
Пой, пой, струна моя степная,  
пой так, как только ты умеешь.  
[Дугаров, 2008, с. 29]

Концепт «кочевник» неизменно воплощается в текстах монголоязычных поэтов через образы, связанные с песнопениями, национальными инструментами. Это то, что сопровождало кочевника, то, что было неотъемлемой частью его дороги, его Вселенной.

Поэт Л. Нямаа в стихотворении «Моя Вселенная» («Миний амьдардаг ертөнц») создает образ панорамной Монголии, наполняя детализированную картину родной земли философским подтекстом:

*Миний зам эхэлсэн газар бий, тэр нь Монгол  
Миний зам дуусах газар бий, тэр нь Монгол.  
Миний зам амьдрал мэт энгийн, дуу мэт гайхамшиг  
Миний зам хүсэл мэт урт, зовлон мэт ухаалаг.*  
[Нямаа, 2005, т. 188]

Земля, где начался мой путь, – это Монголия,  
Земля, где закончится мой путь, – это Монголия.  
Мой путь, как жизнь, прост и, как песня, удивителен.  
Мой путь, как мечта, бесконечен и, как страдание, разумен.  
(перевод Е. Сундуевой)

В данном контексте поэт объединил два культурных пласта истории Монголии: буддийский срединный путь и путь кочевника-номада:

<i>Үрээ санаж</i>	Вспоминая своего ребенка,
<i>Үймрэн хүлээсэн эн хүн</i>	Мать ждет его, беспокоясь.
<i>Үзүүргүй энэ зам руу</i>	Окропляя молоком, охраняет
<i>Сүү өргөн харуулдана</i>	Его бесконечный путь...
[Цолмон, 2011, т. 116]	(перевод Е. Сундуевой)

Отметим, что образ молока, который сформировался из обрядово-культурных практик монголов, придает многоплановость семантической составляющей концепта «кочевник». В стихотворении «Путь» (*Зам*) Ц. Цолмон, наряду с Б. Дугаровым, также использует данный образ в традиционной охранной функции. Древние говорили, «дорога – это жизнь» и кропили вслед путнику молоком.

Поэт утверждает, что вся наша Вселенная начинается с белого молока, молока матери: «Вселенная с запахом молока» (*Энэ дэлхий сүүнээс эхэлнэ*) [Цолмон, 2011, т. 117]. В творчестве Б. Дугарова также встречается этот

мотив: «И мать глядит мне вслед из тьмы столетий / и путь мой окропляет молоком» [Дугаров, 2013, с. 292].

Каждый поэт индивидуален в своем описании и видении Монголии. Б. Дугаров использует образ травы дэрисун в качестве создания образа родины, островка родной степи на чужой земле:

В ханском дворике у стен  
посреди оранжереи  
есть маленькая степь,  
где растет ковыль – дэрисун.  
И хан Хубилай,  
устав от забот Поднебесной,  
запах вдыхает родимый,  
степной вспоминает край

[Дугаров, 2011б, с. 389].

Воспоминания хана Хубилая о родных краях наполнены элегической грустью. «Трава дэрисун / грустит о родном пространстве, / о кочевом счастье / в круговращении лун / Качается на ветру дэрисун, / родину напоминая. / Слезы текут по лицу – / хана Хубилая» [Дугаров, 2011б, с. 389]. Трава дэрисун – это воплощение образа родины. Стихотворение демонстрирует еще один эпизод из истории Монголии, воссозданный поэтом через концептуальный образ ковыля как воплощение монгольского мира. Ключевыми словами, раскрывающими основной концепт «кочевник», являются образы Монголии, степи, травы дэрисун / чий, полынь.

В стихотворении Ц. Цолмона «Ковыльная осень» (*Дэрсний намар*) образ Монголии тесно связан с цветом травы чий:

<i>Дэлгэр Монгол нютагт</i>	На просторной монгольской земле
<i>Дэнжийн намар шаргалтана</i>	Желтеет неустойчивая осень
<i>Дээлтэй Монгол хүн</i>	Монгол в своем халате
<i>Дэрсний чимээтэй мишээнэ</i>	Похож на ковыльную траву
[Цолмон, 2011, т. 154]	(перевод Е. Сундуевой)

Особая нравственно-эстетическая константа концепта образуется на основе семантической связи: монгольская земля – осень – монгол –

ковыльная трава. Эта константа, характерная монгольскому менталитету, играет ведущую роль в современной монголоязычной лирике.

Например, Ц. Цолмон связывает образ монгола с образом травы. В стихотворении «Густой белый ковыль» (*Улхын цагаан дэрс*) поэт Б. Лхагвасүрэн также создает образ монгольской земли, связанный с образом белого ковыля:

<i>Хаяа цагаан дэрс</i>	Густой белый ковыль
<i>Салхиа дагаад найгана</i>	Вслед за ветром колышется.
<i>Хатан газар эхдээ</i>	Госпоже Матери-земле
<i>Сөгдөж мөргөн бөхөлзөнө</i>	Падая молится, поклоняется.
[Лхагвасүрэн, 2005, т. 172]	(перевод Е. Сундуевой)

Белый цвет ковыля восходит к культу белого у монгольских народов, который возник как олицетворение всего чистого, священного, благородного. Широко распространенный образ стелющегося ковыля встречается также в поэзии Б. Явуухулана: «...степной травой на том ветру я гнусь» [Явуухулан, 1983, с. 20]. Синонимичный ряд лексем «ковыль», «чий», «дэрс», «дэрисун» – это на поэтическом языке олицетворение полупустыни кочевых империй тюрко-монгольского ареала.

Таким образом, создается своеобразная парадигма, связанная с образом слова-сигнала «чий». В стихотворении китайского монгола чий олицетворяет образ монгола, созданный на базе цветовой символики. Чий у монгольского поэта ассоциируется с образом матери-земли. В стихотворении Б. Дугарова чий олицетворяет образ родных степей и при создании картины монгольского мира. Если у первых двух поэтов семантическое поле текста соединяются с природой и пейзажем, то Б. Дугаров рисует более сложную сюжетную картину с историческим подтекстом. Чувственное восприятие родины связано с цветовой символикой. Здесь решающую роль играет образ травы чий, являясь осязаемым, зримым и ольфакторным символом.

Эстетическая концепция поэта базируется на попытке запечатлеть явления современной жизни в неразрывной связи с элементами

исторического и культурного наследия монгольского этноса. В стихотворении «На смерть Галдан Бошокту-хана» Б. Дугаров обращается к прошлому, упоминая об историческом факте, имевшем особое значение для монгольского мира: «Тень дракона ползла по земле. / Одичавшие выли собаки. / Хан Галдан умирал на кошме – / сын последней ойратской отваги», «Блеск утратило имя монгол. / Но остались равнины и горы, / помнят заповедь Неба просторы, / голос славы еще не умолк» [Дугаров, 2011б, с. 343].

Как известно, по древним религиозным верованиям монголоязычных народов, собаки воют в предчувствии смерти хозяина. Б. Дугаров с первых строк усиливает гнетущий эмоциональный фон стихотворения, выстраивая определенную систему негативных топосов. Далее автор вновь обращается к использованию элементов и особенностей развития кочевого сообщества в степи, в котором Небо выступало центральной осью мировоззрения.

По древним представлениям кочевников, огонь символизирует возрождение и продолжение жизни рода, его традиций. В следующих строках Б. Дугаров вновь отмечает эпитетом «последняя звезда» сохранность духа монголов: «Последняя звезда горит в ночном тумане» [Дугаров, 2011б, с. 343]. Последний герой – последняя звезда Бошокту-хан. Лейтмотив стихотворения «На смерть Галдан Бошокту-хана» – это исторический мотив памяти, раскрытый в творчестве поэта.

Если мотив памяти в концепте «бытие» у Б. Дугарова имеет религиозно-философский характер, то в данном случае он наделен исторической семантикой. Последний герой, последний бурят-монгол... Б. Дугаров зачастую использует авторский литературный неологизм «бурмон» как универсалию, синтезирующую в себе не только этническую принадлежность поэта, но и особую жизненную позицию. «Бурмон» – это, безусловно, и память о Бурят-Монголии, и размышления о сущности национального менталитета. Бурмон – это последняя горящая звезда. Бурмон

– это синоним слову кочевник. Думается, в данном случае «художественный концепт личности есть неведомая архаичному мифологическому сознанию мифологизация экзистенции (личностного существования): это универсальное я-в-мире» [Тюпа, 2001, с. 78].

Как и в стихотворении «Путь кочевника» (От крика к голосу), автор вновь акцентирует внимание на проникновение в монгольский кочевой мир буддийского смиренного мировосприятия: «Сменить на четки меч – предел желаний, / но век дружить с молитвой не дает. / И колесо вращается страданий, / охватывая степь и небосвод» [Дугаров, 2011б, с. 343]. Несмотря на описанное автором стремление «сменить на четки меч», процесс междоусобных войн, проникновения «тени дракона» и ассимиляции культур продолжается, «охватывая степь и небосвод».

Поэтическая практика Б. Дугарова включает в себе художественное новаторство, обостренную метафоризацию и новое звучание традиционных национально-культурных образов. «Он похоронен – головой на север» [Дугаров, 2011б, с. 343]<sup>20</sup>.

В следующих строках, на наш взгляд, имеет место уже упомянутый мотив памяти. В рассматриваемом концепте «кочевник» он выполняет функцию побочного мотива: «И может быть, не раз потомок запоздалый / его в печали вспомнит, имя назовет. / Пребудет предков дух в степи, от бурь усталой, / и от земли не отвернется небосвод» [Дугаров, 2011, с. 343]. Мотив памяти, направленный на возрождение национального самосознания, является итогом его рассказа об этом событии.

Б. Дугаров объединяет характерную для монгольского мира цветопись, образы степи, травы чий, родины в единый художественный синтез:

Я знаю, что родину не выбирают.  
Кочуют народы и кров свой меняют.  
И там, где рожден я, там выше деревья.

---

<sup>20</sup>Среди погребальных обрядов кочевников Центральной Азии важным является направление головы усопшего на север, где, по верованиям монголов, находится следующий мир.



Но есть еще память о первом кочевье.  
Колышутся стебли кустистого чия.  
Желт войлок земли, лишь края голубые.  
[Дугаров, 2011, с. 289]

Современный кочевник не только помнит свою историю и культуру, не только трепетно относится к родной земле, но и почитает мудрые традиции предков. Есть известная бурятская пословица: «*Эрэ хүнэй досоо эмээлтэ морин багтаха*» – «Коль широк ты душою, то верится: конь с седлом в твоём сердце поместится». По словам Б. Дугарова, это «пословица, в которой сформулировано кочевническое понятие о достойном мужчине» [Дугаров, 2011, с. 390]. Душа кочевника широка настолько, насколько широка его степь. «И красота земли и вечность небосвода / перетекали в достояние души» [Дугаров, 2011б, с. 200]. В едином с Б. Дугаровым художественно-образительном ключе пишет и Б. Явуухулан: «Степи Восточной Монголии сини / и широки-широки. / Этим просторам по шири и силе / Духа под стать степняки» [Явуухулан, 1983, с. 28].

Душа степняка-кочевника тесно связана с просторами монгольской земли:

Поднималась трава на склонах упруго и нежно,  
По перевалам седым перекачивался лиственниц шум.  
Настежь распахнутое небо синело светло-безмятежно  
Над величавым простором страны Баргуджин-Тукум.  
[Дугаров, 2013, с. 101]

В поэзии Б. Дугарова топоним Баргуджин-Тукум олицетворяет тот монгольский мир, в котором этнос имел территориальное единство. Поэт детально создает образ величественной родной земли, медитативный гармоничный простор:

Нерушимый покой исходит от небес голубых.  
И в святающейся мантре любви продолжается светлая эра,  
И слагается тихая сутра летящих мгновений моих.  
[Дугаров, 2013, с. 119].

В творчестве Б. Дугарова прослеживается вектор этноцентризма и, отчасти, идеализирование своей территории. В то же время концепт «кочевник» выступает как особое смысловое наполнение творчества каждого отдельного монголоязычного поэта, а также как важный фактор выявления дифференциальных признаков в аспекте национально-культурных концептов. Подводя итог вышесказанному, можно утверждать, что общемонгольские культурные ценности, особый традиционализм кочевников – основа творческих и эстетических взглядов современных поэтов.

Мы полагаем, что концепт «кочевник» наиболее вариативен и красочен, поскольку формируется из широкого спектра мотивов, тем и образов, характерных для поэтов с общенациональным мышлением. Основными образными элементами репрезентации концепта «кочевник» являются определяющий мотив Монголии, а также мотив пути кочевника, имеющий ретроспективный оттенок.

Звездный кочевник. Простор мироздания.

Мать на планете стоит в ожиданье.

Степью коснулась созвездий Земля.

В Млечном Пути есть дымок ковыля.

[Дугаров, 2008, с. 69]

Метафора «дымок ковыля» также обладает глубоким художественным потенциалом, образуя неочевидный ассоциативный фон. В двух словах автор синтезировал всю историю, культуру и мировосприятие монгольского этноса. Огонь – это прошлое, настоящее и будущее народа, неразрывно связанного с небом. Одна из центральных «семантических сфер» в индивидуально-авторском прочтении концепта «кочевник» является связь героя с небом. Концептуальный признак кочевника выражен единственным прилагательным звездный.

Возможно, произведения Б. Дугарова объединяют воедино характерные для концепта «кочевник» образы монгольского мира. Анализируя формирование и эволюцию смыслового поля концепта

«кочевник» в творчестве Б. Дугарова, можно прийти к следующему выводу: смысловые слои концепта в содержательном плане насыщены неравномерно как по объему, так и по значимости.

Сравнительная интерпретация поэтических текстов показала, что монгольские поэты Китая среди второстепенных мотивов, сопровождающих концепт «бытие», используют константный образ молока, имеющий обрядово-культурную природу происхождения, и константный образ травы чий. Монголия и ковыльная трава – два образа, выступающие слитно как в творчестве Б. Дугарова и монголоязычных поэтов, так и в их мировоззрении.

По нашему мнению, именно национально-культурные концепты в поэзии Б. Дугарова раскрывают феномен «национального “возрождения” монгольских народов» [Ру, 2006, с. 17]. Мы оказываемся свидетелями постепенного возвращения современников к тому мировоззрению, характерному для мифологического мышления, которое адаптировалось к новым культурным кодам, сформировало особый тип современного этнического самосознания. Коллективное этническое самосознание Б. Дугарова и монголоязычных поэтов в аспекте ассимиляции на территории транскультурья становится константным явлением и устойчивой национальной моделью.

Концепт «кочевник» выступает как базовое явление, раскрывающее историзм, сложную судьбу монголоязычного народа. Как носители этнического самосознания, бурятский поэт Б. Дугаров и монголоязычные поэты в своем творчестве формируют глубинный, латентный слой истории кочевой цивилизации. Мы можем утверждать, что мотив пути прямо или косвенно отражается почти в большинстве стихотворений, рассмотренных в нашем исследовании монголоязычных поэтов.

Концепт «кочевник» (вербализованный такими лексическими вариантами, как странник, гонец и т.д.) представляет собой особый пласт национальной художественной картины мира. Важно охарактеризовать

автора в этом случае как представителя свободного, незамкнутого пространства. Этот концепт – элемент кочевой культуры с многовековыми традициями.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концепт – это многослойное ментальное образование, обладающее общенациональным компонентом, как индикатор принадлежности к той или иной культуре. Смысловой строй концепта современной монголоязычной поэзии таков, что для целого стихотворения, а в отдельных случаях – циклов стихотворений, решающую роль играет один образ либо словарный ряд, являя собой ключ к семантике концепта. В ходе нашего анализа, мы приходим к выводу, что концепт – это и квинтэссенция всех составляющих поэтического текста.

Семантика концептов в творчестве бурятского поэта Б. Дугарова есть совокупность исторического, культурного, религиозного наследия нации, а также индивидуального опыта отдельного автора. Картина мира создается универсальными и индивидуальными концептами, имеющими свою определенную семантику.

Приведенная нами классификация концептов представлена в двух категориях, выбор которых совершался в связи с уточнением природы происхождения поэтических концептов: религиозно-мифологические и национально-культурные. Концепты, представленные в нашем исследовании, являются наиболее частотными в лирике Б. Дугарова. Исследуя характерные для его поэзии концепты «Вечно Синее небо», «бытие», «кочевник», «восточная женщина», мы выявили внутреннюю закономерность их семантического соотношения.

Концепты творчества Б. Дугарова выстраиваются по циклическому принципу. Внутренние циклы в творчестве рассматриваемого поэта, не ограниченные какими-либо временными рамками, являются своего рода концептами его поэзии. Отличительная особенность его творчества – это амбивалентный характер религиозно-мифологического концепта «бытие». Являя собой универсальную категорию мировой литературы, концепт «бытие» приобретает особую содержательную насыщенность в виду

преобладания локальных религиозных воззрений. Национально-культурный концепт «восточная женщина» обладает как общекультурными характеристиками, так и устойчивыми ментальными особенностями.

Сквозь призму сложной связи ключевых концептов «Вечное Синее небо», «бытие», «восточная женщина», «кочевник» поэзия Б. Дугарова погружает нас в иллюзорный пространственно-временной континуум монгольской культуры.

В результате исследования был сделан ряд выводов, касающихся семантики основных концептов. Сюжетно-композиционная структура поэтических текстов, характер основных персонажей, грация в употреблении тех или иных мифопоэтических образов и мотивов позволяют определить концептуальное своеобразие поэзии Б. Дугарова и дать семантическую интерпретацию трансформации общемонгольского этнического самосознания.

Современная поэзия, восходящая к единому генетическому стволу, – это синтез индивидуального и традиционного начал. Преемственность религиозно-философских и национально-культурных концептов органически вплетена в единый тандем с индивидуальным поэтическим стилем современных поэтов. Поэзия Б. Дугарова знаменует расцвет и возрождение национальных традиций. В ходе анализа его художественных произведений в сравнении с поэтическими текстами представителей монголоязычного этноса в ареале трансграничного взаимодействия нами выявлены основные общие черты, а также различия.

Для поэзии Б. Дугарова характерно наличие художественных образов как в традиционной, так и в индивидуальной интерпретации. Стихи монгольских поэтов достаточно ясны, не затемнены особым подтекстом. Они отличаются свежестью и оригинальностью образов, созерцательной спокойной внутренней тональностью. Необходимо отметить, что иносказательный план и мифологический подтекст произведений

Б. Дугарова намного сложнее и многограннее, чем у поэтов Монголии и Внутренней Монголии, однако основной семантический план их творчества совпадает.

Мы обозначили роль влияния религиозно-мифологических элементов, национально-культурных концептов на формирование этнического самосознания. Общность творчества рассматриваемых поэтов восходит к национальным традициям, обусловленным историческими особенностями бурят-монгольского этноса, сохранностью этнического самосознания у современных поэтов, живущих в собственной и иноэтничной среде. Это позволяет также говорить о существовании единого генетического кода художественных традиций.

Наличие многочисленных типологически сходных, а также неидентичных мифопоэтических элементов свидетельствует о синтезе регионального и общенационального в сознании поэтов, творящих в ареале иноязычной среды. В целом анализ поэтического материала позволяет сделать вывод, что вне зависимости от ареала проживания авторов, иноэтнического культурного окружения, а также языка повествования (монгольского, русского, калмыцкого, китайского) в основном сохраняются базовые элементы монгольской культуры.

Комплекс религиозно-мифологических концептов и отдельных мифопоэтических сюжетов – явление, имеющее место быть в современном литературном процессе. Художественные образы национально-культурного и религиозно-мифологического характера в творчестве Б. Дугарова являются основной художественной базой создания мифопоэтических текстов. В ходе анализа мы отметили сходство идей, образов и мотивов, непосредственно сформировавшихся в иноэтничной среде и попавших под влияние мировоззренческих, концептуальных и социальных факторов доминирующей культуры.

Оригинальность и неповторимость в воспроизведении универсальных мифопоэтических концептов Б. Дугаровым рассматриваются нами как отличительное достоинство и индивидуальное своеобразие поэзии, в которой зафиксированы ценностные предпочтения и историко-генетическая природа. Анализ семантической глубины собственно бурятских и монгольских образов в литературных произведениях позволяет утверждать, что в современной бурятской поэзии сохраняется этническое самосознание автора как носителя собственных этнических традиций.

В современной бурятской поэзии присутствует генетическая преемственность и сохранность основных единых монгольских мифопоэтических архетипов и мифологем. Однако все же процесс эволюции и ассимиляции является основной причиной трансформации отдельных образов и мотивов, элементов национально-культурного наследия и имеет вариативный характер художественного воспроизведения в современной поэзии.

Опираясь на материал нашего исследования, мы можем утверждать, что концептосфера лирики Б. Дугарова базируется на богатстве культуры как бурятской нации, так и всего монгольского мира. Ядро концептосферы поэзии Б. Дугарова можно представить в виде сложной связи ключевых концептов «Вечное Синее небо», «бытие», «восточная женщина», «кочевник».

Рассматриваемые «высокие концепты» (В.И. Карасик) приобретают качества вариативности и преемственности ввиду взаимодействия с соседними этническими культурами. Концепт «Вечное Синее небо» – это автономный от языка базовый элемент сознания; это звено в менталитете представителей монголоязычного этноса, которое невозможно заменить чем-либо альтернативным. В иерархии системных связей и отношений концептов «Вечное Синее небо» – это концепт-прототип и предыстория видения концепта «бытие» в современной монголоязычной литературе.



В концепте «бытие» заключается основная философская линия творчества монголоязычных авторов. Сравнительно-типологический анализ поэзии Б. Дугарова с творчеством монголоязычных поэтов показывает наличие общих философских взглядов на систему мироздания. Например, наиболее значительный мотив одиночества, раскрывающий сущность концепта «бытие», создает уникальный стиль как лирического, так и религиозно-философского направления в поэзии.

Женские образы, созданные Б. Дугаровым, – ядро литературоведческого истолкования концепта «восточная женщина». Концепт «восточная женщина» в его поэтическом творчестве слагается из двух основных смысловых планов (концептуальных признаков): чувство уважения к женщине, чувство привязанности к родной земле. Корни концепта «восточная женщина» происходят не только из глубин общемонгольского мифологического наследия. Сохранность исконно монгольской картины мира, традиционных архетипических и мифопоэтических образов является отличительной особенностью творчества бурятского поэта Б. Дугарова.

Концепт «кочевник» представляет собой особый пласт национальной художественной картины мира. В пределах этого концепта формируется поэтический мир автора как представителя свободного незамкнутого пространства. Безусловно, ядром концепта выступают ментальные его проявления. В поэтическом тексте концепт выступает как элемент репрезентации ментальности.

Хотелось бы отметить, что одна из функций концепта заключается в его способности быть носителем и одновременно способом передачи этнического самосознания. «Этническое самосознание – осознание (представление) общности психологических особенностей, общности происхождения, исторического прошлого, этнической территории и культуры и тем самым осознания принадлежности к тому или иному

народу» [Хотинец, 2000, с. 13]. Этническое самосознание формируется в жизненном пространстве общества, в слое его духовной культуры. Соответственно, обуславливает наличие единства психических процессов и реакции человека на отдельные явления.

По мнению В.И. Козлова, «достигнув определенной стадии развития, этническое самосознание, подобно другим идеологическим формам, может приобрести известную самостоятельность. Оно, в частности, может сохраняться довольно длительное время даже при территориальном и хозяйственно-культурном отрыве отдельных групп народа от основного этнического ядра и при утрате им своего родного языка» [Козлов, 1967, с. 109]. Таким образом, подкрепляясь материалом нашего исследования и разработками в области этнического самосознания, смеем предположить о наличии у бурятского поэта Б. Дугарова устойчивой самоидентификации на основе этнической идентичности.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаева, Л.Л. Буддийская культура как инновация и традиция в эволюции религиозных верований монгольских народов / Л.Л. Абаева // Мир буддийской культуры: духовное наследие и современность. – Улан-Удэ; Чита; Агинское: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. – С. 164–169.
2. Ангархаев, А.Л. Историко-культурные связи монгольских народов в языковых и мифо-эпических традициях Центральной Азии / А.Л. Ангархаев. – Улан-Удэ: Изд-во «Буряад Унэн», 2005. – 238 с.
3. Аникин, В.П. Теория фольклора / В.П. Аникин. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 408 с.
4. Арутюнова Н.Д. Введение / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Ментальные действия. – М.: Наука, 1993. – С. 3–7.
5. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энцикл. словарь. – М.: Языкознание, 1990. – С. 136–137.
6. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Межкультурная коммуникация. Практикум. Ч. I. – Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ, 2002. – С. 85
7. Атеистический словарь / Под. ред. М.П. Новикова. – М.: Политиздат, 1983. – 559 с.
8. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник. Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Изд-во «Флинта», Наука, 2008. – 495 с.
9. Баевский, В.С. История русской поэзии: 1730–1980 / В.С. Баевский. – Смоленск: Русич, 1994. – 302 с.
10. Баевский, В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы / В.С. Баевский. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 336 с.
11. Балдаев, С.П. Родословные предания и легенды бурят / С.П. Балдаев. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1970. – Ч. I. – 364 с.

12. Балданмаксарова, Е.Е. Бурятская поэзия XX века: истоки, поэтика жанров. / Е.Е. Балданмаксарова. – М.: Спутник, 2002. – 364с.
13. Балданмаксарова, Е.Е. Живая и действенная поэзия Даши Дамбаева / Е.Е. Балданмаксарова // Вестник Бурятского Государственного университета. Сер. Филология. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2013. – № 10. – С. 20 – 24.
14. Балданов, С.Ж. Народно-поэтические истоки национальных литератур Сибири (Бурятии, Тувы, Якутии) / С.Ж. Балданов. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1995. – 327 с.
15. Банзаров, Д. Собр. соч. / Д. Банзаров. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 374 с.
16. Барадин, Б. Отрывки из бурятской народной литературы / Б. Барадин. – СПб.: Тип. Император. акад. наук, 1910. – 38 с.
17. Барт, Р. Избранные работы: семиотика: поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
18. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Академический Проект, 2008. – 351с.
19. Батудаева, Д. Баир Дугаров: «Музе достаточно быть просто женщиной...» / Д. Батудаева // Информ-Полис. – 2012. – 4 мая. – С. 10.
20. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
21. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
22. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Богаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
23. Башкеева, В.В. Изучение концептов в литературе Бурятии транзитивного периода / В.В. Башкеева // Концепты в литературе Бурятии транзитивного периода: кол. моногр. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2011а. – С. 3–9.

24. Башкеева В.В. О связи концептов в поэзии Баира Дугарова / В.В. Башкеева // Концепты в литературе Бурятии транзитивного периода: кол. моногр. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2011б. – С. 19–25.
25. Баяртуев, Б.Д. Предыстория литературы бурят-монголов / Б.Д. Баяртуев. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. – 220 с.
26. Болдырев, Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. – Изд. 2-е, стер. – Тамбов: Изд-во Тамбов. ун-та, 2001. – 123 с.
27. Боронина, И. Мифология и японская литература на рубеже древности и раннего средневековья / И. Боронина // Мифология и литературы Востока. – М.: Наука, 1995. – С. 78–99.
28. Бройтман С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 403 с.
29. Брудный, А.А. Психологическая герменевтика: Учеб. пособие / А.А. Брудный. – М.: Изд-во «Лабиринт», 1998. – 336 с.
30. Бурчина, Д.А. Гэсэриада западных бурят / Д.А. Бурчина. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1990. – 449 с.
31. Бурчина, Д.А. Семантика оппозиции «восток-запад» в бурятской Гэсэриаде / Д.А. Бурчина // Тез. и докл. междунар. науч.-теорет. конф. «Банзаровские чтения–2». – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – С. 95–99.
32. Буряты / Отв. ред. Л.Л. Абаева, Н.Л. Жуковская. – М.: Наука, 2004. – 633 с.
33. Вайман, С.Т. Неевклидова поэтика. Работы разных лет / С.Т. Вайман. – М.: Наука, 2001. – 479 с.
34. Варга, Ю.К. Ментальные механизмы адаптации старообрядцев в Сибири / Ю.К. Варга // Факторы формирования духовного мира и социального облика населения Западной Сибири с древности до современности: Науч. ежегодник Томского МИОНа – 2003 / Отв. ред. М.А. Воскресенская. – Томск: Изд-во НТЛ, 2004. – 288 с.

35. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
36. Вельм, И.М. Этнический менталитет: истоки и сущность (на примере удмуртского этноса) / И.М. Вельм. – Ижевск: Издат. дом «Удмуртский университет», 2002. – 240 с.
37. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
38. Веселовский, А.Н. Миф и символ / А.Н. Веселовский // Русский фольклор. – Л.: Наука, 1979. – Т. XIX. Вопросы теории фольклора. – С. 186–199.
39. Виноградова, Л.Н. Ритуальные приглашения / Л.Н. Виноградова, С.М. Толстая // Малые формы фольклора: Сб. – М.: Вост. лит. РАН, 1995. – С. 166–197.
40. Владимирцов, Б.Я. Монгольская литература / Б.Я. Владимирцов // Литература Востока. – Пб.: Гос. изд-во, 1920. – Вып. 2. – С. 90–115.
41. Вольский, А.Л. От поэтической философии к философской поэзии: опыт герменевтического исследования / А.Л. Вольский. – СПб.: Норма, 2008. – 330 с.
42. Воркачев, С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С.Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж: Истоки, 2002. – С. 79–95.
43. Вяткина, К.В. Культ коня у монгольских народов / К.В. Вяткина // Сов. этнография. – 1968. – № 6. – С. 117–122.
44. Галданова, Г.Р. Традиционные верования в системе буддизма / Г.Р. Галданова // Бурятский буддизм: история и идеология. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ, 1997. – 200 с.
45. Гармаева, С.И. Этнопоэтическое в литературе и литературоведении / С.И. Гармаева // ЭТНО: литературоведение,

литературное образование, культура: межвуз. науч.-метод. сб. – Улан-Удэ: Изд-во ГУП ИД «Буряад Үнэн», 2009. – 204 с.

46. Гаспаров, М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики / М.Л. Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.

47. Гацак, В.М. Пространства этнопоэтических констант / В.М. Гацак // Народная культура Сибири. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. – С. 109–120.

48. Гацак, В.М. Устная эпическая традиция во времени: (историческое исследование поэтики) / В.М. Гацак. – М.: Наука, 1989. – 256 с.

49. Герасимова, К.М. Символика орнамента на стрелохранилище / Герасимова К.М. // Зап. Бурят-монгол. ин-та культуры и экономики. – Улан-Удэ, 1948. – Вып. 8. – С. 163–175.

50. Гессе, Г. Собрание сочинений / Г. Гессе – СПб: Северо-Запад, 1994 – Т. 2:– 415 с.

51. Горбачевич, К.С. Словарь эпитетов русского языка / К.С. Горбачевич. – СПб.: Норинт, 2001. – 224 с.

52. Горелов, А.А. К истолкованию понятия «фольклоризм в литературе» / А.А. Горелов // Русский фольклор. – Л.: Наука, 1979. – Т. XIX. Вопросы теории фольклора. – С. 31–48.

53. Григорьева, Т.Н. Японская литература XX века: Размышления о традиции и современности / Т.Н. Григорьева. – М.: Худож. лит., 1983. – 302 с.

54. Далай-лама XIV Тензин Гьяцо. Гарвардские лекции / Далай Лама XIV Тензин Гьяцо. – М.: Изд-во «Цонкапа», 2003. – 196 с.

55. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – М.: Рус. яз., 1989. – Т. 1. – 699 с.

56. Дампилова, Л.С. Буддийские символы в философской лирике Баира Дугарова / Л.С. Дампилова // Вестн. Бурят. ун-та. Сер. 6. Филология. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2004. – Вып. 8. – С. 21–30.

57. Дампилова, Л.С. Восточные художественные традиции в современной бурятской поэзии / Л.С. Дампилова. – Улан-Удэ: Изд.-полигр.

комплекс ВСГАКИ, 2000. – 135 с.

58. Дампилова, Л.С. Основные тенденции в развитии современной бурятской поэзии: Учеб. пособие / Л.С. Дампилова, М.Ц. Цыренова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2000. – 144 с.

59. Дампилова, Л.С. Протяжные гимны Б. Дугарова / Л.С. Дампилова, М.Ц. Цыренова // XIV Пурищевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. ст. и материалов. – М.: МПГУ, 2002. – С. 410–412.

60. Дампилова, Л.С. Символика кочевого пространства в поэзии Баира Дугарова / Л.С. Дампилова. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2005. – 160 с.

61. Дампилова, Л.С. Символическая картина мира в лирике Б. Дугарова / Л.С. Дампилова, М.Ц. Цыренова // Проблемы эволюции русской литературы XX века: пятые Шешуковские чтения: Материалы вуз. науч. конф. – М.: МПГУ, 2001. – Вып. 7. – С. 221–222.

62. Дампилова, Л.С. Символы художественного пространства Востока и Запада в поэзии Баира Дугарова / Л.С. Дампилова // Восток (Orient). – 2005. – № 3. – С. 104–110.

63. Дампилова, Л.С. Шаманские песнопения бурят: символика и поэтика / Л.С. Дампилова – М.: Вост. лит. РАН, 2012. – 263 с.

64. Дарвин, М.Н. К проблеме исторической поэтики: (от А.Н. Веселовского до М.М. Бахтина) / М.Н. Дарвин // Интерпретация текстов: сюжет и мотив. – Новосибирск, 2001. – С. 3–12.

65. Дугаров, Б.С. Горный бубен / Б.С. Дугаров. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1976. – 94 с.

66. Дугаров, Б.С. Дикая акация: стихи / Б.С. Дугаров. – М.: Современник, 1980. – 112 с.

67. Дугаров, Б.С. Городские облака: Стихи / Б.С. Дугаров. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1981. – 64 с.

68. Дугаров, Б.С. Небосклон / Б.С. Дугаров. – Улан-Удэ: Бурят. кн.



изд-во, 1986. – 144 с.

69. Дугаров, Б.С. Всадник: Стихотворения / Б.С. Дугаров. – М.: Современник, 1989. – 142 с.

70. Дугаров, Б.С. Лунная лань: Стихотворения / Б.С. Дугаров. – М.: Совет. Россия, 1989. – 176 с.

71. Дугаров, Б.С. Звезда кочевника / Б.С. Дугаров. – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1994. – 256 с.

72. Дугаров, Б.С. Стихи / Б.С. Дугаров // Сибир. огни. – 2003. – № 3. – С. 3–5.

73. Дугаров, Б.С. Струна земли и неба: Стихотворения / Б.С. Дугаров. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Респ. тип.», 2008. – 360 с.

74. Дугаров, Б.С. Стихи / Б.С. Дугаров // Байгал. – Улан-Удэ: Изд-во «Буряад Унэн», 2011а. – С. 44 – 45.

75. Дугаров, Б.С. Сутра мгновений / Б.С. Дугаров. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Респ. тип.», 2011б. – 440 с.

76. Дугаров, Б.С. Азийский аллюр / Б.С. Дугаров. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Респ. тип.», 2013. – 208 с.

77. Дюмезиль, Ж. Скифы и нарты / Ж. Дюмезиль; сокр. пер. с фр. А.З. Алмазовой. – М.: Вост. лит. РАН, 1990. – 229 с.

78. Еремина, Л.М. Речи богов и песни людей / Л.М. Еремина. – М.: Вост. лит. РАН, 1995. – 272 с.

79. Женетт, Ж. Фигуры: работы по поэтике: В 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.

80. Жирмунский, В. М. Композиция лирических стихотворений / В. М. Жирмунский // Теория стиха. – Л.: Сов. писатель, 1975. – С. 433–536.

81. Жирмунский, В.М. О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха / В.М. Жирмунский // Вопр. языкознания. – 1968. – № 1. – С. 23–42.

82. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение / В.М.

Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 492 с.

83. Жирмунский, В.М. Тюркский героический эпос: Избр. тр. / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. – 727 с.

84. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука, 1994. – 428 с.

85. Жуковская, Н.Л. Бурятская мифология и ее монгольские параллели / Н.Л. Жуковская // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии: Сб. ст. – М.: Наука, 1980. – С. 92–116.

86. Жуковская, Н.Л. Категории и символы традиционной культуры монголов / Н.Л. Жуковская. – М.: Наука, 1988. – 198 с.

87. Жуковская, Н.Л. Хормуста / Н.Л. Жуковская // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1988. – Т. 2. К–Я. – 719 с.

88. Зориктуев, Б.Р. Актуальные проблемы истории монголов и бурят / Б.Р. Зориктуев. – М.: Вост. лит., 2011. – 278 с.

89. Зусман В.Г. Компаративистика / В.Г. Зусман // В кн.: Сравнительное литературоведение. Хрестоматия: учебное пособие / Отв. ред.: Г. И. Данилина. – Тюмень: Издательство Тюменского университета, 2010. – С. 382 – 391.

90. Зусман, В. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Зусман // Вопр. лит. – 2003. – № 2. – С. 3–29.

91. Зусман, В.Г. Ключевые концепты национального культурного мира / В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе // В кн.: Языки и культуры. К юбилею Людмилы Георгиевны Ведениной. – М.: МГИМО (У) МИД РФ, 2013. – С. 162 – 172.

92. Зусман, В.Г. Методы изучения литературы / В.Г. Зусман, В.Г. Зинченко, З.И. Кирнозе // Системный подход. – М.: Флинта, 2002. – 195 с.

93. Иванов, В.В. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах / В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Типологические

исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В.Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – 320 с.

94. Именохоева, И.Н. // «Сутра мгновений» Баира Дугарова / И.Н. Именохоева, Л.С. Дампилова // Вестник Бурятского Государственного университета. Спецвып. С. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2012а. – С. 242 – 246.

95. Именохоева, И.Н. // Концепт любви в поэзии Баира Дугарова / И.Н. Именохоева // Мир Центральной Азии: материалы международной научной конференции. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2012б. – С. 664 – 667.

96. Именохоева, И.Н. // Мифологема одиночества в восточной литературе / И.Н. Именохоева // Вестник Бурятского Государственного университета. Сер. Востоковедение. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2012в. – № 8. – С. 89 – 92.

97. Именохоева, И.Н. // Флористическая символика в поэзии Востока / И.Н. Именохоева // Проблемы центральноазиатского фольклора: вербальный текст и этнокультурные традиции. – Улан-Удэ, Иркутск: Оттиск, 2013а. – С. 133 – 139.

98. Именохоева, И.Н. «Сансара» бытия в монголоязычной поэзии / И.Н. Именохоева // Вестник Бурятского Государственного университета. Сер. Филология. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2013б. – № 10. – С. 132 – 135.

99. Именохоева И.Н. Концепт «Вечное Синее небо» (Хухэ Мунхэ тэнгэри) – мифопоэтический пантеизм в творчестве бурятского поэта Баира Дугарова / И.Н. Именохоева // Проблемы и перспективы сотрудничества стран на евразийском пространстве: материалы международной конференции. – Улан-Удэ, 2014. – С. 115 – 121.

100. Имихелова, С.С. Поэзия национального бытия: о литературе и театре Бурятии: рецензии и статьи 1980- 2010 гг. / С.С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского государственного университета (БГУ), 2010. – 231 с.

101. Имихелова, С.С. Концепт национальное в русскоязычной литературе / С.С. Имихелова // Концепты в литературе Бурятии транзитивного периода: кол. моногр. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2011. – С. 9–19.
102. Имихелова, С.С. Русская классическая традиция в поэзии Андрея Румянцева (к 75-летию народного поэта Бурятии) / С.С. Имихелова // Вестник Бурятского Государственного университета. Сер. Филология. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2013. – № 10. – С. 127 – 132.
103. Ипанова, О. Жизнь / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина // Антология концептов. – Волгоград: Парадигма, 2005. – Т. 2. – С. 146–156.
104. Карасик, В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград: Изд-во «Перемена», 2000. – С. 5–19.
105. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик – М.: Изд-во «Гнозис», 2004. – 390 с.
106. Кассирер, Э. Философия символических форм: В 3 т. / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Унив. кн., 2002. – 272 с.
107. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М: Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
108. Козлов, В.И. О понятии этнической общности / В.И. Козлов // Сов. этнография. – 1967. – № 2. – С. 109–111.
109. Кокаревич, М.Н. Концептуальное моделирование как форма познания и понимания / М.Н. Кокаревич // Изв. Томск. политех. ун-та. – 2003. – Т. 306, № 4. – С. 144–148.
110. Колесов, В.В. Философия русского слова / В.В. Колесов. – СПб.: ЮНА, 2002. – 448 с.
111. Коновалов, П.Б. Культ Мунхэ Тэнгэри у средневековых монголов и его истоки / П.Б. Коновалов // Чингисхан и судьбы народов Евразии. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2003. – С. 423–433.

112. Коновалов, П.Б. Об историческом и этническом сознании средневековых монголов / П.Б. Коновалов // «Тайная история монголов»: источниковедение, история, филология. – Новосибирск: Наука. Сиб. изд. фирма РАН, 1995. – С. 26–48.
113. Кривонос, С.Ш. Миф в литературе / С.Ш. Кривонос // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, Интрада, 2008. – 360 с.
114. Круглов, Ю.Г. Русские обрядовые песни / Ю.Г. Круглов. – М.: Высш. шк., 1982. – 272 с.
115. Кубрякова, Е.С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Изд-во МГУ, 1996.– С. 90–93.
116. Кубрякова, Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянова, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 245 с.
117. Кугультинов, Д. Явление слова: Избр. в 2-х томах: Т. 2: пер. с калмыцкого / Д. Кугультинов. – Элиста: калм. книжное изд-во, 2007. – 623 с.
118. Кудияров, А.В. Художественно-стилевые закономерности эпоса монголоязычных народов / А.В. Кудияров // Фольклор: образ и поэтическое слово в контексте. – М.: Наука, 1984. – С. 10–56.
119. Купер, Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Изд-во Ассоциации Духовного единения «Золотой век», 1995. – Кн. IV. – 401 с.
120. Лауфер, Б. Очерки монгольской литературы / Б. Лауфер; ред., предисл. Б.Я. Владимирцов; пер. с нем. В.А. Казакевич. – Л.: Вост. ин-т, 1927. – 95 с.
121. Леви-Стросс, К. Структура и форма: (размышления над одной работой Владимира Проппа) / К. Леви-Стросс // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Наука, 1985. – С. 9–34.

122. Лихачёв, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачёв // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 280–289.
123. Лорка, Г. Избранная лирика / Г. Лорка. – М.: Молодая Гвардия, 1975. – 63 с.
124. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
125. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367с.
126. Лотман, Ю.М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры / Ю.М. Лотман // Проблемы литературной типологии и исторической преемственности: Тр. по рус. и славян. филологии. Т. 32. Литературоведение. – Тарту, 1981. – С. 5–7. (Учен. зап. ТГУ; Вып. 513).
127. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
128. Лотман, Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур / Ю.М. Лотман // Язык культуры и проблемы переводимости. – М.: Наука, 1987. – С. 3–12.
129. Лотман, Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю.М. Лотман // Избр. ст.: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 224–242.
130. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Изд-во «Искусство-СПб.», 2000. – 704 с.
131. Лотман, Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» / Ю.М. Лотман // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 198. Тр. по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Т. 3. – 144 с.
132. Лурье, С.В. Историческая этнология / С.В. Лурье. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 448 с.

133. Лхагвасурен, Э. Традиционные религиозные верования ойрат-монголов (конец XIX – начало XX в.) / Э. Лхагвасурен. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2012. – 196 с.
134. Лысенко, В.Г. Ранняя буддийская философия. Философия джайнизма / В.Г. Лысенко, А.А. Терентьев, В.К. Шохин. – М.: Изд. фирма «Вост. лит. РАН», 1994. – 383 с.
135. Лысенко, В.Г. Ранняя буддийская философия. Философия джайнизма / В.Г. Лысенко, А.А. Терентьев, В.К. Шохин. – М.: Изд. фирма «Вост. лит. РАН», 1994. – 383 с.
136. Ляпин, С.Х. Концептология: к становлению подхода / С.Х. Ляпин // Концепты. – Архангельск, 1997. – Вып. 1. – С. 11–35.
137. Меликов, В.В. Введение в текстологию традиционных культур / В.В. Меликов. – М.: Рос. гос. гум. ун-т, 1999. – 304 с.
138. Мириманов, В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира / В.Б. Мириманов. – М.: Согласие, 1997. – 328с.
139. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1988. – Т. 2. К–Я. – 719 с.
140. Михайлов, Г.И. Литературное наследие монголов / Г.И. Михайлов. – М.: Наука, 1969. – 174 с.
141. Михайлов, Г.И. Мифы в исторических сочинениях XIII–XIX вв. монгольских народов / Г.И. Михайлов // Фольклор и историческая этнография. – М.: Наука, 1983. – С. 88–106.
142. Михайлов, Т.М. Из истории бурятского шаманизма / Т.М. Михайлов. – Новосибирск: Наука, 1980. – 319 с.
143. Мялль, Л.Э. Бодхисатва / Л.Э. Мялль // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1987. – Т. 1. А–К. – 719 с.

144. Мялль, Л.Э. Сансара / Л.Э. Мялль // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1988. – Т. 2. К–Я. – 719 с.
145. Неклюдов, С.Ю. Героический эпос монгольских народов: устные и литературные традиции / С.Ю. Неклюдов. – М.: Вост. лит., 1984. – 309 с.
146. Неклюдов, С.Ю. Монгольских народов мифология / С.Ю. Неклюдов // Мифы народов мира. – М.: Сов. энцикл., 1988. – С. 170–174.
147. Неретина, С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Петра Абеляра / С.С. Неретина. – М.: Гнозис, 1994. – 216 с.
148. Неретина, С.С. Тропы и концепты / С.С. Неретина. – М., 1999. – 30 с.
149. Нерознак, В.П. Теория словесности: старая и новая парадигмы // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под общ. ред. В. П. Нерознака. – М., 1997. – С. 8–15.
150. Новиков, Л.А. Сема / Л.А. Новиков // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева – 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 437–438.
151. Обряды в традиционной культуре бурят / Д.Б. Батоева, Г.Р. Галданова, Д.А. Николаева, Т.Д. Скрынникова; Отв. ред. Т.Д. Скрынникова. – М.: Вост. лит., 2002. – 222 с.
152. Окладников А.П., Запорожская В.Д. Петроглифы Забайкалья / А.П. Окладников, В.Д. Запорожская. – Л., 1970. – Ч. 2. – 264 с.
153. Окладников, А.П. История и культура Бурятии / А. П. Окладников. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1976. – 460 с.
154. Очирова, Т.Н. Жанрово-стилевые искания в современной бурятской поэзии и фольклор / Т.Н. Очирова // Взаимодействие литератур народов Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск: Наука, 1983. – С. 244–253.
155. Павлинская, Л.Р. Буряты. Очерки этнической истории (XVII–XIX вв.) / Л.Р. Павлинская. – СПб.: Изд-во «Европейский дом», 2008. – 256с.



156. Пименова, М.В. Предисловие. Введение в когнитивную лингвистику / Под ред. М.В. Пименовой.– Кемерово, 2004. – Вып. 4. – 208 с.
157. Подгорбунский, И.А. Из мифологии бурят и монголов шаманистов: Тэнгрии / И.А. Подгорбунский // Сиб. сб.: Приложение к «Вост. обозрению». – Иркутск: Тип. К. И. Витковской, 1894. – Вып. V-VI. – С. 1–34.
158. Позднеев, А.М. Образцы народной литературы монгольских племен: народные песни монголов / А.М. Позднеев. – СПб.: Тип. Император. акад. наук, 1880. – 346 с.
159. Поппе, Н. Н. Халха-монгольский героический эпос / Н.Н. Поппе. – М.; Л.: Изд-во АН СССР 1937. – 125 с.
160. Поппе, Н.Н. Произведения народной словесности халха-монголов / Н.Н. Поппе // Образцы народной словесной монголов.– Л.: Изд. Академии наук, 1932. – Т. 3. – 167 с.
161. Потанин, Г.Н. Громовник по поверьям и сказаниям племен Южной Сибири и Северной Монголии / Г.Н. Потанин // Журнал министерства народного просвещения. – СПб., 1882. – № 2. – С. 288–331.
162. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня // Из истории отечественной философской мысли / Сост. А.Л. Топоркова. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
163. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, Интрада, 2008. – 360 с.
164. Пригожин И. Природа, наука и новая рациональность / И. Пригожин // Философия и жизнь. – 1991. – № 7. – С. 36
165. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. – 362 с.
166. Пупышев, Н. О природе Сансары: психологический экскурс / Н. Пупышев // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск, 1990. – С. 78–89.
167. Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура: in memoriam / Б.Н.

- Путилов. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – 464 с.
168. Рерих, Ю.Н. По тропам Срединной Азии / Ю.Н. Рерих. – Хабаровск: Кн. изд-во, 1982. – 304 с.
169. Рерих, Ю.Н. Тибет и Центральная Азия: Ст., лекции, переводы / Ю.Н. Рерих. – Самара: Изд. дом «Агни», 1999. – 368 с.
170. Ринчен, Б. Культ исторических персонажей в монгольском шаманстве / Б. Ринчен // Сибирь, Центральная и Восточная Азия в средние века. – Новосибирск, 1975. – Т. 3. История и культура востока Азии. – С. 188–195.
171. Рифтин, Б.Л. Преобразование заимствованных сюжетов и образов / Б.Л. Рифтин // Фольклор: образ и поэтическое слово в контексте. – М.: Наука, 1984. – С. 149–170.
172. Ру, Ж.-П. История империи монголов / Ж.-П. Ру. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2006. – 672 с.
173. Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – 320с.
174. Русский словарь языкового расширения: словарь / Сост. А.И. Солженицын. – Изд. 3-е. – М.: Рус. путь, 2000. – 272 с.
175. Сампилдэндэв Х. Монгол буувэйн дуу. – Улаанбаатар, 1998.
176. Семантика древних образов: первобытное искусство. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1990. – 160 с.
177. Семантика образа в литературах Востока: Сб. ст. – М.: Вост. лит. РАН, 1998. – 286 с.
178. Скрынникова, Т.Д. Изучение традиционной культуры бурят: (новый подход) / Т.Д. Скрынникова // Монголоведные исследования. – Улан-Удэ, 1997. – Вып. 2. – С. 3–19.
179. Скрынникова, Т.Д. Числовая символика земли у народов Южной Сибири, Центральной и Восточной Азии / Т.Д. Скрынникова // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – Т. 2. – С. 287–292.

180. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина / О.В. Сливицкая. – М.: Изд-во РГГУ, 2004. – 270 с.
181. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: Энцикл. справ. – М.: Интрада-ИНИОН, 1999. – 315 с.
182. Сокровенное сказание монголов. – Улан-Удэ: Изд-во «Респ. тип.», 1990. – 318 с.
183. Стеблева, И. В. Древняя поэзия / И.В. Стеблева // Поэзия древних тюрков в VI–XII вв. – М., 1993. – С. 5–20.
184. Стеблин-Каменский, М.И. Миф / М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. – 104 с.
185. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры (Опыт исследования) / Ю.С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
186. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – 3-е изд. – М.: Академический Проект, 2004. – 982 с.
187. Теоретическая поэтика: понятия и определения / Авт.-сост. Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 467 с.
188. Тиваненко, А.В. Пиктографическое письмо культуры плиточных могил Центральной Азии / А.В. Тиваненко // Исследования по истории и культуре Монголии. – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989. – 157 с.
189. Тизенгаузен, В. Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды / В. Тизенгаузен. – СПб., 1884. – Т. I. – 563 с.
190. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 334 с.
191. Топоров, В.Н. Древо мировое / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1987. – Т. 1. – С. 398–406.
192. Топоров, В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов: палеолитическая эпоха / В.Н. Топоров // Ранние формы искусства. – М.:

- Искусство, 1972. – С. 77–104.
193. Топоров, В.Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энцикл. – М., 1980. – Т. 2. – С. 161–166.
194. Топоров, В.Н. Об «экстропическом» пространстве поэзии: (поэт и текст) / В.Н. Топоров // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. – М.: Academia, 1997. – С. 213–226.
195. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: [Б. и.], 1983. – С. 227–284.
196. Тудэв Л. Избранные произведения поэтов Азии / Л. Тудэв. – М.: Худож. лит., 1981. – 703 с.
197. Тудэв, Л. Национальное и интернациональное в монгольской литературе / Л. Тудэв. – М.: Наука, 1982. – 252 с.
198. Тюпа, В.И. Аналитика художественного: (введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
199. Тютчев, Ф.И. Стихотворения / Сост. и подгот. текста Л. Озерова. – М.: Худож. лит., 1986. – 287 с.
200. Уланов, А.И. Бурятский фольклор и литература / А.И. Уланов. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959. – 158 с.
201. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
202. Фаустов, А.А. Архетип / А.А. Фаустов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. ред. Н. Д. Тamarченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 24.
203. Фон Гумбольдт, В. Лаций и Эллада / В. фон Гумбольдт // Избр. тр. по языкознанию / Пер. с нем., ред., предисл. Г.В. Рамишвили. – М., 1984. – С. 303–306.
204. Фрезер, Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Дж. Фрезер. – М.: Политиздат, 1980. – 703 с.

205. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – 607 с.
206. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – Л.: Худож. лит., 1936. – 454 с.
207. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм / А. Ханзен-Лёве. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
208. Хотинец, В.Ю. Этническое самосознание / В.Ю. Хотинец. – СПб.: Алетейя, 2000. – 240 с.
209. Хроленко, А.Т. Семантическая структура фольклорного слова / А.Т. Хроленко // Русский фольклор. – Л., 1979. – Т. XIX. Вопросы теории фольклора. – С. 149–155.
210. Хундаева, Е.О. Бурятский эпос о Гэсэре: символы и традиции / Е.О. Хундаева. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1999. – 95 с.
211. Цивьян, Т.В. Оппозиция мифологическое / реальное в поздних мифопоэтических текстах / Т.В. Цивьян // Малые формы фольклора. – М.: Вост. лит. РАН, 1995. – С. 130–143.
212. Чернейко, Л.О. Гештальтная структура абстрактного имени / Л.О. Чернейко // Философские науки. – 1995. – № 4. – С. 73–83.
213. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.
214. Элиаде, М. Аспекты мифа: пер. с фр. / М. Элиаде. – М.: Академ. проект, 2000. – 222 с.
215. Элиаде, М. Мифы о вечном возвращении / М. Элиаде. – М.: Изд-во «Алетейя», 2000. – 249 с.
216. Элиот, Т.С. Назначение поэзии и назначение критики / Т.С. Элиот, Лондон., 1995. – 146 с.
217. Этнос в доклассовом и раннеклассовом обществе / Отв. ред. Ю.В. Бромлей, Л.Е. Куббель, А.И. Першиц. – М.: Наука, 1982. – 254 с.
218. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг; пер. с англ. – Киев:

- Гос. библ. «Украина» для юношества, 1996. – 384 с.
219. Юнг, К.Г. Психология и мировоззрение / К.Г. Юнг // Аналитическая психология: прошлое и настоящее. – М.: Маргис, 1997. – 320 с.
220. Явуухулан, Б. Избр. / Б. Явуухулан. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 63 с.
221. Явуухулан, Б. К вершине горы: Вост. альманах.– М.: Худож. лит., 1983. – Вып. 11. – 646 с.
222. Явуухулан, Б. Стихи / Б. Явуухулан. – М.: Изд-во «Правда», 1981. – 32 с.
223. Якименко, В. Границы и возможности: миф и притча в современной литературе / В. Якименко // Вопр. лит. – 1978. – № 11. – С. 82–104.
224. Янгутов, Л.Е. Единство, тождество и гармония в философии китайского буддизма / Л.Е. Янгутов. – Новосибирск: Наука, 1995. – 224 с.
225. Яранцев, В. Азийский аллюр / В. Яранцев, Б.С. Дугаров. – Сибирские огни. – 2013. – № 10.

Литература на иностранном языке:

226. Ikeda, D. Buddhism: The living Philosophy / D. Ikeda. – Tokio: The East Publications, Inc., 1974. – 32 p.
227. Батхуу, Б. Великий поток: Сб. избр. стихотворений / Б. Батхуу. – Улан-Батор: Жиком Пресс, 2009. – 220 с.
228. Дуурэнжаргал Б. Гал улаан ганцаардал. Пекин. – 2013. – 181 т.
229. Лхагвасүрэн Б. Тэр хөх мөнхийн уул / Б. Лхагвасүрэн // Монголын сонгомол яруу найраг. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2005. – Т. 170.
230. Лхагвасүрэн Б. Улхын цагаан дэрс / Б. Лхагвасүрэн // Монголын сонгомол яруу найраг. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2005. – Т. 172.
231. Монголын сонгомол яруу найраг. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2005. – 275 т.
232. Нямаа Л. Гүн харанхуйд тэнгэрийн заадас / Л. Нямаа // Монголын сонгомол яруу найраг. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2005. – Т. 149

233. Петрова, М.П. Нүүдэлчний уран зохиолыг шинжлэхүй / М.П. Петрова.  
– Улаанбаатар: Жиком Пресс ХХК–д хэвлэв. – 2011. – 198 с.
234. Цогт Ш. Намрын сэрүүн салхины зэврүүнд / Ш. Цогт // Монголын  
сонгомол яруу найраг. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2005. – Т. 148
235. Цогт Ш. Намрын уйтгар / Ш. Цогт // Монголын сонгомол яруу найраг.  
– Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2005. – Т. 146
236. Цолмон, Ц. Цэцгийн салхи / Цолмон Ц. – Улаанбаатар, 2011. – 210 т.