

Санкт-Петербургский государственный университет

ПАВЛОВА Елизавета Николаевна

Выпускная квалификационная работа

Концептосфера в монгольских рассказах начала XXI века

Уровень образования: бакалавриат

Направление 58.03.01. «Востоковедение и африканистика»

Основная образовательная программа СВ.5135.2019 «Монгольско-тибетская филология (монгольский, тибетский, китайский языки)»

Научный руководитель:

доцент кафедры монголоведения

и тибетологии СПбГУ, к. ф. н.

Петрова Мария Павловна

Рецензент:

доцент кафедры индийской

филологии СПбГУ, к. ф. н.

Челнокова Анна Витальевна

Санкт-Петербург

2023

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретическое обоснование термина «концепт»	6
1.1 <i>История формирования концепта в качестве термина</i>	6
1.2 <i>Определение термина концепт в современной отечественной науке....</i>	8
1.3 <i>Классификация концептов.....</i>	13
1.4 <i>Теоретическое обоснование термина «концептосфера».....</i>	16
Глава 2. Особенности развития монгольской литературы	22
2.1 <i>Монгольская литература после революции 1921 г. Особенности развития жанров.</i>	22
2.2 <i>Особенности монгольской литературы на рубеже XX–XXI вв.</i>	30
Глава 3. Моделирование концептосферы рассказов, представленных в сборнике «Утгын чимэг»	39
3.1 <i>Репрезентация мега-концепта «нутаг» («родной край») в монгольском языке</i>	39
3.2 <i>Моделирование мега-концепта «нутаг» – ядра концептосферы сборника «Утгын чимэг»</i>	41
Заключение	61
Список использованной литературы и источников	63
<i>Список литературы</i>	63
<i>Список источников</i>	65

Введение

Монгольская литературная традиция развивалась на протяжении многих веков. Долгое время значительное влияние на неё оказывали литературы Индии и Тибета и буддийская доктрина. Однако после Народной революции 1921 г. устанавливаются прочные связи между Монголией и Советской Россией, в результате чего представители монгольской интеллигенции благодаря возможности получать образование в СССР и в странах Европы смогли познакомиться с западной культурой. Социалистический этап развития страны, безусловно, нашёл отражение и в искусстве, в частности и в литературе. Так, главенствующим направлением литературного творчества монгольских писателей XX в. становится соцреализм, основной целью которого было обличение недостатков прежнего государственного устройства и воспевание человека нового типа, лишённого недостатков, присущих его предшественникам. С крушением социалистического режима литература также подвергается значительной трансформации. Последнее десятилетие XX в. и начало XXI в. становятся переходным периодом для монгольской литературы – временем поиска новых путей развития литературного творчества, одним из которых становится поэтика европейского модернизма. Следовательно литература Монголии переходного периода представляет собой сложный симбиоз традиционных для монгольской культуры способов построения художественного текста и неиспользуемых ранее привнесённых Западом тенденций.

На сегодняшний день в науке существуют разные способы анализа произведений литературы, одним из которых является анализ концептосферы художественного произведения. Изучение концептосферы приобретает особое значение в рамках исследований текстов на иностранном языке, поскольку несмотря на существование универсальных для всех культур концептов, в разных языках они могут быть репрезентированы неодинаково. Изучение концептов как составляющих концептосферы, служащей основой для картины

мира народа, способствует более полному пониманию отдельно взятых явлений, а, следовательно, и более точному переводу текста на другие иностранные языки. Поэтому актуальность представленной работы объясняется возможностью использовать результаты исследования при переводе художественных произведений с монгольского языка на русский язык. Кроме этого, данная работа также дополняет сложившуюся в монголоведении традицию изучения современной монгольской литературы.

Объектом проведённого исследования является современная монгольская прозаическая литература, предметом – концептосфера сборника «*Утгын чимэг*» (рус. «Украшение смысла»), в который вошли рассказы монгольских писателей, одержавших победу в одноимённом конкурсе коротких рассказов, проводившимся с 1990 г. по 2017 г.

Целью исследования является выделение концептов, формирующих единую концептосферу рассказов, представленных в сборнике «*Утгын чимэг*» и определение их значимости в рамках структуры выбранной концептуальной сферы. Для достижения поставленной цели автор работы поставил перед собой следующие задачи:

- 1) представить теоретическое обоснование терминов *концепт* и *концептосфера*;
- 2) изучить особенности развития монгольской литературы на протяжении XX в.;
- 3) выделить изменения в литературном процессе Монголии на рубеже XX–XXI вв.;
- 4) выделить и провести анализ концептов, представленных в рассказах из сборника «*Утгын чимэг*».

Теоретическую основу работы составили труды З. Д. Поповой, И. А. Стернина, А. П. Бабушкина, В. И. Карасика, В. В. Красных, Т. В. Романовой, В. З. Демьянкова, Ю. С. Степанова, Л. В. Никифоровой, А. В. Коневой, Д. С. Лихачёва, Т. В. Жеребило, Л. С. Дампиловой, С. Ю. Неклюдова, Н. Л. Жуковской, М. П. Петровой, Л. Г. Скородумовой,

Л. К. Герасимович, С. Байгалсайхана, Е. И. Кычанова, И. В. Кульганек и М. М. Содномпиловой.

Источниками работы стал сборник рассказов «*Утгын чимэг*» («Украшение смысла»), в котором собраны произведения, победившие в конкурсе «*Утгын чимэг*» в период с 1990 по 2017 гг.

Представленная работа состоит из введения; первой главы, посвящённой теоретическому обоснованию терминов *концепт* и *концептосфера*; второй главы, в которой перечисляются особенности развития современной монгольской литературы; третьей главы, в которой проводится анализ концептов, представленных в сборнике рассказов «*Утгын чимэг*», и заключения.

Глава 1. Теоретическое обоснование термина «концепт»

1.1 История формирования концепта в качестве термина

На современном этапе развития гуманитарных наук изучение концептов стало одним из ведущих направлений, развивающимся в рамках различных дисциплин: культурологии, философии, филологии, когнитивистики, лингвистики, лингво-культурологии, востоковедения и т.д. Одним из главных преимуществ данного подхода является возможность взглянуть на объекты изучения «под новым углом», поскольку концепт, представляя собой сложное ментальное образование, требует определённой «дешифровки»,¹ чем служит инструментом для более глубокого, последовательного анализа изучаемого объекта или явления.

Прежде всего, следует отметить многозначность слова «концепт», поскольку в разных языках оно может широко использоваться за пределами научного дискурса, обозначая, например, идею, отличающуюся определённой новизной. В науке же формирование данного термина происходило постепенно. Концепт (лат. *conceptus*) изначально использовался в латинском языке (который и является источником происхождения данного слова) не в качестве существительного, а как причастие «зачатый». Именно поэтому в философских трактатах Средних веков термин «концепт» в качестве существительного можно встретить не так часто. Впервые в этой роли термин *conceptus* был использован последователями философского течения концептуалистов (основатель – Д. Скот) для обозначения некой сущности, которая является связующим звеном между вещью и речью.² Существительное *conceptus* буквально означает «понятие, зачатие». Однако перевод латинского слова *conceptus* на русский язык словом *понятие* привёл к необходимости

¹ Конева А. В., Никифорова Л. В. Введение // Концепты культуры и концептосфера культурологии СПб.: Астерион, 2011. С. 7.

² Там же: С. 10.

разграничения двух этих языковых единиц, которые, несмотря на свою казалось бы синонимичность, всё же в российском научном дискурсе имеют несколько разное значение (ниже в этой главе данной проблеме будет уделено отдельное внимание). В итальянском – ещё одном языке романской группы – слово *concetto* уже к XIX в. оформляется как термин со значением «понятие», «представление», «суждение», «воззрение», «идея». Подобное значение можно увидеть и в испанском языке.³ Что касается английского языка, то В. З. Демьянков отмечает, что вплоть до середины XIX в. термин *concept* встречается довольно редко как в художественной литературе, так и в работах философского толка.⁴ Определённое значение данный термин начинает приобретать в работах английского философа и социолога Герберта Спенсера, который в одной из своих главных работ «*First Principles*», употребляет слово *concept* уже в значении «понятие».⁵ Дальнейшее развитие термин получает в работах Эдварда Сепира, который использует слово *concept* для обозначения абстрактных единиц, которые могут быть переданы с помощью разнообразных языковых средств: «Речевая единица “дом” во многом является не только символом понимания или представления конкретного предмета, а “концептом”, другими словами, удобной капсулой мысли, которая включает в себя тысячи разнообразных впечатлений и может принять ещё столько же».⁶ И это новое понимание «концепта» как исключительно мыслительной сущности, некой «капсулы мысли», в дальнейшем окажет значительное влияние на формирование данного термина в современном научном дискурсе. Позднее в 1970-х гг., когда широкое распространение получает идея так называемых «семантических полей», концепты приобретают значение узлов в этих сетях,

³ Конева А. В., Никифорова Л. В. Введение // Концепты культуры и концептосфера культурологии СПб.: Астерион, 2011. С. 12.

⁴ См. подробно: там же.

⁵ Демьянков В. З. Термин концепт как элемент терминологической культуры // Концепты культуры и концептосфера культурологии. СПб.: Астерион, 2011. С. 18.

⁶ Sapir E. Language. An introduction to the study of speech. New York: Harcourt, Brace, 1921. P. 9.

«соответствующих элементам, связи между которыми моделируют, описывают семантику языкового выражения».⁷

1.2. Определение термина концепт в современной отечественной науке

В отечественном научном дискурсе термин «концепт» был достаточно редким явлением, которое в основном можно было встретить в переводах иностранной литературы, посвящённой вопросам философии. Так, В. З. Демьянков приводит в пример перевод на русский язык книги Р. Барта «Миф сегодня», в котором слово «концепт» встречается 70 раз.⁸ На данном этапе, несмотря на то что «концепт» сумел приобрести своего рода популярность в работах российских исследователей, однозначного подхода к описанию и характеристике данного термина нет. Учёные продолжают подчёркивать особую многогранность концепта как научного понятия. Так, Л. В. Никифорова и А. В. Конева утверждают, что в настоящий момент «концепт» всё ещё нельзя назвать «термином» в полном смысле этого слова, поскольку значение термина является полностью установленным и не подлежит сомнению, в то время как «концепт» продолжает сохранять элемент загадочности и недосказанности⁹. Возможно, из этого вытекает и то значительное число определений концепта, которые в зависимости от направления и области знаний, в котором они были разработаны, носят несколько различный характер.

Так, Ю. С. Степанов, представитель культурологического направления, в рамках которого язык является лишь одним из источников знаний о концептах, понимает под данным явлением «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»¹⁰, а также то

⁷ Демьянков В. З. Термин концепт как элемент терминологической культуры // Концепты культуры и концептосфера культурологии. СПб.: Астерион, 2011. С. 19.

⁸ Демьянков В. З. Термин концепт как элемент терминологической культуры // Концепты культуры и концептосфера культурологии. СПб.: Астерион, 2011. С. 20.

⁹ Конева А. В., Никифорова Л. В. Введение // Концепты культуры и концептосфера культурологии СПб.: Астерион, 2011. С. 7.

¹⁰ Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2004. С. 43.

«посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё»¹¹. Продолжая размышлять о природе концепта Ю. С. Степанов сравнивает данный термин с неким «пучком», поскольку концепт представляет собой не только мыслительный объект, но и объект эмоциональный, нечто, что человек не только мыслит, но и проживает, и приходит к выводу, что концепт также является «основной ячейкой культуры в ментальном мире человека».¹² Таким образом, в рамках данного подхода, концепт можно представить в форме своеобразного моста между создаваемой веками культурой и человеком, движение, по которому осуществляется в обоих направлениях: получая уже существующее знание, человек в тоже время является источником нового. Этому пониманию концепта в какой-то степени близко объяснение данного термина Д. С. Лихачёвым, который воспринимал концепт как личностное осмысление, интерпретацию объективного значения и понятия как содержательного минимума значения.¹³ Д. С. Лихачёв особо подчёркивал значимость личного опыта и уровня культурного развития человека для глубокого понимания концепта. Так, олицетворяя концепт со своеобразным «посланием» (message), исследователь обращал внимание на то, что определённого рода послания могут быть восприняты и правильно поняты далеко не всеми. Более того само слово «правильность» вряд ли является уместным в данном случае, поскольку даже люди с примерно одинаковым культурным бэкграундом могут понять один и тот же концепт совершенно по-разному, так как концепты как сложные мыслительные структуры «будучи в основном всеобщими, одновременно заключают в себе множество возможных отклонений и дополнений, но в пределах контекста».¹⁴

¹¹ Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2004. С. 43.

¹² См. подробно: там же.

¹³ См. подробно: Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. //Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб: 2015. С. 243–244.

¹⁴ Там же

В. И. Карасик – представитель лингвокультурологического направления, где концепт рассматривается в качестве элемента национальной лингвокультуры, а следовательно исследуется посредством перехода «от языка к культуре», а не наоборот – характеризовал концепты как «ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта»,¹⁵ «многомерные ментальные образования, в составе которых выделяются образно-перцептивная, понятийная и ценностная стороны»¹⁶ или же как «фрагмент жизненного опыта человека»¹⁷.

В. В. Красных, продолжая подчёркивать значимость элементов культуры, определяет концепт как «максимально абстрагированную идею «культурного предмета», не имеющего визуального прототипического образа».¹⁸ Однако, несмотря на высокую степень абстракции, достигаемой концептом. В. В. Красных не отрицает и возможность наличия связанных с ним визуально-образных ассоциаций. Кроме того, исследователь выделяет так называемый «национальный концепт» как «самую общую, максимально абстрагированную, но конкретно репрезентируемую (языковому) сознанию, подвергшуюся когнитивной обработке идею “предмета”».¹⁹

В «Словаре лингвистических терминов» Т. В. Жеребило приводится следующее определение концепта: «концепт – 1) смысловое содержание понятия, объём которого есть предмет (денотат) этого понятия. Напр. Смысловое значение понятия «Венера» - древнеримская богиня любви. 2) в *когнитивной лингвистике* оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы языка и мозга».²⁰

Комплексное, всеобъемлющее определение данного термина было также предложено З. Д. Поповой и И. А. Стерниным – представителями семантико-когнитивного подхода к изучению языка – которое, в их общей монографии

¹⁵ Карасик В. И. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2004. С. 59.

¹⁶ Карасик В. И. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2004. С. 71.

¹⁷ Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004. С. 3.

¹⁸ Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 272.

¹⁹ Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 268.

²⁰ Жеребило Т. В. Словаре лингвистических терминов. Назрань: Пилигрим, 2010. С. 165.

представлено следующим образом: «концепт – это дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете/явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению/предмету».²¹ З. Д. Попова и И. А. Стернин также особо подчёркивают, что вербализация концепта, являющегося ментальной единицей, не является обязательным условием для его существования. По мнению исследователей, передаются с помощью различных языковых средств только те концепты, которые играют важную роль в коммуникации в конкретной языковой культуре, в то время как любой языковой знак в общении представляет определённый концепт.²²

С тем как концепт находит выражение в языке связана и проблема разграничения ряда терминов, которые зачастую в какой-либо степени отождествляются, считаются синонимичными, взаимозаменяемыми. Первым таким термином, как уже было отмечено ранее, становится русское слово «понятие». Так, Ю. С. Степанов придерживается точки зрения, что и концепт, и понятие представляют собой явления одного порядка, и разница между ними изначально заключалась лишь в их происхождении. Понятие, в отличие от концепта, является словом, происходящим не от латинского корня, а от глагола *пояти*, что в древнерусском означало «схватить, взять в собственность, взять женщину в жёны».²³ Однако Ю. С. Степанов особо подчёркивает, что в современном языке русской науки данные термины употребляются в качестве синонимов всё реже и реже.²⁴ В. З. Демьянков обосновывает это тем, что концепты, по сравнению с понятиями, представляют собой более широкие, при

²¹ Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 24.

²² Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 55.

²³ Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2004. С. 42.

²⁴ См. подробно: там же.

этом, что особенно важно, независимые, обособленные единицы, в то время как понятия – «это то, о чём люди договариваются» для того, чтобы иметь возможность обсуждать общие проблемы «на одном языке». ²⁵ Таким образом, каждому понятию соответствует как минимум один концепт, а одному концепту может соответствовать несколько понятий. Позже З. Д. Попова и И. А. Стернин определяют «понятие» как один из видов концепта, который «отражает наиболее общие, существенные признаки предмета или явления, результат их рационального отражения и осмысления». ²⁶

Нельзя отождествлять термин концепт и с лексическим значением слова, поскольку концепт является глобальной единицей мыслительной деятельности человека, а значение – единица семантического пространства языка; концепт – элемент когнитивного сознания, в то время как значение – элемент языкового сознания. ²⁷Из этого следует, что лексическое значение так же, как и понятие, является лишь необходимой для коммуникации частью номинативного поля концепта. Таким образом, слово представляет концепт не полностью, а лишь служит средством доступа к концептуальному знанию.

Говоря о номинативном поле концепта, нельзя не отметить достаточно сложную структуру данного явления и то количество единиц, которые могут входить в данное поле. Основным способом «называния» концепта является прямая номинация, которая может быть представлена, например, одним словом. Однако концепт, не имеющий прямого выражения, может быть описан словесно без конкретного называния (например, русский концепт «оставить на потом»). При этом прямые номинации не единственное средство, с помощью которого может быть выражен концепт. В номинативное поле концепта также могут входить производные номинации концепта; однокоренные слова (в том числе и единицы разных частей речи); симиляры («выявляемые

²⁵ Демьянков В. З. Термин концепт как элемент терминологической культуры. Концепты культуры и концептосфера культурологии. СПб.: Астерион, 2011. С.22.

²⁶ Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 83.

²⁷ См. подробно: Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 14.

экспериментально лексемы, близкие по семантике в языковом сознании испытуемых, хотя они и не являются синонимами в традиционном смысле – например, газета и журнал»);²⁸ контекстуальные синонимы; окказиональные индивидуально-авторские номинации, фразеосочетания, включающие имя концепта; паремии (пословицы, поговорки и афоризмы), метафорические номинации (например к концепту «душа» - душа поёт, душа рвётся и т.п.); устойчивые сравнения с ключевым словом (например, высокий как каланча); словосочетания, обозначающие те или иные признаки концепта; набор определённых ассоциаций, вызванных словом-стимулом; словарные толкования единиц, объективизирующих концепт; а также публицистические или художественные тексты. Концепт также имеет строгую структуру и каждое из средств его выражения занимает в этой структуре определённую позицию.²⁹ Так, ядро концепта – это его прямая номинация (ключевое слово – лексическая единица, которая наиболее полно номинирует исследуемый концепт), а номинации когнитивных признаков концепта, которые более подробно раскрывают его содержание, входят уже в его периферию.³⁰

1.3. Классификация концептов

Концепт, представляя собой «зонтичный термин»,³¹ является сосредоточением разнообразных ментальных явлений и процессов, основная функция которых – это структуризация человеческих знаний о мире. Поэтому как способы внутренней организации концептов, так и их содержание могут принимать весьма разнообразные формы. Это разнообразие концептов и приводит к необходимости их классификации. На данном этапе существует несколько подходов к типологии концептов. Рассмотрим некоторые из них.

²⁸ Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 49.

²⁹ Там же: С. 49.

³⁰ Там же: С. 48.

³¹ Там же: С. 81.

Так, А. П. Бабушкин выделяет следующие типы лексических концептов: мыслительные картинки, схемы, гиперонимы, инсайты, сценарии и калейдоскопические концепты. В качестве примера мыслительных картинок исследователь приводит образы различных мифических существ, которые в сознании конкретного народа представлены в форме достаточно яркого детального изображения. Эти образы, как правило, могут быть легко представлены не только «в голове» человека», но и в качестве материальных изображений и предметов: рисунков, кукол, масок, декораций и т. п. Отличие схем от мыслительных картинок заключается в их меньшей проработанности и детализации. Другими словами, схемы можно отождествить с графикой, в то время как мыслительные картинки по своей природе больше напоминают живопись.³² Фрейм же, по мнению А. П. Бабушкина, – это «совокупность хранимых в памяти ассоциаций».³³ Исследователь сравнивает концепт-фрейм с «кадром», в который попадает информация типичная и релевантная для данных обстоятельств. Иначе говоря, человек, попадая в какую-либо ситуацию имеет в голове готовый фрейм, в соответствии с которым он и будет действовать. Самыми простыми примерами концепта-фрейма являются времена года.³⁴ Похожее определение фрейма приводят З. Д. Попова и И. А. Стернин: «фрейм – мыслимый в целостности его составных частей многокомпонентный концепт, объёмное представление, некоторая совокупность стандартных знаний о предмете или явлении».³⁵ Следующий вид концепта – сценарий – оказывается непосредственно связанным с концептом-фреймом. Если фрейм – это некий один «кадр» или «эпизод», то сценарий – это последовательность эпизодов в течение конкретного периода времени. Статичность фрейма в данном случае уступает место активному действию и движению.³⁶ А. П. Бабушкин особо подчёркивает сюжетность сценария, в связи с которой «слово выступает в

³² Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика. Воронеж: 1997. С. 75.

³³ Там же: С. 81.

³⁴ См. подробно: там же: С.83.

³⁵ Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 84.

³⁶ Там же.

качестве заголовка для серии стереотипных действий».³⁷ Сценарий также имеет определённую структуру: завязку, кульминацию и развязку, при этом один и тот же сценарий в зависимости от культурного бэкграунда человека и среды его обитания может быть понят совершенно по-разному. Гештальт – ещё один выделяемый исследователями тип концепта, который представляет собой комплексную, целостную функциональную структуру, в рамках которой происходит упорядочивание разнообразных явлений человеческого сознания. Гештальт как целостный образ, объединяет как чувственные, так и рациональные элементы, объединяет как динамические, так и статичные стороны объекта или явления, которое он отображает.³⁸ Слова, которые осуществляют языковую реализацию концепта данного типа, как правило, связаны «с чувственно воспринимаемыми явлениями, которые увязываются сознанием в некоторую комплексную картину».³⁹ Классическими примерами гештальтов являются концепты, вербализованные такими лексемами как *очередь, игра, пытка, любовь, судьба* и т. д.⁴⁰

Также существует классификация концептов в зависимости от того каким образом они представлены в языке. Так, З. Д. Попова и И. А. Стернин выделяют вербализованные и невербализованные концепты. К вербализованным относят те концепты, для которых в языке существуют регулярные средства выражения и которые активно участвуют в процессе коммуникации. Невербализованные же концепты не имеют регулярных языковых средств выражения; их языковая объективизация возможна только косвенно.⁴¹

По принадлежности к определённым группам носителей концепты принято разделять на универсальные, групповые и индивидуальные. При этом

³⁷ Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика. Воронеж: 1997. С.86.

³⁸ См. подробно: Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 84.

³⁹ Там же.

⁴⁰ См. подробно: Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 84.

⁴¹ См. подробно: там же.

универсальность концептов весьма условна, поскольку в зависимости от национальности их наполнение и объективизация в языке могут обладать рядом отличительных особенностей.

Концепты также разграничиваются и по степени абстрактности своего содержания. Так, выделяются собственно абстрактные концепты или ментефакты и конкретные концепты, которые называют натурфактами или же артефактами.

Резюмируя всё вышеперечисленное, придём к следующему выводу: концепт как основная единица мыслительной деятельности человека представляет собой многомерное образование, обладающее чёткой структурой и разнообразными способами выражения. Объективизация концепта в языке носит второстепенный характер, однако в рамках представленной работы, материалом для которой являются рассказы современных монгольских писателей, внимание будет уделяться прежде всего концептам, вербализованными с помощью средств монгольского языка.

1.4. Теоретическое обоснование термина «концептосфера»

Следующим термином, требующим особого рассмотрения в рамках представленной работы, является «концептосфера». Данный термин был введён в терминологию отечественной лингвистической науки Д. С. Лихачёвым по тому же принципу, по которому В. И. Вернадским были введены такие понятия как ноосфера, биосфера и т. п.⁴² По Д. С. Лихачёву концептосферой можно назвать «совокупность потенциалов, открываемых в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом».⁴³ Другими словами, концептосфера как обширная ментальная область представляет собой средоточие разнообразных сфер человеческой деятельности, поэтому она находится в непосредственной

⁴² См. подробно: Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. //Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб: 2015. С. 251.

⁴³ Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. //Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб: 2015. С. 244.

связи как с национальным языком, так и с культурой народа в целом. Несмотря на то, что концептосфера гораздо шире семантического пространства языка, её богатство напрямую зависит от того, насколько богата история нации, её литература, фольклор, наука, изобразительное искусство и т. д.⁴⁴

З. Д. Попова и И. А. Стернин, особо подчёркивая ментальную, т. е. ненаблюдаемую сущность концепта и концептосферы, приводят следующее определение: «концептосфера – это упорядоченная совокупность концептов народа, информационная база мышления»⁴⁵. Позже И. А. Стернин в совместной монографии с А. П. Бабушкиным расширит данное определение, пояснив, что, во-первых, концептосфера состоит из разнообразных концептов, которые могут быть представлены в качестве мыслительных картинок, схем, понятий, фреймов, сценариев, гештальтов (более или менее сложных комплексных образов внешнего мира), абстрактных сущностей, обобщающих разнообразные признаки внешнего мира;⁴⁶ во-вторых, важно проводить границу между концептосферой и семантическим пространством языка, поскольку концептосфера представляет собой «область мыслительных образов, единиц универсального предметного кода, представляющих собой структурированное знание людей, их информационную базу», в то время как семантическое пространство языка – это «часть концептосферы, получившая выражение (вербализацию, объективизацию) в системе языковых знаков – слов, фразеосочетаний, синтаксических структур и образуемое значениями языковых единиц».⁴⁷

Помимо семантического поля языка непосредственное отношение к термину «концептосфера» имеет и такое понятие как «картина мира». Картина мира в самом широком смысле представляет собой упорядоченную совокупность знаний о действительности, которая сформировалась в общественном или

⁴⁴ См. подробно: Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. //Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб: 2015. С. 244.

⁴⁵ Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 26.

⁴⁶ Бабушкин А. П., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика и семасиология. Воронеж: 2018. С. 15.

⁴⁷ Там же: С. 16.

индивидуальном сознании.⁴⁸ Различают непосредственную и опосредованную картины мира. Первая, зачастую обусловленная историческим развитием общества, и теми способами и возможностями, которые находятся у него в распоряжении для познания окружающего мира и включающая ментальные стереотипы, формирующие понимание и интерпретацию определённых явлений действительности, называется когнитивной картиной мира. Когнитивная картина мира, по определению З. Д. Поповой и И. А. Стернина, — это «ментальный образ действительности, сформированный когнитивным сознанием человека или народа в целом и являющийся результатом как прямого эмпирического отражения действительности органами чувств, так и сознательного отражения действительности в процессе мышления».⁴⁹ Иными словами, для формирования когнитивной картины мира необходимо два компонента – органы чувств и мышление. И здесь нельзя не заметить, что в зависимости от окружающей среды, в которой находится общество, будут формироваться непохожие друг на друга картины мира, поскольку разный климат, природные условия, в т. ч. рельеф оказывают разное влияние на человеческие органы чувств. Таким образом, формируется национальная когнитивная картина мира, которая включает в себе все общие и устойчивые черты, которые повторяются в когнитивных картинах мира отдельных представителей данного народа. Влияние национальной когнитивной картины мира можно проследить в схожем поведении людей в одной и той же национальности в стереотипных ситуациях.⁵⁰ Поэтому можно заключить, что когнитивная картина мира представляет собой объединение концептосферы (в качестве непосредственного источника информации) и ментальных стереотипов, которые изначально определяются культурой народа. Опосредованная же картина мира отличается от непосредственной своей овнешнённостью, поскольку представляет собой результат фиксации

⁴⁸ Бабушкин А. П., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика и семасиология. Воронеж: 2018. С. 36.

⁴⁹ Там же: С. 37.

⁵⁰ См. подробно: Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 37.

концептосферы вторичными знаковыми системами. Примерами такой картины мира являются языковая и художественная картины мира.⁵¹ Языковая картина мира является более узкой и ограниченной по сравнению с когнитивной, поскольку не всё, что существует в сознании народа, может быть овнешнено с помощью языка. Однако благодаря анализу языковых средств, которые существовали на разных этапах развития общества, безусловно, можно проследить, как менялось восприятие конкретных предметов и явлений.

Художественная картина мира представляет собой ещё более узкое понятие, чем языковая картина мира, поскольку отражает не групповую, а индивидуальную картину мира, которая выражается с помощью языковых средств, намеренно выбранных отдельным человеком для осуществления поставленных перед ним целей. И одним из наиболее действенных и активно используемых для создания такого типа индивидуальной концептосферы являются тропы. При этом некоторые учёные отмечают, что средства языковой выразительности, такие как метафоры, например, имеют особую тесную связь с концептосферой народа: на процесс их создания автором всегда оказывают влияние традиционные и стереотипные установки его культуры.⁵² На художественную картину мира, безусловно, может наложить свой отпечаток национальная специфика концептосферы, однако в зависимости от личности автора и его опыта взаимодействия со средой степень влияния национальных концептов и способы их выражения в произведении могут различаться.

Следовательно, каждое художественное произведение может представлять собой отдельный концепт, являющийся неотъемлемой частью авторской концептосферы, которая в свою очередь объединяет в себе представления, входящие в национальную картину мира, носителем которой является автор, и его собственный личный опыт, и особенности восприятия окружающего мира. Национальность автора, безусловно, – важный фактор, который не должен

⁵¹ Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. С. 37.

⁵² Margaret H. Freeman Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics// The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 1184.

недооцениваться при проведении анализа такого рода, поскольку представления исследователя, ограниченного другим менталитетом, могут значительно отличаться от реалий, представленных в тексте. Однако следует понимать, что процесс мышления у всех людей одинаковый вне зависимости от национальной картины мира, поэтому базовые психологические процессы такие как внимание, восприятие и память, так же, как и физиологические процессы, не меняют своей специфики от национальности к национальности. При этом отсутствие одного концепта, присущего одной национальности, в концептосфере другой, по мнению учёных, достаточно редкое явление.⁵³ Концептосферы разных народов отличает не отсутствие определённых концептов, а разная степень их выраженности в языке. Так, в одной картине мира определённый концепт может быть выражен гораздо ярче и полнее посредством большего числа разнообразных вербализаторов, чем в другой, или же конкретная номинация в одном случае представляет ядро концепта, а в другом входит лишь в его периферию (то есть по-разному акцентируются компоненты концепта). Кроме того, на формирование концептосферы любого народа огромное влияние оказывают внешние воздействия окружающей среды и историческая действительность. Так, для одного народа, живущего в полосе умеренного климата, солнце – это счастье, источник благоденствия и плодородия, поэтому концепт этого природного светила в языке найдёт отражение в уменьшительно-ласкательных суффиксах и в большом числе эпитетов, содержащих положительную оценку, в то время как в языке народов жарких засушливых стран, данный концепт несёт чаще нейтральную или даже негативную коннотацию.⁵⁴

Таким образом, в рамках представленной работы опосредованные картины мира – художественная и языковая – приобретают особое значение, поскольку

⁵³ См. подробно: Бабушкин А. П., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика и семасиология. Воронеж: 2018. С.30.

⁵⁴ См. подробно: там же.

являются ключом, необходимым для доступа к концептуальной сфере монгольского народа.

Глава 2. Особенности развития монгольской литературы

2.1. Монгольская литература после революции 1921 г. Особенности развития жанров.

XX в. в Монголии ознаменовался не только значительными изменениями в укладе жизни монголов, в политике и экономике страны, но и стремительным развитием монгольской литературы. Проза первой половины XX столетия была по-прежнему связана с национальным фольклором и драматургией. Однако авторы стремились наполнить традиционные формы новым содержанием, создать отличную от прежней интерпретацию старинного сюжета. Одним из наиболее известных примеров такой интерпретации является драма Д. Нацагдоржа «Учиртай гурван толгой»⁵⁵ (рус. «Три печальных холма»), основанная на народной легенде. Более того, стремление наполнить традиционные формы литературного творчества новым содержанием приводит к появлению нового прозаического жанра рассказа-сказки, благодаря которому, по мнению монголоведа Л. Г. Скородумовой, монгольские писатели смогли использовать «возможности традиционно-литературной дидактики и фольклорной аллегории для выражения новых идей».⁵⁶ Л. Г. Скородумова особо подчёркивает, что сочетание фольклора и литературы позволяло проследить стремление литературы к реализму, а также способствовало «обогащению тематики, созданию лирического настроения и поэтизации языка произведения».⁵⁷

И всё же в прозе 20 – 50-х гг. XX в. больше внимания уделялось не переживаниям героя и анализу его внутреннего состояния, а перечислениям фактов и событий. Акцент делался не на противоречивость человеческой природы, а на её исключительно положительные черты. Это объяснялось, прежде всего, пропагандистской направленностью литературы данного периода.

⁵⁵ Нацагдорж. Д. Учиртай гурван толгой. Улан-Батор: 1961. С. 279–349.

⁵⁶ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 96.

⁵⁷ Там же.

Профессор Л. К. Герасимович выделяет следующие причины поверхностности и иллюстративности монгольской прозы первой половины XX в.:

- 1) несвоевременность пристального внимания к душевному состоянию человека из-за потрясений, полученных во время Второй мировой войны, и трудностей послевоенного периода;
- 2) индивидуализация человеческих эмоций противоречила сложившейся народной этической традиции;
- 3) природная эмоциональная сдержанность и немногословность монгольских писателей препятствовала детальному описанию внутреннего мира героя;
- 4) сильное влияние буддийской доктрины на творчество писателей начала XX в. и отрицание абсолютной ценности бытия индивидуума из-за идеи переселения душ.⁵⁸

По мнению Л. К. Герасимович, именно недостаточная психологизация образов долгое время была главным минусом монгольской литературы. Однако, жанр рассказа не стоял на месте, приобретая с течением времени всё новые особенности. И результатом этих постоянных преобразований и поисков становится появление в монгольской литературе психологической новеллы. Главными же особенностями повествования новеллистического типа становятся так называемое романное мышление и использование таких же композиционных приёмов, как в повести или в романе. При этом небольшие по объёму рассказы-зарисовки, продолжая следовать традиционным рассказам-поучениям, всё-таки позволяют автору выразить свою индивидуальность, что было нехарактерно для средневековой литературы предыдущих периодов. Беря во внимание язык таких рассказов, следует отметить и их поэтичность.

Л. Г. Скородумова делит новеллистику 1921–1986 гг. на три направления.⁵⁹ В рамках первого находят отражение идеи социализма, а также производственная тема. Л. Г. Скородумова отмечает, что произведения этого направления

⁵⁸ Герасимович Л. К. Литература Монгольской народной республики 1965–1985. Очерки прозы. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. С. 112.

⁵⁹ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 122.

выполняли социальный заказ. Поэтому для произведений данного типа было характерно негативное описание людей прошлого – лам и крупных земледельцев, вместе с возвышенным, зачастую приукрашенным описанием деятельности людей современности: партийных работников и рабочих. Второе направление, сравнивая его с тем, что происходило и в советской литературе, Л. Г. Скородумова называет “почвенническим”. Основной темой этого направления было описание родной природы и жизни в худоне.⁶⁰ Произведения второго направления были также пронизаны верой в «возрождение национального величия». Третье же направление в противоположность предыдущему, было посвящено проблемам урбанизации Монголии: оттоку населения в города, потере традиционного уклада жизни, отдалению человека от природы и следующими за этим бездуховностью и безнравственностью.⁶¹

Главными повествовательными жанрами литературы Монголии второй половины XX в. становятся рассказ, повесть и роман. Развитие рассказа как жанра можно проанализировать на примере творчества одного из выдающихся монгольских писателей XX в. Сэнгийна Эрдэнэ (1929–2000 гг.). С. Эрдэнэ продолжает лирическую направленность, которая была присуща творчеству родоначальника современной монгольской литературы Дашдоржийна Нацагдоржа (1906–1937). Однако предметом изображения в произведениях С. Эрдэнэ становится не только окружающая реальность, но и внутренний мир героя, его переживания. Описания душевного состояния человека, его чувств и эмоций лишаются присущего более ранним произведениям схематизма. Так, психологический драматизм становится отличительной чертой большинства новелл, написанных С. Эрдэнэ в 1960–1970-х гг. Ещё одной особенностью лирических рассказов этого писателя

⁶⁰ *Худон* – сельская местность в Монголии.

⁶¹ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 123.

становится авторская монологичность и ассоциативность, а герои произведений приобретают более конкретные, реалистические черты.⁶²

Стоит отметить, что собственное жанровое обозначение рассказ получил только после 1921 г. Л. Г. Скородумова считает, что название рассказа – взятое из письменного языка слово «*өгүүлэг*» (повествование, характерное только для книжных жанров) – уже свидетельствует о новом характере монгольской литературы.⁶³ Кроме того, несмотря на стремительное развитие и появление различных приёмов повествования, рассказ не теряет традиционной дидактической направленности, что было скорее характерно для средневековой литературы. Однако если до 60-х гг. в рассказах преобладали положительные герои, то уже к началу 70-х в монгольской литературе усиливается обличительные начало. В заключение стоит отметить, что развитие рассказа было достаточно неравномерным: если в 50-х гг. жанр рассказа находился на пике своего развития, то уже в 60-70-х гг. количество произведений, написанных в этом жанре, резко сократилось.

Если сравнивать рассказ и повесть, то оказывается, что между этими жанрами в монгольской литературе не существует чётких границ: многие произведения сходны по своему композиционному решению. Однако, повесть всё-таки рассматривалась в качестве небольшого по объёму романа, поэтому называлась уже не словом «*өгүүлэг*», а словом «*тууж*», которое было более характерно для обозначения классической сюжетно-повествовательной прозы. В первой половине XX в. повести так же, как и произведения, написанные в других повествовательных жанрах, прежде всего выполняли социальный заказ. Но уже в 50-х гг. с появлением в литературе нового поколения монгольских писателей таких как С. Эрдэнэ, С. Удвал, Ж. Бямба, Л. Тудэв и многих других, повесть становится более психологичной. Профессор Л. К. Герасимович отмечает психологизм повести С. Удвал «*Одгэрэл*». Основным психологическим приёмом, использованным автором этой повести, становится повествование в

⁶² Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 124.

⁶³ См. подробно: там же: С.125.

форме воспоминаний. Кроме того, «героиня много размышляет о жизни и окружающих её людях, высказывает меткие и тонкие суждения»,⁶⁴ а речь героя, как известно, также является одним из главных методов психологизации произведения. Л. К. Герасимович также пишет и о глубокой психологичности повести С. Эрдэнэ «Год спустя» (монг. «Нэг жил өнгөрөхөд»), в которой поднимается проблема выбора между любовью и долгом.⁶⁵ Усиление психологического начала в повести С. Эрдэнэ проявляется в замедлении сюжета – главными становятся не действия персонажей, а их мысли и восприятие окружающего мира. Л. К. Герасимович особо отмечает и усиление индивидуальности автора, что в повести находит отражение в авторских лирических отступлениях, которые зачастую могут быть значительными по объёму.

Несмотря на постепенное введение психологизации повествования до начала 70-х гг. повесть по-прежнему во многом продолжает зависеть от традиционных приёмов повествования. Однако с 70-х гг. писателей всё больше и больше начинают волновать проблемы морально-этического характера, и, как следствие, производственные и революционные сюжеты уходят на задний план, уступая место темам, посвящённым частной жизни человека, его «нравственной эволюции, проблеме противостояния старого и нового мышления, консерватизма, бюрократии и молодого энтузиазма, желания исправить жизнь, сделать её лучше».⁶⁶

80-е гг. XX в. становятся для монгольской литературы вершиной изображения социально-психологических и семейно-бытовых проблем, пороков современного общества. Л. Г. Скородумова особо отмечает огромное жанровое и тематическое разнообразие повестей этого десятилетия: это и историко-революционная и военная темы, тема молодёжи и рабочего класса, а также

⁶⁴ Герасимович Л. К. Литера Монгольской Народной республики 1921–1964 годов. Л.: Издательство Ленинградского Университета, 1965. С. 217.

⁶⁵ Герасимович Л. К. Литера Монгольской Народной республики 1921–1964 годов. Л.: Издательство Ленинградского Университета., 1965. С. 218.

⁶⁶ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 128.

семейная и любовная темы.⁶⁷ Авторы данного периода также стремились раскрыть внутренний мир и психологию своих героев. Для этого использовались различные повествовательные приёмы, как например, создание экстремальных жизненных ситуаций, в которых зачастую удавалось показать самые потаённые черты характеров персонажей. Заметим, что только за период с 1980 по 1985 гг. вышло более 150 повестей, в которых активно стали применяться такие новые для монгольской литературы приёмы как ретроспектива, исповедь, монолог, эпистолярная форма и беллетризованная биография (примером которой может служить повесть С. Эрдэнэ “Голубые горы вдали” “*Цэнхэрлэн харагдах уулс*”, которая была посвящена жизни и творчеству основоположника современного монгольского литературного языка Дашдоржийну Нацагдоржу).⁶⁸

Творчество таких писателей как Д. Батбаяр и Д. Урианхай символизировало собой переход «от изображения внешних, хоть и очень важных событий к передаче динамики эмоционального восприятия действительности, жизненных исканий героя». ⁶⁹ Повествование в произведениях Д. Батбаяра чаще всего было построено в форме внутреннего монолога его героев, что позволяло автору сделать акцент на их эмоциях и восприятии окружающего мира. По мнению Л. Г. Скородумовой, Д. Батбаяр был первым, кому в повестях удалось с большим пристрастием проанализировать человеческие чувства: «автор хирургическим скальпелем решительно режет по живому, высвечивая самые болезненные, самые уязвимые точки человеческих отношений». ⁷⁰ Д. Урианхай в повести «Тени жаркого лета» (монг. «*Халуун зуны сүүдэр*») поднимает проблему отрицательного воздействия городской среды на духовную жизнь общества. Автор особо подчёркивает всё увеличивающийся разрыв между городом и деревней, что также требовало использования психологического

⁶⁷ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 130.

⁶⁸ См. подробно: Скородумова Л.Г. Монгольская литература XIX - XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 131.

⁶⁹ Там же: С. 132.

⁷⁰ Там же: С. 133.

метода. Одной из причин такого внимания к духовной жизни человека стали резкие изменения условий жизни монгольского народа (массовый отток населения в города, замена скотоводства новыми видами деятельности, повышением уровня образования и т. д.), а также влияние европейской, а в большей степени советской литературы. Итак, повесть продолжила заложенное в рассказе стремление к психологизму, что в свою очередь послужило мощным толчком для его дальнейшего развития уже в монгольском романе.

Роман как наиболее значительная по объёму форма повествования позволяет писателям более полно раскрыть внутренний мир персонажа, показав последовательные этапы становления его характера и восприятия, а также их неоднозначность и переменчивость. По мнению Л. Г. Скородумовой предвестником бурного развития данного жанра в Монголии стал роман Б. Ринчена «Заря в степи» (монг. «*Үүрийн туяа*»), написанный в 50-х гг. XX века.⁷¹ Однако из-за большого количества разных персонажей роман носил скорее иллюстративный, нежели психологический характер. В 60-70-х гг. во время значительных изменений в общественном сознании появляется большое количество романов, основной темой которых становится прошлое страны. Несмотря на сложности в раскрытии внутреннего мира исторических персонажей писателям этого периода всё-таки удаётся показать психологию своих героев. Примером такого удачного раскрытия душевного состояния персонажа может служить роман Д. Намдага «Тревожные годы» (монг. «*Цаг төрийн үймээн*»).⁷² Стоит отметить, что несмотря на сохранение традиционных приёмов повествования (событийность и дидактизм) именно в 1960-70-х гг. происходит постепенный переход к более документальному изображению событий и персонажей, авторы начинают обращаться к современным проблемам монгольского общества, а главное, литература становится более психологичной, индивидуальность человека начинает играть всё большую

⁷¹ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX - XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 135.

⁷² Там же.

роль. Кроме этого, монгольские писатели пытаются найти такие методы психологизации героев, которые бы коррелировали с особенностями национального мышления монголов. Так же, как и при создании повестей, авторы начинают всё чаще обращаться к таким методам психологизма как внутренний монолог, ретроспектива, исповедь или, например, форма дневниковых записей и воспоминаний.

К 80-м гг. интерес к прошлому не идёт на убыль. Однако появляется и ряд новых сюжетов, посвященных проблемам молодой городской интеллигенции, изменениям в традиционном укладе жизни в сельской местности, бездуховности и безнравственности нового времени (что особо было характерно для нравоописательных романов). Помимо этого, писатели всё больше пытаются не просто рассказать о событиях прошлого, а показать, как это прошлое связано с настоящим. Именно в это время в монгольской литературе появляются остросоциальные романы. При этом «социологизация и психологизация прозаического повествования сопровождается метафоризацией, усилением внимания писателей к традиционной манере художественного творчества». ⁷³ Говоря об успехах в развитии традиции реализма в Монголии Л. Г. Скородумова особо подчёркивает роль, которую в этом сыграла русская и советская литература. ⁷⁴ По мнению исследователя, именно благодаря знакомству монгольских авторов с творчеством советских писателей развитие монгольского романа не стоит на месте: сегодня в современной монгольской литературе можно выделить не только исторические и нравоописательные романы, но и политические, фантастические, приключенческие, философские романы, а также романы-эссе и детективы. ⁷⁵

Таким образом, монгольская литература, в которой в течение данного периода (с 1920-х по 1980-е гг.) ведущим методом был соцреализм, стала важным подспорьем для дальнейшего развития литературного творчества. Большинство

⁷³ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 145.

⁷⁴ Там же: С. 146.

⁷⁵ Там же: С. 147.

авторов, чьи произведения в следующей главе представленной работы будут использованы в качестве источников, начинали свою писательскую деятельность гораздо раньше временного периода, указанного в заглавии работы.

2.2 Особенности монгольской литературы на рубеже XX–XXI вв.

90-е гг. XX в. для Монголии так же, как и для её давнего союзника – СССР, стали периодом потрясений, временем, когда монгольскому народу пришлось столкнуться с политическим и социальным кризисом. Монгольская демократическая революция 1990 г., смена политического режима, переосмысление внутренней и внешней политики страны – всё это не могло не оказать влияния и на культуру Монголии, на деятельность людей, активно вовлечённых в процесс её развития – писателей, художников, кинорежиссёров и т. д.

В литературе 90-е гг. ознаменовались переходом от присущего времени строительства социализма оптимизма к пессимизму и безысходности, монгольское общество уходящего века оказывается в ситуации, когда «старые идеалы и стереотипы мышления уже разрушены, новые эстетические ценности ещё не созданы». ⁷⁶ После крушения социалистического режима литература лишается дидактической, пропагандистской функции соцреализма (влияние которого, однако, какое-то время все-таки продолжает сохраняться). Таким образом, на рубеже веков писатели и поэты Монголии оказываются перед сложным выбором: в каком направлении им следует развивать отечественную литературу? Полагаясь на опыт западной литературы, которой также пришлось столкнуться с кризисом, вызванным потрясениями мировых войн, катастрофой духа, монгольские литераторы обращаются к такому направлению как модернизм.

⁷⁶ Скородумова Л. Г. О некоторых модернистских тенденциях в современной монгольской литературе // MONGOLICA - IV. СПб: 1998. С. 76.

В основе модернизма лежит отрицание старого, того, что было свойственно прежнему миру. Происходит разрушение классических форм, на первый план выдвигаются субъективизм, крайне отрицательное отношение к прогрессу, недоверие к истории, разрушается вера в глубинное тождество бытия и мышления. Целостная концепция личности рушится, человек начинает восприниматься лишь как существо, наделяющее мир значениями. Фигура положительного героя, присущая соцреалистической, пропагандистской и популярной литературе, постепенно стирается, уступая место так называемому «антигерою» - умеренно антропоморфному существу, некому «конструкту», который похож на человека лишь условно. Такая замена героя антигероем обеспечила прямую, не нуждающуюся в посреднике коммуникацию между автором и читателем, чьи реальности могут соприкоснуться в разных точках произведения. Литература отказывается развлекать читателя иллюзиями, законы пространства и времени, присущие обычному материальному миру, перестают действовать. Само действие как таковое постепенно исчезает. Границы между персонажами произведения также размываются. В мире, который от множества потрясений лишается своей целостности, литература либо пытается найти потерянную целостность и устойчивость во внутреннем мире человека (например, интроспективное творчество М. Пруста), либо изобразить реальность так как она воспринимается человеком, т. е. фрагментарно (например, Фолкнер, В. Вулф), либо же отказывается от стремления собрать какое-то подобие реальности, изображая вещи, которые невозможно увидеть глазами (например, философские концепции в форме людей в романе Т. Манна «Волшебная гора» или роман Г. Гессе «Игра в бисер»). Модернисты первой половины XX в. ещё верят в то, что посредством своего творчества они могут изменить реальность. Однако уже ко второй половине века (особенно после Второй Мировой войны) надежда изменить человека с помощью искусства постепенно исчезает. Происходит переход от модернизма к постмодернизму: постмодернисты продолжают традиции

модернизма, сохраняя его инструментарий, однако уже без веры в возможность изменения человеческого общества.

Все эти особенности европейского модернизма оказались особо близки монгольской литературе, потерявшей свои основные функции из-за социально-политического кризиса общества. В этот период особо популярными в Монголии становятся русские поэты Серебряного века: Н. Гумилёв, А. Ахматова, В. Брюсов, М. Цветаева, О. Мандельштам и др.⁷⁷ (Интересно, что данный этап развития монгольской литературы исследователи по аналогии называют «весной литературы» или же её «серебряным веком»)⁷⁸ Внимание монгольских деятелей литературы также, безусловно, привлекает и творчество европейских авторов, создававших свои произведения в рамках разных модернистских направлений: импрессионизма (М. Пруст, В. Вулф), экспрессионизма (Кафка) и экзистенциализма (Ж.-П. Сартр, А. Камю). В некоторых работах монгольских авторов это стремление привнести в национальную литературу новый отличный от традиций соцреализма стиль особенно прослеживается.

Так, в основу рассказа Санжаасурэнгийн Ануудара⁷⁹ (1973–1995) «Всё», как и в основу произведений В. Вулф или Н. Саррот, легла идея о том, что человеческий разум накладывает на окружающую его действительность деформирующий отпечаток, а жизнь каждого человека состоит из мелькания разнообразных впечатлений. Задача писателя состоит в том, чтобы увековечить эти «мельтешения» во всём их многообразии, поскольку это единственный способ сохранить их после смерти человека. Внешность персонажей лишается того значения, которое уделялось ей в эпоху европейской литературы XIX в. или монгольского соцреализма XX в. – читатель лишается чёткого представления о том, как на самом деле выглядит герой. Помимо этого, не

⁷⁷ См. подробно: Скородумова Л. Г. О некоторых модернистских тенденциях в современной монгольской литературе // MONGOLICA - IV. СПб: 1998. С. 76.

⁷⁸ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 160.

⁷⁹ С. Ануудар – монгольский писатель и художник. В 1995 г. Учился в магистратуре Монгольского государственного университета. Из-за скоростной кончины успел написать всего лишь одну книгу «4 не 4». Также является автором более двухсот картин модернистской направленности.

всегда представляется ясным и переход от внутреннего мира одного персонажа к внутреннему миру другого персонажа. Для наглядности приведём примеры отрывков из двух произведений:

- 1) *«Звёзды в её глазах, тайна у неё в волосах; и фиалки, и цикламены – ну что, ей-богу, зачушь ему лезет в голову? Ей же минимум пятьдесят; у неё восемь человек детей; ломкие ветки прижимая к груди и заблудших ягнят, бродит она по цветочным лугам; звёзды в её глазах, в волосах её – ветер... Он взял у неё сумку»⁸⁰*
- 2) *«Родные тоже смотрят телик. Если выйти из комнаты – коридор, чистое зеркало, пол, другая комната. Что такое судьба; участь; закон природы? Муха, принёсшая чуму. Полицейский, который катается на велосипеде. Улитка – медленная, сложно передвигающаяся, но всё равно доползает. Тёплый ветер, который из простого дождя создаёт наводнение. Тот момент, когда участь и судьба, когда ты почувствовал, что это твоя судьба»⁸¹*

Помимо яркой образности и витиеватости языка романы одного из виднейших представителей европейского модернизма – В. Вулф и рассказ монгольского писателя С. Анудара, несмотря на разную жанровую принадлежность, объединяют особенности построения: имеется определённый каркас, на который и «нанизываются» впечатления героя. Так, в романе В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» в качестве такого каркаса выступают слова «Свинцовые круги побежали по воздуху»⁸², в то время как в рассказе С. Анудара – это «Всё. Всегда»,⁸³ «Всё. Вижу всё. Когда закрываю глаза, тоже всё. Всегда».⁸⁴ Данные структуры повторяются несколько раз на протяжении всего произведения, одновременно связывая содержание, объединяя внутренние миры разных персонажей и символизируя рок, неизбежность которого остаётся единственной неизменной вещью в этом мире хаоса. Неизменными в рассказе также остаются мухи, которые преследуют героев произведения: «Проходят люди. Муха. Страх

⁸⁰ Вулф В. На маяк. СПб: 2018. С. 18.

⁸¹ Анудар С. Всё. Перевод: Анударь Ойдовсурэн // Современный монгольский рассказ. Улан-Батор: 2021. С.202.

⁸² Вулф В. Миссис Дэллоуэй. СПб: 2018. Стр. 214.

⁸³ Анудар С. Всё. Перевод: Анударь Ойдовсурэн // Современный монгольский рассказ. Улан-Батор: 2021. С.190.

⁸⁴ Там же.

Идэра заметен»,⁸⁵ «Рядом окно. Мух пока нет»,⁸⁶ «Кто-то в белом халате продаёт бузы. Туча мух. И людей много»⁸⁷, «Мне сон приснился, засохшие крылья мухи. Забыл. Всегда забываю».⁸⁸

В то же время восприятие жизни как движения к смерти, одиночество, покинутость личности, абсурдность этого мира и человеческого общества, вынужденное бегство от бытия, равно как от смерти и жизни – всё это объединяет творчество С. Анудара и с экзистенциалистами. Так, недоверие героев рассказа «Всё» к формальной нравственности, их нежелание ломать корыстную социальную комедию, их несоответствие принятым в обществе этическим нормам поведения вызывает порицание этого общества. Они совершают аморальные поступки: предательство самых близких друзей, в результате которого один оказывается за решёткой, а другой умирает. Так они обрекают себя на постоянное одиночество, ведь каждый в этом обществе «одинок, как капля дождя»:⁸⁹ все дождевые капли похожи друг на друга тем, что летят к своей смерти. Но каждая капля делает это сама по себе. «Как-то странно, что существуют другие жизни помимо моей. Им тоже, наверное, странно. Другая жизнь – невероятно. Человеку становится не по себе, когда он думает, что после смерти ничего не будет, ничего не почувствует»,⁹⁰ «Человек должен познать только свою смерть. Сегодня не моя».⁹¹ Таким образом, рассказ С. Анудара пронизан ощущением неизбежности смерти, страхом перед этой смертью, и в то же время – равнодушным отношением к жизни, вызванным чувством безысходности, присущим и произведениям европейских экзистенциалистов: «вот и прошло воскресенье, маму похоронили, завтра я

⁸⁵ Анудар С. Всё. Перевод: Анударь Ойдовсурэн // Современный монгольский рассказ. Улан-Батор: 2021. С. 189.

⁸⁶ Там же: С. 197.

⁸⁷ Там же: С. 207.

⁸⁸ Там же: С. 200.

⁸⁹ Сартр Ж.-П. Мухи. М.: Издание АСТ, 2023. С. 34.

⁹⁰ Анудар С. Всё. Перевод: Анударь Ойдовсурэн // Современный монгольский рассказ. Улан-Батор: 2021. С. 201.

⁹¹ Там же: С. 203.

пойду на работу, и, в сущности, ничего не изменилось»⁹²/ «И одному было хорошо. И сейчас хорошо. И так, и так. Жизнь со всех концов одинакова». ⁹³ Можно сказать, что сравнительно небольшое произведение монгольского автора конца XX в. стало одним из наиболее ярких образцов монгольского модернизма, вобрав в себя традиции, разработанные европейскими представителями данного течения.

Однако подобная вестернизация монгольского искусства нравилась далеко не всем его представителям. Так, поэт О. Дашбалбар называет стремление монгольской молодёжи отличаться от ушедшей эпохи соцреализма посредством использования инструментария западного модернизма «детской болезнью». ⁹⁴ А Ч. Мунхбаяр оценивал творчество молодых писателей и поэтов как «литературу мигрантов», поскольку городская культура Монголии за 2–3 поколения ещё не успела развиться, в то время как модернизм формировался по канонам, созданным культурой европейского города. ⁹⁵ Продолжая рассуждать о роли модернизма в монгольской культуре Ч. Мунхбаяр писал: «Стремление молодых поэтов к западным течениям в искусстве, постижению стилистики экзистенциализма вступает в противоречие с исконно восточным менталитетом – поэтикой восточной классики, выросшей из традиционного ассоциативно-образного мышления. Афористичность, символика, метафорика, аллегория исконно принадлежат к восточной поэтике». ⁹⁶ С. Байгалсайхан также отмечал, что подражание западному модернизму или какому-либо другому явлению западной культуры не может стать главной чертой монгольской литературы 90-х гг.: «Искать новое необходимо «изнутри», в своей собственной богатой национальной культуре». ⁹⁷ Но в эпоху глобализации противостоять новым западным тенденциям становится всё труднее, поскольку массовая культура,

⁹² Камю А. Посторонний. М.: Радуга, 1988. С. 51.

⁹³ Анудар С. Всё. Перевод: Анударь Ойдовсурэн // Современный монгольский рассказ. Улан-Батор: 2021. С. 206.

⁹⁴ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 158.

⁹⁵ Скородумова Л. Г. О некоторых модернистских тенденциях в современной монгольской литературе // MONGOLICA - IV. СПб: 1998. С. 76.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Байгалсайхан С. XX зууны Монгол өгүүллэгийн туурвил зүй. Улан-Батор: 2010. С.145.

поп-музыка, фильмы и сериалы (как правило, не отличающиеся глубоким содержанием) оказываются довольно популярными среди населения. Литература начинает искать пути сопротивления отмиранию национального самосознания монголов, стремясь оживить многовековые традиции их предков. Так, в культуру постепенно возвращаются имена и символы, упоминать которые на протяжении всего социалистического периода развития страны было запрещено. Самым ярким примером этого может служить фигура Чингисхана: после Демократической революции именно он становится символом «истинной» демократии, именно его личность превращается в образец того, что значит быть настоящим монголом. Чингисхан оказывается буквально повсюду: ему посвящается множество книг, воздвигаются монументы (например, конная статуя Чингисхана в местности Цонжин-Болдог, которая является одной из крупнейших конных статуй в мире), его имя и титул используются для названия марок продуктов производства (вплоть до марок алкоголя) и т.д.⁹⁸ Так, тема Чингисхана становится национальным багажом, необходимым для создания новой литературы, новой традиции и приёмов творчества.⁹⁹ Помимо Чингисхана в литературе маркерами возрождения национальной культуры также становятся следующие темы: трепетное почитание родителей и предков, особое поэтическое любование пейзажем, ностальгия по сельской местности, а также воспевание и идеализация кочевничества.¹⁰⁰

Изначально монгольские литераторы для передачи своего беспокойства о сохранении монгольской национальности в её первоначальном, не затронутом вестернизацией виде, безусловно, отдавали предпочтение лирике – как более сильному в образном плане инструменту выражения своего протеста. Однако постепенно происходит поэтизация малых эпических жанров литературы. В

⁹⁸ См. подробно: Kaplonski Ch. Truth, History and Politics in Mongolia. The memories of heroes. London: 2004. P. 117.

⁹⁹ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С.

¹⁰⁰ См. подробно: Скородумова Л. Г. О некоторых модернистских тенденциях в современной монгольской литературе // MONGOLICA - IV. СПб: 1998. С. 78.

переломный для страны период, когда искусство, а в частности и литература, лишаются государственной поддержки и идеологии, именно жанр короткого рассказа становится «своего рода носителем живительной традиции, в котором нуждалась литература». ¹⁰¹ «Отмеченный более других национальным колоритом» короткий рассказ преобразовывается в связующее звено между старой классической литературой Монголии и современной прозой. ¹⁰² Психологичность короткого рассказа, его разнообразный спектр приёмов повествования, многообразность содержания, симбиоз поэзии и прозы – всё это обеспечивают ему то особое положение, которое он занимает в литературе переходного периода. Одним из следствий упрочившегося положения короткого рассказа в системе жанров монгольской литературы становится учреждение конкурсов на лучший короткий рассказ, в результате которых публиковались специальные сборники, куда входили работы победителей различных категорий. Первый подобный конкурс был проведён в 1990 г. и назывался «Шувуун саарал» ¹⁰³ (в дань творчеству Д. Нацагдоржа – одного из основоположников монгольского литературного языка и жанра лирической миниатюры). Позже название конкурса была изменено на «Утгын чимэг» (букв «Украшение смысла»), ¹⁰⁴ так же стали называться и сборники, выпускаемые по результатам соревнований. Именно один из подобных сборников и был использован автором представленной работы в качестве главного источника. Критериями отбора для выбора конкурсного сборника «Утгын чимэг» из числа других сборников монгольской прозы послужило следующее:

- 1) В сборнике представлены произведения авторов, привнёсших наибольший вклад в развитие современной монгольской прозы (например, рассказы О. Дашбалбара, Ж. Лхагвы, С. Пурэва, П. Баярсайхана, Ц. Тумэнбаяр, Б. Догмида, Д. Урианхая и многих других).

¹⁰¹ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С.165.

¹⁰² См. подробно: там же.

¹⁰³ «Шувуун саарал» - название рассказа Д. Нацагдоржа.

¹⁰⁴ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С.166.

2) В большинстве рассказов, выбранных представителями монгольской литературной элиты в процессе конкурсного отбора, особенно ярко выражено стремление к возрождению национальной самобытности монгольской культуры.

Итак, можно прийти к следующему выводу: в силу социальных и политических переломов и революций, резкой смены традиционного уклада жизни общества, открытия западной культуры и истории, монгольская литература всего за одно столетие претерпела значительные изменения как по своей форме, так и по своему содержанию. Так, литература Монголии средневекового типа (а она считалась таковой по разным оценкам вплоть до начала XX в.) постепенно становится более психологичной, более сфокусированной на человеке и его внутреннем мире, при этом продолжая сохранять свою метафоричность и поэтичность. Медленно обогащаясь веяниями западных течений в искусстве, но стремясь сохранить неповторимое сердце национальной культуры, монгольская литература становится уникальным воплощением симбиоза между, казалось бы, несовместимыми явлениями, что открывает значительное поле для исследователя.

Глава 3. Моделирование концептосферы рассказов, представленных в сборнике «Утгын чимэг»

3.1. Репрезентация мега-концепта «нутаг» («родной край») в монгольском языке

При выборке концептов, входящих в концептосферу рассказов, представленных в сборнике «Утгын чимэг», концепт родины оказался одним из наиболее частотных. Прежде всего, это объясняется подъёмом национального самосознания монголов, произошедшим после Демократической революции 1990 г., и теми течениями в монгольской литературе, которые были описаны в предыдущей главе. Более того, именно концепт «родина» является одним из ключевых элементов универсальной оппозиции «свой – чужой», на основе которой у разных народов происходило противопоставление родной земли и территории, представляющей собой неизведанную область, которую только предстояло изучить.¹⁰⁵ Поэтому концепт родины является одним из древнейших концептов национальной картины мира.

В монгольском языке в качестве прямой номинации выделенного концепта выступает лексема «нутаг», значение которой с течением времени, безусловно, претерпело некоторые изменения. Так, Е. И. Кычанов, анализируя структуру монгольского улуса XII в., характеризовал «нунтук» как территорию, принадлежащую конкретному улусу (народу), которая несмотря на подвижность улуса обладала относительной стабильностью. При этом по своей значимости для монгольских народов этого периода территория заметно уступала людям, из которых состоял улус, и скоту, которым они владели: «Смена нунтука не вела к гибели улуса, но уход, потеря людей означали его развал».¹⁰⁶ М. М. Содномпилова также придерживается идеи, что изначально термин *нунтук* означал, прежде всего, территорию расселения конкретного

¹⁰⁵ См. подробно: Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С. 261.

¹⁰⁶ Кычанов Е. И. Кочевые государства от гунов до маньчжуров. М.: Восточная литература, 1997. С. 184.

монгольского народа, однако постепенно к этому основному значению добавилось дополнительное – «место рождения». ¹⁰⁷ Л. Г. Скородумова отмечает, что наряду с такими словами-локативами, как *газар* (рус. земля, место), *дэлхий* (рус. Земля, вселенная.), *далай* (рус. океан, великий), *ертөнц* (рус. мир), *огторгуй* (рус. небо), *орон* (рус. страна, место), *орчлон* (рус. мир, вселенная), *нутаг* является одним из наиболее частотных слов-локативов, употребляемых в обрядовых текстах, которые в свою очередь представляют важный материал «для реконструкции мифопоэтической концепции пространства в национальном сознании монгольского этноса». ¹⁰⁸

В современном монгольском толковом словаре данной языковой единице посвящена достаточно большая по объёму словарная статья, в которой основное значение слова определяется следующим образом: «*төрж өссөн, оршин суух газар орон*» ¹⁰⁹ (рус. место рождения, взросления и проживания). В соответствии с информацией, представленной в этой словарной статье, *нутаг* употребляется в большом количестве словосочетаний и выражений. Например, *төрөлх нутаг* или *төрсөн нутаг* (рус. родная страна; место в котором родился). Синонимичным этому значению также обладает выражение *эх нутаг* (*эх* – 1)мать, 2) источник, начало). Для обозначения людей, проживающих в одной местности, используется словосочетание *нутаг усныхан*. При этом слово *нутаг* также используется и в словосочетаниях, семантическое значение которых либо связано со значением «родина» лишь косвенно, либо не связано вообще. Например, словосочетание *хүний нутаг* означает «чужая земля» или «территория, на которой никто не проживает», а *нутаг бэлчээр* – «место, где пасётся скот; пастбище». Кроме того, в словаре представлено большое количество словосочетаний по типу *нутаг* +*глагол*, значения которых могут быть довольно разнообразными. Так, *нутаг заагдах* означает «быть

¹⁰⁷ Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С. 261.

¹⁰⁸ Скородумова Л. Г. Модель пространственно-временного континуума в монгольской культуре // MONGOLICA-X. СПб: 2013. С. 11.

¹⁰⁹ Mongiltoli: [сайт]. <https://mongiltoli.mn/>

приговорённым к ссылке», *нутаг солих* или *нутаг сэлгэх* – «переменить место кочевья, переселиться», *нутаг буцах* – 1) «вернуться на родину» 2) «умереть» и т. д. Безусловно, большое влияние на формирование этих значений оказывали традиции и многовековой уклад жизни монгольских кочевников. Следовательно, объяснением второго значения выражения *нутаг буцах* может служить обычай монголов хоронить умерших исключительно на родовой земле.¹¹⁰ Помимо таких словосочетаний, имеющих как прямое, так и переносное значение, важную роль в культуре монголов играют и пословицы (монг. *зүйр цэцэг үг*): «Являясь составной частью народной духовной культуры, ступеньком этнического мировоззрения, существуя как средство хранения и передачи опыта народа, они тесно связаны с культурно-специфическими понятиями, базисными для национальной языковой картины мира».¹¹¹ Поскольку термин *нутаг* является одним из базисных понятий языковой картины монгольских народов, то он также встречается и в монгольских пословицах. Примером этого могут служить такие паремии как *нутгаа голох хүн үгүй, эхээ голох хүүхэд үгүй* (рус. как не существует детей, которые отказываются от своей матери, так нет и людей, которые отвергают свою родину), *ноён нутагтаан л хүндтэй, номтой лам газар болгонд хүндтэй* (рус. нойона уважают только на своей земле, а мудрого ламу почитают везде) и т.д.¹¹²

3.2. Моделирование мега-концепта «нутаг» – ядра концептосферы сборника «Утгын чимэг»

После рассмотрения словарного значения слова *нутаг* – прямой номинации, входящей в ядро концепта «родина», перейдём к анализу рассказов из сборника

¹¹⁰ См. подробно: Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С. 263.

¹¹¹ Кульганек И. В. Что скрыто от непосвященного взгляда в монгольских пословицах // MONGOLICA-XV. СПб: 2015. С. 59.

¹¹² Mongiltoli: [сайт]. <https://mongoltoli.mn/>

«Утгын чимэг». Одним из критериев выбора рассказов послужило соответствие заглавия текста выбранному для моделирования концепту. Поскольку элементы концептуальной структуры текста могут находиться в слабых и сильных позициях, а название произведения – «текстовый знак, который присущ всем текстам и всегда занимает в них одно и то же место»¹¹³ – так же, как и начало текста, всегда образует сильную позицию. Именно заголовок и вступление являются отправным пунктом, с которого начинается понимание заложенной в тексте идеи. Т. В. Романова использует введённые А. Вежбицкой термины «концепт-минимум» и «концепт-максимум», называя заголовок текста до чтения концептом-минимумом (т. е. «неполным владением смыслом слова») и концептом-максимумом («полным владением смыслом слова») после прочтения.¹¹⁴ Однако данный критерий отбора также обладает существенным недостатком, поскольку название произведения далеко не всегда явно репрезентирует определённый концепт. Следовательно, помимо ориентирования на «концепты минимумы», автор представленной работы в большей степени опирался на «концепты-максимум», т. е. на прочтение источников (даже тех из них, названия которых казались не связанными с основной номинацией концепта).

Итак, первым выбранным для анализа произведением стал победивший в конкурсе 1990 г. рассказ Б. Догмида (род.1945) «Нутаг»¹¹⁵, заголовок которого представляет собой прямую номинацию исследуемого концепта. В первую очередь рассмотрим, как в данном рассказе концепт *нутаг* репрезентирован в качестве пространства. Основными маркерами родины как пространства в произведении выступают такие географические объекты, как горы и монгольская степь, а также элементы материальной культуры монголов, выполняющие сакральную функцию – место поклонения духам местности.

¹¹³ Романова Т. В. Когнитивный анализ текста: работа над методологическими ошибками// Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности Вып. 1(8). Н. Новгород: ФГБОУ ВПО "НГЛУ", 2013. С. 172.

¹¹⁴ Там же

¹¹⁵ Б. Догмид (1945) – народный писатель Монголии, заслуженный деятель культуры, лауреат государственной премии Монголии и премии Союза писателей Монголии.

Рассказ начинается с описания обряда жертвоприношения *обо*, который совершается на вершине горы главным героем произведения – стариком Балданом: «*Балдан өвгөн Талын хайрханы оройд гарч лус савдгийг аргадан сан тавьж, өл овоонд мөргөн малгайн утаа сэргээгээд буцаж явлаа*»¹¹⁶/ «Старик Балдан поднявшись на священную гору, преподнес подношения владыке местности и, низко поклонившись обо, обновил воскурения на его вершине и отправился в обратный путь». В монгольской культуре горы и обо (культовые места, представленные в виде сложенных друг на друга камней) представляют собой не только важные пространственные ориентиры, но и выполняют функцию сакрализации местности. Так, слово *уул* (рус. гора) в рассказе заменено словом *хайрхан* (рус. милостивый, любезный, священный) – одним из эпитетов-заменителей, которые добавлялись к названиям гор для придания им положительной эмоциональной окраски.¹¹⁷ Н. Л. Жуковская отмечает, что из всех эпитетов подобного типа (ср. *сайхан* – «красивый», *буян* – «богатый», *жаргалант* – «счастливый» и т. п.) именно *хайрхан* часто попадал даже на географические карты, при этом являясь не прямым названием горы, а «сакральным заменителем табуированного имени горы и её духа».¹¹⁸ Сакрализация названия горных вершин объясняется особым положением горы в монгольской космологии, поскольку считалось, что горы, которые в отличие от равниной местности символизировали мужское начало, занимают промежуточное положение между «абсолютно космическими “верхом” и “низом”»¹¹⁹ и «заклучают в себе идею центральной надземной вертикали, в пределе достигающей неба».¹²⁰ Следовательно, для того чтобы подношение небу быстрее достигло своего адресата, его было необходимо преподнести на вершине священной горы – в таком случае человек будет одарён божественной

¹¹⁶ Догмид Б. Нутаг // Утгын Чимэг. Улан-Батор: С. 14.

¹¹⁷ См. подробно: Жуковская Н. Л. Кочевники Монголии. Культура. Традиции. Символика. М.: «Восточная литература» РАН, 2002. С. 28.

¹¹⁸ Там же: С. 29.

¹¹⁹ Неклюдов С. Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М.: Индрик, 2019. С. 216.

¹²⁰ Там же.

благодатью.¹²¹ Более того «гора как место упокоения предков и ресурс жизненной силы социума выступает сакральным центром территории, занимаемой определённым сообществом, и выполняет организующую функцию», что в дальнейшем также окажет значительное влияние на формирование не только идеи общности и единства, но и фигуры правителя.¹²²

Конечно, с течением времени и развитием монгольской культуры, с изменением образа жизни монголов, появлялись новые ассоциативные ряды, которые значительно расширяли номинативную базу концепта-фрейма *уул*. Так, в рассказе Д. Гармы «*Ногоон уул*»¹²³ (рус. «Зелёная гора») гора по-прежнему продолжает играть роль особенного объекта местности, однако сакрализация происходит не за счёт представлений о горе как связывающего звена между небом и землёй, а как о пространстве, хранящем в себе воспоминания как о личном прошлом человека, так и об общенациональном прошлом. Так, главный герой рассказа, приехав к горе, к которой часто, будучи маленьким мальчиком ходил со своим дедушкой, с ностальгией вспоминает своё детство. Представление о горе как о месте пребывания духов-хранителей местности также модернизируется: герой встречает (или если быть точнее ему представляется, что он видит) не абстрактные мифологизированные сущности, а конкретные фигуры деятелей монгольской литературы начала XX в. – Дашдоржийна Нацагдоржа (основоположника монгольского литературного языка) и его первой жены Пагмадулам. Такой выбор не случаен. Фигура Д. Нацагдоржа очень значима для писателей конца XX – начала XXI вв., поскольку этот автор становится своеобразным образом-маркером возрождения национальной монгольской культуры. Описанию его жизни и творческого пути посвящаются отдельные произведения (например, повесть С. Эрдэнэ «Голубые горы вдали» (монг. «*Цэнхэрлэн харагдах уулс*»), его имя и цитаты из его произведений также упоминаются довольно часто. Мы видим, что происходит

¹²¹ Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С. 52.

¹²² Там же: С. 70.

¹²³ Гармаа Д. Ногоон уул// Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 197.

постепенное слияние основополагающих символов монгольской традиционной культуры с символами, созданными новой эпохой.

В качестве следующего элемента сакрализации пространства в приведённой выше цитате из рассказа Б. Догмида «*Нутаг*» выступает парное сочетание *лус савдаг*. С. Ю. Неклюдов считает, что слово *лус* (рус. духи вод, духи местностей; водяной, леший) происходит от *луу* (рус. дракон), которое в свою очередь имеет две версии происхождения. По одной из них слово *луу* было заимствовано монгольским языком из уйгурского языка, поскольку в XIII–XIV вв. влияние уйгурской культуры на монгольскую книжность было особенно велико. В соответствии с другой версией, монгольское *луу* обязано своим происхождением тибетскому слову *klu* (рус. дракон, змей), которое обозначало водных и метеорологических духов-хозяев.¹²⁴ Несмотря на то, что основным местом обитания драконов (как тибетских, так и монгольских) считалось небо, из-за сходства своих функций с функциями хозяев местности драконы-громовержцы постепенно сливаются с ландшафтными хозяевами (монг. *ээд*) и берут под свою власть земные угодья.¹²⁵ Форма *лус* же объясняется концепцией существования большого числа драконов и духов-хозяев¹²⁶ (-с- является одним из аффиксов, указывающих на множественное число). *Савдаг* (рус. духи, владыки местности) в отличие от драконов считаются исключительно земными духами. Однако со временем различия между *луу* и *савдаг* стали менее очевидными, и постепенно два этих слова стали использоваться в качестве парного сочетания для обобщённого обозначения всего класса ландшафтных божеств.¹²⁷ Именно такого рода употребление и представлено в рассказе «*Нутаг*».

Ещё одним важным для монгольских народов элементом сакрализации пространства, безусловно, является *овоо* (рус. куча/обо) – один из древнейших видов языческого святилища. *Овоо* представляют собой конусообразные

¹²⁴ Неклюдов С. Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М.: Индрик, 2019. С. 170.

¹²⁵ Там же: С. 185.

¹²⁶ См. подробно: там же.

¹²⁷ Там же: С. 221.

насыпи из камней. Кроме камней также могли использоваться и другие подручные материалы (например, палки или ветви деревьев). Обычно обо устанавливались на вершинах гор, горных перевалах, перекрестках дорог, берегах рек или озёр). Помимо основной функции – святилища в честь духов-хозяев местности и защиты от разнообразных проявлений злых сил, обо постепенно стали выполнять функцию маркирования родовой, этнической территории.¹²⁸

Именно горы и святилища, воздвигнутые в честь духов-хранителей, помимо сакрализации пространства, также выступали в качестве маркеров, указывавших на принадлежность территории определённому народу. Такое древнее разграничение границ между «своим» и «чужим» могло послужить основой для дальнейшего процесса формирования концепта *нутаг* в сознании монгольских народов.

После совершения молитвенного обряда перед *овоо* старик Балдан возвращается домой, и автор показывает его чувственно-эмоциональное восприятие окружающего пространства – степной местности, по которой Балдан неторопливо, в полудрёме едет на своей неповоротливой светло-гнедой лошади. Словно в преддверие чего-то степь наполнена звенящей тишиной: несмотря на то, что не слышно ни пения птиц (*бялзуухай ч үл жиргэх*), ни шороха колышущейся на ветру, покрытой инеем травы (*цагаан өвс аниргүйхэн ганхах*), до уха старика то приближаясь, то отдаляясь доносятся непонятные звуки. Всё это создаёт некую атмосферу тревожности, которая постепенно заполняет сердце главного героя и заставляет его задуматься о вечных истинах, о добре и зле этого мира. Балдан приходит к следующему выводу: *«Нас ахиж, сэтгэл зөөлрөөд ирэхийн цагт хүн өөрийнхөө ганц хар толгойг бус ёс, жудгийг эрхэмлэн хичээж хорвоогийн жамаар уул овоондоо хүртэл сүсэглэн залбирч, бишрэх хоргодох юмтай болдог ажээ»*¹²⁹ / «С возрастом, когда душа слабеет,

¹²⁸ Жуковская Н. Л. Кочевники Монголии. Культура. Традиции. Символика. М.: «Восточная литература» РАН, 2002. С. 30.

¹²⁹ Догмид Б. Нутаг // Утгын Чимэг. Улан-Батор: С. 14.

человек наедине с собой, стараясь уважать законы не своего собственного разума, а своей совести, приходит по мирскому обычаю к обо и с почтением молится перед ним». В данном ключе процесс старения воспринимается как возвращение к своим истокам, к своим традициям, а следовательно, и к родине. Воспоминания стариков о своём прошлом, их стремление соблюдать традиции, передаваемые из поколения в поколение, по существу, являются одним из инструментов идеализации кочевого быта монголов и, следовательно, *нутага* в целом. Родная земля наделяется характеристиками, являющимися обязательными для благоприятной, комфортной жизни в определённой местности, а именно: красотой природы, тучными пастбищами, многочисленными целебными источниками, обилием диких животных, силой земли, исцеляющей все возможные болезни.¹³⁰ Молодость же воспринимается как нечто негативное, как некий уход от многовековых традиций, непонимание законов, по которым жили предки; в то время как старость символизирует возврат к родным местам: близость смерти вызывает желание как можно ближе оказаться к своим предкам и к родным кочевьям – *нутаг*. Подобная идея прослеживается не только в рассказе Б. Догмида «*Нутаг*», но и в других произведениях сборника. Именно поэтому одной из наиболее часто встречаемых сюжетных линий рассказов, представленных в сборнике «*Утгын чимэг*», становится мотив расставания детей и родителей, проблема урбанизации и эмиграции. Молодые люди стараются уехать из *худона*¹³¹ в города, культура которых всё дальше и дальше отдаляется от традиционного уклада жизни монголов, или же вообще уезжают строить своё будущее в другие страны, где им приходится сталкиваться с совершенно незнакомым им миром. Так, в рассказе Ж. Сарантуи «*Бүүвэй*» (рус. «Колыбельная») главная героиня приезжает к своему брату в Германию, чтобы устроиться на работу. В Кёльне она начинает работать няней в одной семье, где на неё ложится забота о

¹³⁰ См. подробно: Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С.

¹³¹ Худон – сельская местность в Монголии.

грудном малыше и о пятилетнем мальчике. Желание заработать быстро сменяется тоской по оставленной родине, поскольку девушке пришлось столкнуться с «искусственностью» западной жизни. В рассказе происходит противопоставление особенностей *нутуга* с особенностями страны, в которой оказалась героиня произведения. Так, она не понимает, почему младенца нужно кормить в строго определённое время сухой смесью, а не грудью, ведь из-за этого малыш постоянно плачет. Да и пахнет он совсем по-другому, не как монгольские дети: *«монгол хүүхдийн зулайнаас сэнхийдэг энхэр хөөрхөн үнэр бус, содон сонин савангийн үнэр хамар цоргив»*^{132/} «в нос бил не нежный, милый аромат макушек монгольских детей, а какой-то специфический, странный запах мыла». Такое противопоставление также является одним из способов идеализации родной земли. Пытаясь подружиться со старшим мальчиком, героиня рисует ему лошадей и собак – древнейших спутников монгольских кочевников, по сей день играющих важную роль в жизни монголов. Нарисованные картинки представляют собой ассоциативный ряд, который возникает в сознании главной героини рассказа, когда она вспоминает о своей родине. Таким образом, сделанные ею рисунки монгольских животных, а также колыбельная, которую она пела мальчишкам, позволили главной героини не только сблизиться с детьми и найти с ними общий язык (поскольку немецкий она знала посредственно), но и сохранить в сердце оставленную родину, на которую она обязательно когда-нибудь вернётся.

Возвращаясь к рассказу «Нутаг», отметим, что и в нём значительная роль отведена именно образу коня (монг. *морь*) – животному, значимость которого в монгольской культуре вышла далеко за рамки только практической выгоды. Так, размышления Норова были прерваны жутким ржанием его лошади, которая, как ему показалось, почувствовала в степи чьё-то присутствие. Оглядевшись, старик увидел неподалёку какое-то странное неподвижное серое животное: *«адуу гэхэд адуу биш, чоно гэхэд чоно биш»*/ «не то лошадь, не то

¹³² Сарантуяа Ж. Бүүвэй// Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 298.

волк» – с такими мыслями Балдан направил свою кобылу к тому месту, где находилось это непонятное существо. Приблизившись, он увидел, что всё-таки это была лошадь светлой масти. *«Ясархаг зэгзгэр биетэй эцэж ядрахын туйлыг үзсэн яндан буурал морь нүдээ анилдуулан зүүрмэглэн зогсох нь яавч эрүүлийн шинжгү»*^{133/} «Тошчая чалая лошадь, чьё костлявое худое тело находилось на крайней стадии истощения, стояла и дремала, закрыв глаза, она никак не выглядела здоровой». Несмотря на то, что старик сначала подумал, что лошадь просто дремлет, приглядевшись, он осознал, что она уже мертва. Но в большее изумление его поверг тот факт, что на ляжке найденной им лошади стояла его родовая печать с надписью *«Галтай саран»* (рус. «Огненная луна»). Это заставляет старика слезть с его кобылы, он садится на землю, и закулив трубку, начинает внимательно рассматривать мёртвого коня, и в это время снова возникает образ луны: *«Аль дивангарт амьсгал хураан хөшиж хөрсөн тэр морины магнай дээгүүр цас хяруу шиг мөнгөн буурал сор унаж цохон дээрх жижигхэн цагаан сар нь бүдгэрэн цайжээ»*^{134/} «Надо лбом этой уже давно зачоченевшей лошади словно снег поверх чалой серебристой шерсти светилась маленькая белая луна». Стоит отметить, что *сар* (рус. луна), по мнению Л. С. Дампиловой, является одним из старейших культурных кодов монголов, в мифологии которых она всегда выступает в роли матери-прародительницы.¹³⁵ Считается, что культ небесных светил в картине мира монгольских кочевых народов предшествовал даже культу Вечного Синего Неба.¹³⁶ С. Ю. Неклюдов отмечает, что у монголов, возможно, действительно имелись и солярный культ, и культ луны, причём луна представлялась в образе «великого-владыки» и сына солнца.¹³⁷ Поэтому изначальная природа луны как исключительно женского начала уже не так однозначна. Это доказывает и то, что в представлении монгольских народов солнце и луна часто были супругами (солнце – женой, а

¹³³ Догмид Б. Нутаг // Утгын Чимэг. Улан-Батор: С. 14.

¹³⁴ Там же: С. 15.

¹³⁵ Дампилова Л. С. Духовно-культурные коды в поэзии монгольских народов. Иркутск: Оттиск, 2016. С. 16.

¹³⁶ См. подробно: Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С. 23.

¹³⁷ Неклюдов С. Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М.: Индрик, 2019. С. 35.

луна – мужем), поэтому их символика использовалась во время свадебных обрядов. Значимость культа небесных светил в монгольской культуре также проявляется и в его связи с другими культурами, в частности с культом белого цвета, стороны восходящего солнца, огня, что, безусловно, находит отражение и в современной монгольской литературе: эпитетами к слову *сар* в рассказе Б. Догмида становятся *цагаан* (рус. белый) и *галтай* (рус. огненный, наделённый огнём). Более того в рассказе «Нутаг» *сар* становится элементом родовой печати главного героя, а значит входит и в периферию мега-концепта *нутаг*.

Вид несчастной мёртвой лошади с печатью его рода у неё на ноге – всё это заставляет Балдана вспомнить о своей юности и о той ошибке, которую он когда-то совершил. Будучи совсем юным, Балдан выбрал из своего табуна лошадь и на скачках, которые проходили на *наадаме*,¹³⁸ занял вместе с ней первое место. После этого он впервые в своей жизни попробовал *айраг*¹³⁹ и слишком быстро захмелел, вследствие чего обменял быстроногую, выхоленную лошадь на жалкую курительную трубку. А поскольку так называемый покупатель лошади приехал на *наадам* из очень далёких мест, Балдан тем самым навсегда разлучил своего коня с его родиной. Однако лошадь, как и собака Лесси – персонаж книги Эрика Найта,¹⁴⁰ каким-то образом спустя много лет нашла в себе силы вернуться в родные кочевья: «*Хэдийгээр хэлгүй адгуус ч гэсэн энэ морь насныхаа эцэст нутагтаа ирж, ясаа тавих тавилантай байж, хөөрхий*»¹⁴¹/ «Хотя лошади не умеют разговаривать, этот конь перед смертью пришёл на свою родину, где и сложил кости, бедняжка». Таким образом, в номинативное поле концепта *нутаг* входит не только рождение (*төрөх*), но и смерть (*насны эцэс; нас барах; нутаг буцах*). Такое объединение, казалось бы, абсолютно противоположных понятий в одном концепте также уходит своими

¹³⁸ *Наадам* или *эрийн гурван наадам* – (досл. «три игрища мужей») традиционный монгольский спортивный фестиваль, проводящийся обычно в июле и включающий в себя такие виды спорта как борьба, стрельба из лука и скачки.

¹³⁹ *Айраг* – кумыс, кисломолочный напиток из кобыльего молока.

¹⁴⁰ Найт Э. Лесси. СПб: Качели, 2022.

¹⁴¹ Догмид Б. Нутаг // Утгын Чимэг. Улан-Батор: С. 14.

корнями в многовековые традиции и представления монгольских кочевых народов. Так, долгое время место рождения человека (*төрсөн газар/ унасан газар*) было объектом поклонения – *тоонто тахих*. После рождения человека плацента закапывалась в определённом месте: либо непосредственно там, где «упал» ребёнок, либо для предотвращения детской смертности послед могли прятать в лесу, под кучей золы или аргала, или же в пустующих норах диких животных. Впоследствии родители указывали ребёнку на место, где был помещён его послед, чтобы он почитал его в качестве источника своей жизненной силы.¹⁴² В то же время место захоронения человека после смерти также было строго определено: представители одного рода должны быть захоронены рядом друг с другом и обязательно на своей родовой земле. Если же человек умирал за пределами своего *нутуга*, долгом его родственников было вернуть тело умершего для захоронения на родину. Сам обряд захоронения мог производиться разными способами: тело покойного могли предать земле или же поместить в специально приготовленный заранее сруб, или тело оставляли в степи, где его съедали дикие хищники. Как правило, в деревянных срубах-гробницах хоронили знатных представителей рода, например, монгольских ханов. Такие места захоронений считались заповедными, их посещение находилось под запретом. Для защиты подобных священных мест, где обитают предки-защитники рода, могли сооружать так называемые ложные погребения.¹⁴³ Другой похоронный обычай, который чаще всего использовался в случае смерти «рядовых» членов рода, подробно описан в автобиографичном романе китайского писателя Цзян Жуна «Волчий Тотем». Тело умершего, завернув в светлую ткань, помещали на открытую телегу, запряжённую лучшим конём. Затем отвозили в определённое место в степи на территории *нутага*, которое по тибетскому обычаю называли «небесным кладбищем». Лошадь пускали галопом, чтобы тело покойного могло

¹⁴² См. подробно: Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С. 265.

¹⁴³ См. подробно: Жуковская Н. Л. Кочевники Монголии. Культура. Традиции. Символика. М.: «Восточная литература» РАН, 2002. С. 32.

соскользнуть с телеги – мёртвый должен сам выбрать место своего захоронения. После чего тело съедали волки – «посланники *Тэнгри*», которые доставляли тело умершего на небо. Позже родственники отправлялись проверить съедено ли тело усопшего. Чужакам же посещать территорию «небесного кладбища» *нутага* категорически запрещалось.¹⁴⁴

Проблема значимости похоронного обряда, проводимого на территории *нутага*, поднимается и в рассказе Б. Баярсайхана¹⁴⁵ (1973) «*Үйлийн үрийн төлөөс*» (рус. «Возмездие за совершённые деяния»), представленный на конкурсе «*Утгын чимэг*» в 2012 г. Отец главного героя всю жизнь обманывал сына и не выполнял данных ему обещаний. Однако перед своей смертью он просит прощения и размышляет о том, стоит ли сыну сказать правду о своём желании быть похороненным по старинному обычаю, т. е. чтобы его тело оставили в степи не закопанным. Его неприязнь к погребению в земле объясняется верой в то, что способ захоронения тела человека после смерти играет важную роль в процессе перерождения: «*Монгол хүн бурхан болоочдоо ил нутаглуулалдаг нь учиртай. Хойд насандаа дараагийн төрлөө олоход энэ их учир жанцантай*»¹⁴⁶/ «После того как монгол умирает, похороны очень значимы. Они очень важны для последующего после смерти перерождения». Причём глагол *нутаглуулах* (рус. хоронить, проводить похороны) подразумевает скорее всего именно традиционный похоронный обряд монголов, поскольку для обозначения погребения в землю используется уже другой глагол – *булах* (рус. зарывать, прятать). Таким образом, герой рассказа Б. Баярсайхана «*Үйлийн үрийн төлөөс*» искренне верит, что если его сын похоронит его тело в земле, а не как это было принято у их предков, то его перевоплощение будет крайне тяжёлым и мучительным. Однако он не решается сказать правду и просит сына похоронить его в земле, веря, что, как и раньше

¹⁴⁴ Цзян Жун Волчий тотем. М.: Мир книги, 2007. С. 49.

¹⁴⁵ Баярсайхан Б. – окончил Монгольский государственный университет по специальности «писатель, литературовед». Автор поэтических сборников «Лето, когда навоз не высох», «Светлая птица юных лет», прозаических книг «Пруд для человека-рыбы», «Небесная идея», «Голубое небо». Лауреат премии Союза писателей Монголии. Лауреат премии имени Д. Нацагдоржа.

¹⁴⁶ Баярсайхан Б. *Үйлийн үрийн төлөөс*// *Утгын чимэг*. Улан-Батор: С. 276.

сын пойдёт ему наперекор. Однако сын решает выполнить последнюю просьбу отца и закапывает его тело на восточном склоне холма в глубокой-глубокой яме, ставшей символом воздаяния, которое отец получил за свою ложь.

Возвращаясь к лексеме *морь* (рус. конь) как к важной составляющей периферийной части номинативного поля мега-концепта *нутаг* обратимся к рассказу Д. Цэнджава¹⁴⁷ (1954) «*Морь*», которой вошёл в список победивших произведений на конкурсе «*Утгын чимэг*» в 1998 г. Рассказ представляет историю монгольского мальчика, который оказался вдали от своего *нутага*, поскольку был выбран монахами одного тибетского монастыря в качестве *хубилгана* – воплощения одного известного ламы. После того как отец, сопровождавший его какое-то время уехал обратно в Монголию, для мальчика единственным напоминанием о родине стал оставленный отцом монгольский конь. Так же, как и лошадь в рассказе Б. Догмида «*Нутаг*», он находился на крайней стадии истощения: «*Өвгөн дархи модны нөмөрт хээр морь омруугаа бараг газар шаах шахан бөгтийж цавиных нь хөх мах чичрэх хуртэл харагдан. Нүднээс нь нуух цувж, ташаан толгойн яс нь арай л арьсыг нь цоолж гарч ирээгүй бололтой. Сүүлийг нь бүр угаар нь тасаджээ.*»¹⁴⁸ «В тени старого дерева, склонившись почти до самой земли, так что мускулы в паху дрожали, стоял гнедой конь. Из его глаз шёл гной, а тазобедренные кости и кости черепа чуть ли не пронзали кожу. Ободранный хвост держался на честном слове». Тибетцы и тангуты постоянно срезали с его крупа куски мяса, поэтому конь постоянно болел. И всё же, несмотря на свою болезненность и слабость конь продолжал пахнуть *нутагом*: в те минуты, когда тоска по родине особенно усиливалась, мальчик подбегал к коню и, нюхая его лоб, явно ощущал запахи монгольских степных трав, кумыса и табака, который курил его отец. После бегства Далай ламы в Индию тибетские монастыри подвергались погромам китайских солдат. Мальчика с одним из монахов через горный перевал также

¹⁴⁷ Цэнджав Д. (1954) – окончил Высшую партийную школу в СССР, а также Курсы международной журналистики в Турции. Лауреат премии Союза писателей Монголии, лауреат премии имени Д. Нацагдоржа, лауреат премии имени С. Буяннэмэха. Заслуженный деятель культуры Монголии.

¹⁴⁸ Цэнджав Д. Морь // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 123.

отправили в Индию. Переход через горы был очень трудным и тяжёлым. Конь пошёл за своим хозяином, несмотря на то что тибетский монах не хотел брать его с собой. И на самом опасном отрезке их пути – на узкой отвесной тропинке мальчик ехал на спине своего коня. На протесты монаха мальчик ответил: «*Муу ч гэсэн монгол морины сэгэлдрэг юм даа*»¹⁴⁹// «Хоть он и слабый, но это всё ещё седло монгольского коня». Конь дрожал всем телом, несколько раз останавливался, но всё же довёз своего маленького хозяина до конца опасной тропинки. Но как только конь выполнил свой долг, он умер. Так, Ц. Цэнджав наделяет монгольского коня такими качествами как ничем непоколебимая верность, мужество, способность идти до самого конца, несмотря на свою слабость. Можно предположить, что в данном произведении посредством образа коня проецируется образ самобытной Монголии, которая несмотря на глобализацию и то влияние, которое оказывается на неё другими странами, продолжает сохранять особенности своей кочевой культуры.

Образ коня является одним из древнейших элементов мифопоэтической картины мира не только кочевых народов Центральной Азии, но и всего человечества в целом. Как отмечает С. Ю. Неклюдов, фигура коня наравне с фигурой быка появилась значительно раньше возникновения кочевничества. В качестве доказательства этого предположения выступают наскальные изображения в пещерах, где лошадь и бизон изображались достаточно часто, при этом занимая самые сакральные участки стены.¹⁵⁰ Постепенно среди тюркских и монгольских кочевых народов образ коня становится неотъемлемым элементом солярной, уранической мифологии; наделяется сверхъестественными способностями (такими как передвижение по воздуху, например); появляются легенды, посвящённые его образу (к примеру, легенда о создании *морин хура* – традиционного монгольского музыкального инструмента).¹⁵¹ К лошадям относились с почтением не только как к

¹⁴⁹ Цэнджав Д. Морь // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 123.

¹⁵⁰ Неклюдов С. Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М.: Индрик, 2019. С. 18.

¹⁵¹ См. подробно: там же.

незаменимому в степи средству передвижения, но прежде всего как к священному животному, посланному человеку самим Небом. Особый статус лошадей также проявлялся и в том, что их могли использовать в ритуалах, проходивших во время выбора новой местности для поселения. Как отмечает М. М. Содномпилова, участие коня в обрядности монгольских народов доказывают легенды, повествующие о том, как именно благодаря коням люди находили наиболее подходящие для поселения земли, богатые водными источниками и растительностью.¹⁵² Значимость образа коня в монгольской культуре также подтверждается и в поговорках: «Пока жив отец – узнавай людей, пока есть конь – узнавай мир»,¹⁵³ «Сколько бы конь ни жирел, шкура его не лопнет, как бы человек ни радовался, лоб у него не треснет»,¹⁵⁴ «Суетливая девушка спотыкается на словах, резвый конь спотыкается на яме»,¹⁵⁵ «Буйный человек – без имени, горячий конь – без губ»,¹⁵⁶ «Коня упустишь – поймашь, слово обронишь – не поймашь»,¹⁵⁷ «В табунах из ста лошадей не найти коня для верховой езды, в отаре из тысячи голов не найти ни одной, чтобы заколоть»,¹⁵⁸ «Держась за хвост коня – переправишься через реку, держась за хвост собаки – утонешь в воде»,¹⁵⁹ «Лошади для пары нужна другая лошадь, человеку нужен друг»,¹⁶⁰ «Если умрёт старший брат, наследством станет его жена, падёт конь, в наследство останется шкура»,¹⁶¹ «Виноватый человек лукаво смеётся, раненая лошадь часто встряхивается»,¹⁶² «В самом расцвете сил можно назвать: четырнадцатилетнего коня с полностью сохранившимися шестью верхними зубами, восемнадцатилетнего верблюда-

¹⁵² См. подробно: Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. С. 275.

¹⁵³ Кульганек И. В. Что скрыто от непосвященного взгляда в монгольских пословицах // MONGOLICA-XVI. СПб: 2016. С. 95.

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Там же: С. 96.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Кульганек И. В. Что скрыто от непосвященного взгляда в монгольских пословицах // MONGOLICA-XVI. СПб: 2016. С. 96.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Там же: С. 97.

¹⁶² Там же.

кастрата и сорокалетнего мужчину»¹⁶³ и т. д. Такое количество паремий с упоминанием лошадей показывает, что эти животные стали одним из главных элементов кочевого образа жизни. Многовековой опыт взаимодействия с лошадьми, знания, накопленные посредством наблюдения за повадками этих животных, позволили людям сформировать некий общий образ монгольского коня, который, безусловно, нашёл активное выражение и в языках монгольских народов.

Использование образа коня как некоего символа возрождения национальной культуры, воспеания многовековых традиций и уклада жизни прослеживается не только в литературе, но и в других видах искусства. Так, вышедший в 2019 г. фильм «Хийморь»¹⁶⁴ является одним из примеров такого использования образа коня в монгольском кинематографе. Так же, как и в рассказах, представленных в сборнике «Утгын чимэг», в фильме особо подчёркиваются положительные качества монгольского коня: его выносливость, верность своему хозяину, целеустремлённость, ум и доброта. В фильме особо акцентируется идея того, что монгольский конь создан только для монгольской степи и только для монгольского народа, поэтому как бы далеко он ни оказался, он обязательно найдёт путь на родину. В результате конь, увезённый в Россию, пройдя через множество испытаний, действительно находит путь в Монголию и вновь встречается со своим маленьким хозяином на месте погребения его матери. Так, несмотря на постепенное изменение образа жизни и появление других средств передвижения, конь по-прежнему остаётся для монголов важным элементом не только быта, но и культуры, что активно подтверждается и в монгольском искусстве.

¹⁶³ Кульганек И. В. Что скрыто от непосвященного взгляда в монгольских пословицах // MONGOLICA-XVI. СПб: 2016. С. 97.

¹⁶⁴ *Хийморь* – 1) маленький флаг с написанными молитвами и изображением коня; 2) приподнятой настроением, бодрый дух; 3) удача, счастье

С образом коня, безусловно, связана и фигура всадника (*монг. морьтой хун*). Так, в рассказе Д. Намсарая¹⁶⁵ «Зүүдний бичээс» (букв. «Надписи сновидений»),¹⁶⁶ одержавшим победу в конкурсе «Утгын чимэг» в 1991 г., в сновидениях рассказчика поочередно появляются образы трёх всадников: первые два явно представляют собой персонажей древних эпох, поскольку облачены в тяжёлые доспехи и кольчугу, третий же выглядит элегантно и не похож на воинственного завоевателя. По предположениям Л. Г. Скородумовой, последним всадником является Д. Нацагдорж,¹⁶⁷ поскольку он едет верхом на мышастом/сером/пепельный скакуне (*монг. саарал мориороо*), что может служить отсылкой к рассказу Д. Нацагдоржа «Шувуун саарал» (принятый перевод в изданиях на русском языке – «Шувун сарал – быстроногий буланный скакун»¹⁶⁸), и задаёт рассказчику следующий вопрос: «“Миний нутаг”-ийн гурван их говь, гурван их нуур, таван их уулс, зургаан их мөрөн тоо ёсоороо биз?»¹⁶⁹ / «По-прежнему ли [существуют] три великих пустыни, три великих озера, пять великих горных цепей, шесть великих рек “Моей Родины”?».¹⁷⁰ «Миний нутаг» – это название одного из самых известных и наиболее часто цитируемых стихотворений Д. Нацагдоржа, которое до сих пор не потеряло своей значимости в литературе и культуре монголов. Главной особенностью стихотворения является то, что после каждого четверостишия обязательно следует строка «Энэ бол миний төрсөн нутаг, Монголын сайхан орон»¹⁷¹ / «Это моя Родина, прекрасная монгольская земля». И в рассказе Д. Намсарая после каждой встречи с одним из трёх всадников, которые укоряют его как представителя современного поколения монголов в непонимании всего величия

¹⁶⁵ Намсрай Д. (1945–2015) – Лауреат премии Союза писателей Монголии. Лауреат премии Д. Нацагдоржа. Заслуженный деятель культуры Монголии. Дважды удостоивался высшей награды в конкурсе коротких рассказов «Утгын чимэг» (1992; 1999)

¹⁶⁶ Л. Г. Скородумова в работе «Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики» перевела название данного рассказа как «Сны».

¹⁶⁷ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. С. 169.

¹⁶⁸ Нацагдорж Д. Шувун Сарал – быстроногий буланный скакун. Пер. Т. А. Бурдуковой. Рассказы монгольских писателей. Т. I. М., 1985. С. 42–43.

¹⁶⁹ Намсрай Д. Зүүдний бичээс // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 25–26.

¹⁷⁰ В стихотворении Д. Нацагдоржа «Миний нутаг» приводятся названия всех перечисленных в вопросе географических объектов.

¹⁷¹ Нацагдорж Д. Миний нутаг. Улан-Батор: 1961. С. 115–117.

их общей Родины, герой произведения просыпается и произносит следующие слова: «*Залбирах минь: Хэл, хил хоёр минь мөнх орштугай!*» / «Моя молитва: пусть мой язык и моя граница существуют вечно!». Стоит отметить, что введение в произведения исторических персонажей из разных эпох истории Монголии является характерной чертой этого периода развития монгольской литературы. Так, М. П. Петрова отмечает, что монгольская литература на рубеже XX–XXI вв. активно обращается к истории страны: «Монгольские поэты, прозаики и драматурги создают произведения, герои которых – известные исторические личности, а сюжеты затрагивают события далёкого и недавнего прошлого». ¹⁷² Более того, идеи минувшего в произведениях «призваны сообщать живую предметность идее сотрудничества поколений», – пишет Л. Г. Скородумова. ¹⁷³ Помимо рассказа Д. Намсарая «*Зүүдний бичээс*» в сборнике «*Утгын чимэг*» представлены и другие его рассказы, в которых автор прибегает к приёмам ретроспективы. Так, рассказы «*Цэцгэрийн шар талд*» ¹⁷⁴ (рус. «На жёлтой стороне цветка») и «*Жамухын өчил*» ¹⁷⁵ (рус. «Слово/мольба Джамухи») повествуют о событиях, происходивших в эпоху Чингисхана.

Ещё одним важным элементом концентосферы сборника «*Утгын чимэг*» становится уже упомянутый в «молитве» героя рассказа Д. Намсарая «*Зүүдний бичээс*» монгольский язык. Язык как универсальный код, действительно, является одним из важнейших аспектов человеческой деятельности. Благодаря языку люди не только могут осуществлять коммуникацию друг с другом, создавать элементы культуры, но и выражать свои мысли с помощью слов. Предполагается, что человеческий разум мыслит концептами, которые в случае возникновения необходимости передачи информации транслируются с помощью кодовой системы языка носителя. Для монголов после Демократической революции язык, а в частности монгольская письменность

¹⁷² Петрова М. П. Концепт творца и творчества в романе «Белый, чёрный, красный» Г. Аюурзаны. // MONGOLICA-XV. СПб: 2015. С. 73.

¹⁷³ Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. Стр. 169.

¹⁷⁴ Намсрай Д. Цэцгэрийн шар талд // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 34–35.

¹⁷⁵ Намсрай Д. Жамухын өчил // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 9–11.

приобретают особое значение, становясь инструментами возрождения национальной культуры. Одним из этапов этого возрождения становится постепенный и пока достаточно медленный, но всё-таки возврат к *Монгол бичиг* (рус. Монгольское письмо), т. е. к письменности, основанной на уйгурском вертикальном письме. Этот процесс перехода к старинному монгольскому письму оказался затруднён тем, что значительная часть населения Монголии (особенно если о говорить о молодом населении страны) оказалась незнакома с уйгурским алфавитом, несмотря на то что переход на кириллицу произошёл относительно недавно (в 1941 г.). Именно поэтому в творчестве монгольских писателей этого периода также подчёркивается значимость родного языка как одного из ключевых маркеров родины человека.

Приведём в пример рассказ Ж. Лхагвы¹⁷⁶ (1942–1997) «*Нутгийн тэнхээ*» (рус. «Сила Родины») (1943 г.), в котором повествуется о двух товарищах – Лувсанданзане и Дамбачойдоре – которые смогли встретиться после долгой разлуки. Они оба участвовали в войне 1945 г. Лувсанданзан был серьёзно ранен и из-за контузии на какое-то время потерял слух и голос. За время, проведённое в российском госпитале, к нему вернулись и речь, и слух, однако Лувсанданзан полностью забыл монгольский язык. Дамбачойдор для того, чтобы помочь другу вспомнить родной язык, на верблюде отправляется вместе с ним в монгольскую степь. Природа, особенности рельефа родной земли пробуждают в Лувсанданзане не только воспоминания, но и возможность вновь говорить на монгольском языке: «*Нутгийг уулыг танингуут их усны боолт зад үсрэх мэт болоод ухаан цэлмэн, сонсгол саруусч монгол хэл бага хавцлаар түрхрэн буух үерийн ус лугаа адил чихэлдэн айсуй нь нэг амаар гараад барагдахын ч аргагүй ээ*»¹⁷⁷/ «Когда узнаёшь горы в родных местах, подобно тому как вода преодолевает пороги, твой разум и слух проясняются, и монгольский язык,

¹⁷⁶ Ж. Лхагва (1942–1997) – в 1961–1966 гг. учился в Киевском политехническом институте, в 1987 г. окончил Высшие литературные курсы Литературного института им. А. М. Горького. Известный переводчик художественной литературы; переводил с испанского, русского и украинского языков. Лауреат премии Союза писателей Монголии. Лауреат премии имени Д. Нацагдоржа. Обладатель высшей премии в конкурсе коротких рассказов «Утгын чимэг».

¹⁷⁷ Лхагва Ж. Нутгийн тэнхээ // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 57.

подобно паводку в горном ущелье, обязательно вырвется наружу». Мы видим, что *хэл* (рус. язык) и *нутаг* представляются взаимосвязанными элементами, существование каждого из которых поддерживается за счёт существования другого.

Итак, в процессе моделирования концептуальной сферы сборника «*Утгын чимэг*» были выделены формирующие её концепты, репрезентированные в монгольском языке следующими лексемами: *нутаг*, *уул*, *овоо*, *лус савдаг*, *төрөх*, *нас барах*, *морь*, *хэл*, *Д. Нацагдорж*, *морьтой хүн*. Поскольку концептосфера выбранного для исследования сборника представляет собой сумму индивидуальных концептов различных авторов, то перечисленные концепты являются выборкой наиболее общих концептов, характерных для большинства произведений.

Заключение

Опираясь на теорию Е. А. Огневой¹⁷⁸, в соответствии с которой концептосфера художественного текста обладает такой же структурой, что и концепт (а именно: ядром, приядерной зоной, ближайшей периферией и дальней периферией), представим строение концептосферы сборника «*Утгын чимэг*» следующим образом:

Структура концептосферы	Способ репрезентации в тексте
ядро	Мега-концепт « <i>нутаг</i> »
Приядерная зона	Концепт « <i>уул</i> »
	Концепт « <i>овоо</i> »
	Концепт « <i>лус савдаг</i> »
	Концепт « <i>төрөх</i> »
	Концепт « <i>нас барах</i> »
Ближайшая периферия	Концепт « <i>морь</i> »
	Концепт « <i>хэл</i> »
	Концепт « <i>Д. Нацагдорж</i> »
	Концепт « <i>морьтой хүн</i> »

Сложность построения единой концептосфера сборника «*Утгын чимэг*» объясняется тем, что в нём представлены произведения разных авторов, каждый из которых обладал своим способом восприятия окружающего мира и пространства, своим собственным личностным опытом, а, следовательно, и своей индивидуальной концептосферой. Поэтому при анализе рассказов автор представленной работы стремился выделить наиболее общие для всех авторов концепты. Безусловно, главным стал концепт, репрезентированный в монгольском языке лексемой «*нутаг*», поскольку он представлен практически в каждом рассказе сборника. В приядерную зону концептосферы автор включил концепты, маркирующие границы пространства, которое в рассказах сборника было представлено в качестве «своего» и противопоставлялось «чужому»

¹⁷⁸ См. подробно: Огнева Е. А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. М.: Эдитус, 2013. С 144–149.

пространству. Список таких маркеров может быть значительно расширен: в таблицу включены исключительно те из них, которые были подробно рассмотрены в третьей главе. Кроме того, в приядерную зону были также включены базовые представления народа о рождении и смерти, поскольку они также в некоторой степени участвовали в создании системы маркирования родовой территории. Периферийная зона концептосферы представляет собой собрание разнообразных концептов, однако среди этого разнообразия также прослеживается некоторое единство, которое проявляется в: 1) использовании зооморфных образов; 2) обращении к историческому контексту; 3) использовании паремий; 4) обращении к традиционной символической.

Раскрытие концептосферы сборника, безусловно, происходит и за счёт сюжетного наполнения произведений. Так, одной из наиболее частотных сюжетных линий становится возвращение на родину, которое, как правило, сопровождается большим количеством препятствий и трудностей, или же возвращение к своим истокам, к традициям или родному языку. Для рассказов сборника также характерно противопоставление «монгольского» и «иностранный»: всё «чужое» подвергается осуждению и неприятию, а монгольские обычаи, особенности культуры и образа жизни, наоборот, воспеваются.

Таким образом, концептосфера сборника рассказов монгольских писателей конца XX – начала XXI вв. «*Утгын чимэг*» представляет собой сумму индивидуальных авторских концептов, среди которых можно выделить общие концепты, которые по своей природе во многом являются этнокультурными. Тот факт, что ядерная зона концептуальной сферы сборника представлена лексемой *нутаг* позволяет предположить, что одной из целей учредителей конкурса «*Утгына чимэг*» было намерение собрать воедино произведения с патриотической тематикой, которая могла способствовать распространению среди монгольского населения веры в необходимость возрождения национальной культуры.

Список использованной литературы и источников

Список литературы

1. Анудар С. Всё. Перевод: Анударь Ойдовсурэн // Современный монгольский рассказ. Улан-Батор: 2021. С. 186–209.
2. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика. Воронеж: 1997. 330 с.
3. Бабушкин А. П., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика и семасиология. Воронеж: 2018. 229 с.
4. Вулф В. Миссис Дэллоуэй. СПб: Азбука, 2018. С. 213–413.
5. Вулф В. На маяк. СПб: Азбука, 2018. С. 7–210.
6. Герасимович Л. К., Литература Монгольской Народной Республики 1921–1964 годов Л., 1965. 311 с.
7. Герасимович Л. К. Литература Монгольской народной республики 1965–1985. Очерки прозы. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. 212 с.
8. Дампилова Л. С. Духовно-культурные коды в поэзии монгольских народов. Иркутск: Оттиск, 2016. 244 с.
9. Демьянков В. З. Термин концепт как элемент терминологической культуры // Концепты культуры и концептосфера культурологии. СПб.: Астерион, 2011. С. 9–28.
10. Жеребило Т. В. Словаре лингвистических терминов. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.
11. Жуковская Н. Л. Кочевники Монголии. Культура. Традиции. Символика. М.: «Восточная литература» РАН, 2002. 247 с.
12. Камю А. Посторонний. М.: Радуга, 1988. С. 41–96.
13. Карасик В. И. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2004. 219 с.
14. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004. 389 с.

15. Конева А. В., Никифорова Л. В. Введение // Концепты культуры и концептосфера культурологии СПб.: Астерион, 2011. 5–8 с.
16. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. 375 с.
17. Кычанов Е. И. Кочевые государства от гуннов до маньчжуров. М.: Восточная литература, 1997. 317 с.
18. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. //Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб: 2015. 240–251 с.
19. Найт Э. Лесси. СПб: Качели, 2022. 288 с.
20. Нацагдорж Д. Шувун Сарал – быстроногий буланый скакун. Пер. Т. А. Бурдуковой. Рассказы монгольских писателей. Т.1. М., 1985. С. 42–43.
21. Неклюдов С. Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М.: Индрик, 2019. 520 с.
22. Огнева Е. А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. М.: Эдитус, 2013. С 144–149.
23. Петрова М. П. Концепт творца и творчества в романе «Белый, чёрный, красный» Г. Аюурзаны. // MONGOLICA-XV. СПб: 2015. С. 73–76.
24. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. 226 с.
25. Романова Т. В. Когнитивный анализ текста: работа над методологическими ошибками// Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности Вып. 1(8). Н. Новгород: ФГБОУ ВПО "НГЛУ", 2013. С. 170–181.
26. Сартр Ж.-П. Мухи. М.: Издание АСТ, 2023. С. 4–91.
27. Скородумова Л. Г. Монгольская литература XIX–XX веков. Вопросы поэтики. М.: РГГУ, 2016. 306.
28. Скородумова Л. Г. О некоторых модернистских тенденциях в современной монгольской литературе // MONGOLICA - IV. СПб: 1998. С. 76–79.

29. Скородумова Л. Г. Модель пространственно-временного континуума в монгольской культуре // MONGOLICA-X. СПб: 2013. С. 8–15.
30. Содномпилова М. М. Мир в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2009. 364 с.
31. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. 991 с.
32. Цзян Жун Волчий тотем. М.: Мир книги, 2007. 544 с.
33. Kaplonski Ch. Truth, History and Politics in Mongolia. The memories of heroes. London: 2004. 233 p.
34. Margaret H. Freeman Cognitive linguistic approaches to literary studies: state of the art in cognitive poetics// The Oxford handbook of cognitive linguistics. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 1175-1201.
35. Sapir E. Language. An introduction to the study of speech. New York: Harcourt, Brace, 1921. 258 p.
36. Байгалсайхан С. XX зууны Монгол өгүүллэгийн туурвил зүй. Улан-Батор: 2010. 172 с.
37. Нацагдорж Д. Миний нутаг. Улан-Батор: 1961. 462 с.

Список источников

1. Баярсайхан Б. Үйлийн үрийн төлөөс// Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 276–278.
2. Гармаа Д. Ногоон улл// Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 197–199.
3. Догмид Б. Нутаг // Утгын Чимэг. Улан-Батор: С. 14–16.
4. Лхагва Ж. Нутгийн тэнхээ // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 56–57.
5. Намсрай Д. Жамухын өчил // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 9–11.
6. Намсрай Д. Зүүдний бичээс // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 25–26.
7. Намсрай Д. Цэцгэрийн шар талд // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 34–35.
8. Сарантуяа Ж. Бүүвэй// Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 298–301.

9. Цэнджав Д. Морь // Утгын чимэг. Улан-Батор: С. 123–125.
10. Mongiltoli: [сайт]. <https://mongiltoli.mn/> (дата обращения 11.05.2023)