

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
«Калмыцкий научный центр РАН»

На правах рукописи

ХАНИНОВА РИММА МИХАЙЛОВНА

**ПОЭТИКА ЛИРИЧЕСКИХ И ЛИРОЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ
МАЛОЙ ФОРМЫ В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА**

Специальность

10.01.02 – литература народов Российской Федерации
(литература народов Северного Кавказа, Калмыкии, Урала, Поволжья,
Карелии, Севера, Сибири и Дальнего Востока)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант
Фокин Александр Алексеевич,
доктор филологических наук

Элиста

2021

Введение.....	3
Глава I. Поэтический сборник как индикатор индивидуального творчества и литературного процесса калмыцкой литературы XX века.....	23
1.1. Жанрово-структурное и стилевое своеобразие отражения новой эпохи в сборниках калмыцких поэтов 1920–1930-х гг.	23
1.2. Манифестация темы защиты социалистического отечества в книгах калмыцких поэтов 1940-х гг.	37
1.3. Книги калмыцких поэтов конца 1950-х гг. в ракурсе возвращенной литературы.....	71
1.4. Книга-эпитафия в литературе калмыцкого зарубежья.....	81
Глава II. Жанр баллады как форма новации в калмыцкой лироэпической поэзии XX века.....	96
2.1. Героическая баллада о войне и ратном подвиге в калмыцкой поэзии XX века.....	96
2.2. Политическая баллада в калмыцкой поэзии XX века.....	119
2.3. Анималистическая баллада в калмыцкой поэзии XX века.....	127
2.4. Баллада в калмыцкой поэзии XX века в аспекте синтеза жанров.....	142
2.5. Деформация и трансформация жанра баллады в калмыцкой поэзии XX века в аспекте диалога автора и переводчика.....	167
Глава III. Басня в калмыцкой поэзии XX века как зеркало смеховой культуры.....	190
3.1. Жанр басни в калмыцкой поэзии XX века: генезис и эволюция.....	190
3.2. Зоопоэтика калмыцкой басни XX века в аспекте фольклорной традиции.....	218
3.3. Авторский и традиционный бестиарий в баснях калмыцких поэтов XX века.....	244
3.4. Крыловская традиция в калмыцкой басне XX века: варианты и вариации.....	263
Глава IV. Фольклорная и литературная традиция в эволюции жанров: стихотворение-клятва и литературная пародия в калмыцкой лирике XX века.....	276
4.1. Стихотворение-клятва в калмыцкой лирике XX века в аспекте национальной фольклорной традиции.....	276
4.2. Литературная пародия как индикатор литературного процесса в калмыцкой лирике XX века.....	310
Глава V. Жанровая органика колыбельной песни и частушки в калмыцкой лирике XX века.....	326
5.1. Трансформация жанрового архетипа колыбельной песни в калмыцкой лирике XX века.....	326
5.2. Частушка как периферийный жанр в калмыцкой лирике XX века.....	354
Заключение.....	370
Список литературы.....	389

ВВЕДЕНИЕ

Многовековая история и культура калмыцкого народа имеет значительное духовно-художественное наследие, в том числе национальную письменность.

Ойратская письменность «тодо бичиг» (ясное письмо), созданная в 1648 г. Зая-Пандитой Намкайджамцо (1599–1662) на основе монгольской письменности, способствовала созданию общего ойратского литературного языка и ойратской литературы, которые ориентировались на жанрово-стилевую систему устного народного творчества монголоязычных народов и художественный опыт единой монгольской литературы предшествующих столетий. Исследователи подчеркивают, что средневековая калмыцкая литература отличается жанровым разнообразием: намтары (жизнеописания выдающихся учителей веры), тууджи (исторические сочинения), сургалы (поучения, дидактические изречения и сочинения), магталы (оды, восхваления), хождения (описания путешествий), субхашиты (собрания афоризмов или своды морально-этических норм), сутры (сводные слова Будды), шастры (комментарии к сутрам), джатаки (притчи о Будде) и др. Обуславливающее значение в период формирования ойратской литературы сыграли условия активной переводческой среды. К XVII веку в ойратской (калмыцкой) литературной традиции имели хождение и в устной и в письменной формах так называемые «обрамленные повести» индубуддийской литературной традиции («Панчатантра», «Двадцать пять рассказов Веталы», «Семьдесят рассказов попугая»), книга сказок «Сиддиту Кюр» («Волшебный мертвец»), сургал (поучение) «Оюн түлкүр» («Ключ разума») и другие общемонгольские источники («Субхашита», «Аршани дусал», «Чиндамани чимг»), а также созданный на основе сборников поучений калмыцкий сборник наставлений «Улгэрийн далай» («Океан пословиц»). XVII век считается исследователями рубежом для литератур монгольских народов, поскольку некогда единая монгольская литература распадается на три наиболее значительные группы, бурятская и ойратская, отпочковавшиеся от монгольской, все еще оставались на базе единой монгольской письменности [Бадмаев, Бичеев 2009: 136–148].

Система художественного творчества ойратской литературы (прежде всего идейно-тематическая и/или жанрово-стилевая) воспринималась калмыцкими литераторами последующих эпох как непреходящая историческая ценность, духовное наследие прошлого, оказывала влияние на развитие калмыцкой литературы нового и новейшего времени, формировала мировоззрение и художественную картину мира калмыцких поэтов и писателей. Так, явлением в истории калмыцкой литературы стало поэтическое наследие Ончхана Джиргала, жившего на рубеже XVIII–XIX веков. Его сатирические, лирические, гражданские стихи, сохранившиеся в народной памяти, ознаменовали переход к литературе с доминирующим авторским началом.

Рубеж XIX–XX веков ознаменован в калмыцкой литературе не только взаимодействием традиций двух уровней художественного творчества – устного и письменного. В этом смысле показательно творчество буддийского философа и просветителя Боован Бадмы (1880–1917), его дошедшее до нас произведение «Чикнэ хужр» (“Услаждение слуха”), написанное в традиционном жанре поучений для человека, вступающего на буддийский путь спасения.

Формирование новой (современной) литературной традиции проявляется прежде всего в генезисе литературных жанров. Особый интерес представляет эта проблема в период, когда новые национально-художественные традиции только формируются во взаимодействии с комплексом уже сложившихся самобытных национальных традиций и литературно-фольклорных взаимосвязей.

Как известно, после 1917 г. калмыцкая литература, в частности поэзия, как и литературы многих народов России, оказалась в несвойственных другим историческим эпохам условиях: формировалась и складывалась ускоренным путем. Минуя литературные направления, характерные для развития европейской и русской литератур (барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, модернизм), советская калмыцкая литература (поэзия) базируется на реалистическом методе, заложенном в фольклорном и художественном наследии в предшествующие периоды, прежде всего XIX века.

В то же время идеологические, политические доминанты внешнего мира повлияли не только на сам литературный процесс, но и на его представление в истории литературы в тесной связи с историко-революционным развитием страны.

Одна из концепций периодизации калмыцкой поэзии XX века представлена в коллективном труде «История калмыцкой литературы», во втором томе «Советский период» (Элиста, 1980). Авторы раздела о поэзии (Н. Мусова, В. Пюрвеев, Д. Дорджиева) в качестве отдельной исторической эпохи выделяют советский период, в котором 1917–1929 гг. – этап становления калмыцкой советской литературы организационно и творчески (КАПП – Калмыцкая ассоциация пролетарских писателей в 1927 г., входившая в РАПП – Российскую ассоциацию пролетарских писателей; затем Союз советских писателей, созданный в 1934 г.). С этого времени ведущая роль в калмыцкой литературе в основном принадлежала поэзии, повлиявшей на прозу и драматургию, с учетом того, что для многих калмыцких поэтов на протяжении творческого пути характерно обращение и к прозаическим и драматургическим жанрам.

Действительно, калмыцкая поэзия во многом отвечала актуальным общественным задачам советской эпохи, отражала программу нового общественного устройства, новых принципов взаимоотношения социальных групп, новых форм хозяйствования и бытового уклада жизни, политические реформы и дух социалистического абсолютизма.

К концу 1920-х гг. относят формирование новой жанровой системы в калмыцкой поэзии: развитие агитационно-политической лирики (стихи, песни, сатира), героико-революционной поэмы под влиянием эпоса «Джангар» (А. Сусеев, С. Каляев, 1929), антиклерикальной поэмы (Х. Кануков, 1929).

Кардинально меняется направленность творческих связей калмыцкой литературы. Практически исчезает влияние монголоязычных литератур. В литературном процессе Калмыкии проявляются две тенденции: ориентация на опыт русской литературы, той ее части, которая идеологически обосновывает социалистический реализм, и не политизированное стремление продолжить

специфическое развитие национальной литературы, развивая существовавшие письменные и переосмысляя фольклорные традиции [Бичеев 1992: 39].

Нельзя не обратить внимание еще на одну тенденцию, отрицательно повлиявшую на эволюционное развитие калмыцкой литературы в 1920–1930-е гг. – это непоследовательные языковые реформы: отмена ойратской письменности, переход на кириллицу (1924 г.), спустя шесть лет на латинизированный алфавит (1930 г.), возвращение к кириллице (1938 г.). Это означало отсечение прошлого письменного наследия, не переложенного на новую графику и объявленного чуждым явлением. Кроме того, разрушение буддийских хурулов, уничтожение их библиотек, репрессии против священнослужителей не способствовали сохранению духовной культуры. Так образовался разрыв между письменными памятниками ойратской литературы и новой литературой советского типа.

Тем не менее, калмыцкая литература 1930-х гг. характеризуется масштабностью отражения жизненных процессов, формированием новых национальных поэтических традиций, широтой тематики, расширением жанрово-стилевого диапазона. С середины 1930-х гг. велась подготовка к празднованию 500-летия героического калмыцкого эпоса «Джангар» в 1940 г., к изданию его текста на калмыцком языке и в русском переводе. Обращаясь к собиранию, записям и литературной обработке национального фольклора, поэты актуализировали традиционные жанры магтала (восхваления), йоряла (благопожелания), харала (проклятия), трансформировали жанр лироэпической и драматической поэмы, обращенной как к героическому прошлому, так и к строительству социализма в стране.

Большую роль в жанрово-тематическом обогащении национальной литературы сыграло обращение к переводам русской классики (А. Пушкин, М. Лермонтов и др.) и советской литературы. Поэты все больше выходили за рамки национальных тем, обращаясь, например, к антифашистской (война в Испании) и оборонно-патриотической тематике (события на озере Хасан и реке Халхин-Гол в Монголии). Получила развитие не свойственная ранее калмыцкой литературе лирическая поэзия.

Период Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) выделяется авторами «Истории калмыцкой литературы» в отдельный этап. Оборонная и военно-патриотическая тематика нашла отражение в лирике поэтов и в периодической печати республики, и в поэтических сборниках (1940–1942), был создан первый роман в стихах (1937–1941).

Не упоминая по известным причинам длительную ссылку калмыцкого народа, коллектив «Истории калмыцкой литературы» следующий этап объявляет современным (1957–1977 гг.), характеризуя его как один из самых плодотворных периодов калмыцкой поэзии, прозы и драматургии.

В исследовании «Калмыцкая художественная проза XX века» (2006) предложена альтернативная периодизация калмыцкой литературы XX века: 1) 1919–1943; 2) 1957–1990; 3) 1991–2000, связанная с определенными этапами в литературе страны: «оттепель» (1955–1965 гг.), время «застоя» (1965–1985 гг.), эпоха гласности и демократии (1985–1990 гг.) [Джамбинова 2006]. Таким образом, из хронологического ряда выпадает период с 1944 г. по 1956 г.

Авторы раздела «Литература» академической «Истории Калмыкии с древнейших времен до наших дней» (3-й том) отказались в основном от обоснованной периодизации литературного процесса Калмыкии XX столетия [Джамбинова и др. 2009: 492–528].

Актуальность исследования обусловлена неизученностью функционирования лирических и лироэпических жанров малых форм (колыбельная песня, частушка, стихотворение-клятва, литературная пародия, басня, баллада) в калмыцкой поэзии XX века, необходимостью уточнения жанровой ее системы, влияния фольклорного и художественного наследия предшествующих периодов на формирование и трансформацию новых для калмыцкой поэзии жанров в диалоге культур и сохранении этнокультурного своеобразия. Обращение к калмыцкой поэзии, играющей ведущую роль в общей литературной парадигме, позволяет выявить указанные жанры в определенных периодах истории ее развития прошлого столетия, связать с уточненной периодизацией литературного процесса, развитием и функционированием

жанровой системы, социокультурным и историческим контекстом, построением национальной картины мира в новых условиях политизации, идеологизации и глобализации. Осмысление аспектов генезиса заимствованных жанровых форм в калмыцкой поэзии, эволюции и угасания в границах одного века, влияния русской и советской литературы в идейно-тематическом и жанрово-видовом разнообразии, с одной стороны, опоры на устное народное творчество, с другой стороны, способствует исследованию процессов этнокультурного самосознания, характеристике национальной идентичности. Обращение к периодической печати и поэтическим сборникам тех лет выявляет особенности функционирования данных жанров, в частности, появление редакций и вариантов произведений. Переводческая деятельность в литературных контактах, внешних и внутренних, ставит проблему взаимовлияния автора и переводчика, а также адекватности оригинального текста поэта в ином языковом формате без утраты этнокультурных конструктов.

Выбор указанного периода объясняется, во-первых, функционированием данных жанров в калмыцкой поэзии (возникновение в конце 1920-х – 1930-е гг., развитие в 1950–1970-е гг. и угасание в 1980-е гг.), во-вторых, зрелым художественным уровнем и эстетической значимостью таких произведений, в-третьих, необходимостью «перепрочтения» лирического и лироэпического пласта калмыцкой поэзии XX века на современном научном уровне с учетом и без учета прежних идеологических оценок и интерпретаций, в-четвертых, необоснованным отнесением данных жанров исследователями калмыцкой поэзии на периферию как литературного процесса, так и историко-литературной парадигмы, в-пятых, необходимостью подведения определенных итогов литературного XX века в калмыцкой поэзии, в том числе в соотнесении с развитием национальных литератур других народов России [История национальных литератур 1996, 1998].

Степень научной разработанности проблемы.

Проблемами калмыцкой литературы XX века в социально-политическом, историко-культурном и духовно-нравственном контексте, взаимосвязей и взаимодействия с литературами народов нашей страны активно занимались

И. Мацаков, А. Бадмаев, Ц. Корсункиев, А. Кичиков, Н. Мусова, Б. Лиджиева-Бадмаева, В. Гей, В. Пюрвеев, З. Килганова, Г. Глинин, Д. Дорджиева, А. Суржок, Н. Поляков, Е. Джамбинова, Р. Джамбинова, А. Салдусова, В. Очиров, Б. Бичеев, С. Цеденова, М. Лиджиев, Н. Манджиев, В. Куканова, Д. Топалова, Р. Ханинова, Э. Ханинова, В. Церенов, Н. Ипполитова, Б. Леонов, Ю. Розенблюм, Д. Чиров, Л. Дампилова, А. Бурыкин и др.

В аспекте заявленной темы исследования следует подчеркнуть значительный вклад теоретико-методологических работ о калмыцкой поэзии прошлого столетия, ее идейно-художественном и жанрово-стилевом своеобразии и знаковых фигурах в литературном процессе: «Калмыцкая советская художественная литература (20-е и 30-е годы)» (1967), «Ветераны калмыцкой литературы» (1976), «У истоков» (1981), «Писатель и время» (1987) И. Мацакова, «Поэты и время» (1971), «Поэзия и жизнь» (1973) З. Килгановой, «Герои войны – герои литературы» (1973) Н. Полякова, «"Поэта настоящего прозренье". Очерк творчества Хасыра Сян-Белгина» (1972), «Путь исканий: современная литература Калмыкии. Проблемы и характеристики» (1987) Г. Глинина, «Обретение зрелости» (1976), «Движение жизни – движение литературы» (1981), «Октябрь и калмыцкая литература. Эволюция идейного содержания и жанровых форм литературы 20–30-х гг.» (1988), «Жанровое движение: эволюция жанровых форм и внутренние закономерности развития калмыцкой поэзии XX века» (1996), «Гармония души и дарования (Лирика Давида Кугультинова)» (2006), «Чистый родник поэзии (Лирика Б.Б. Сангаджиевой)» (2010) В. Пюрвеева, «Поэзия судьбы народной. Очерк творчества Давида Кугультинова» (1969) Б. Леонова, «Давид Кугультинов» (1969), «Сквозь пламя костров» (1970), «В поисках волшебного амуланга» (1976), «Песнь степи обновленной» (1980) Ю. Розенблюма, «Торлонг из Цаган Нура. Очерк творчества С. Каляева» (1985) А. Суржок, «Влияние письменных памятников и фольклора на развитие калмыцкой литературы (20-30-е гг.)» (1991) Б. Бичеева, «Фольклорные традиции в калмыцкой поэзии (1920–1980-е гг.)» (2006), «Фольклорные истоки калмыцкой поэзии и ее жанровые особенности» (2010) М. Лиджиева, «Давид Кугультинов и Михаил Хонинов:

диалог поэтов» (2008), «Лирика Давида Кугультинова и Михаила Хонинова в контексте калмыцкой поэзии XX века» (2009), «”Иметь судьбу не просто...” Творческий портрет Михаила Хонинова» (2013) Р. Ханиновой, а также труды на калмыцком языке: «Хальмг урн үгин литератур» (1967), «Бичэчнин туск үг. Очерк» (2007), «Герлтсин үгин төлэ» (1963), «Келсн үг – керчсн модн» Кичгэн Т. (1983), «Цагин залвар: Көглтин Даван шүлгүдин туск ухалвр» Доржин Д. (1984), «Урн үгин күчн» Бадмин А. (2013), «Жанрово-тематическое своеобразие творчества К.Э. Эрендженова = Эрнжэнэ Константиné үүдэлтин седв болн төрл зүүлин онц» М.А. и Л.А. Лиджиевых (2016) и др.

В то же время необходимо уточнить, что не было специальных научных трудов по изучению басни, баллады, колыбельной песни, частушки, литературной пародии, стихотворения-клятвы в калмыцкой поэзии, как нет антологий и авторских сборников по указанным жанрам. Так, например, В. Пюрвеев в монографии «Жанровое движение» (1996), подробно рассматривая лирику песенного, публицистического, описательно-повествовательного типов, медитативную лирику, сюжетно-повествовательные жанры в калмыцкой поэзии XX века, упоминает и жанр баллады, но берет для анализа произведение Х. Сян-Белгина «Өнчн бөк» (“Борец-сирота”, 1934), которое отнесено самим автором и калмыковедами к жанру поэмы [Мацаков 1967: 56–58; Мацаков 1981: 58–60; 1987: Мацаков 1987: 100–105; Глинин 1972: 53–58; Розенблюм 1976: 59–61; Джамбинова 1977; История калмыцкой литературы 1980: II, 96–98 и др.]. При этом ученый, непоследовательно используя термины «баллада» и «поэма» применительно к данному тексту, определяет его как балладу [Пюрвеев 1996: 172–175].

Во втором томе «Истории калмыцкой литературы» (1980) при характеристике 1930-х гг. отмечена одна из особенностей связи калмыцкой поэзии и фольклора – влияние жанра частушки на создание литературного аналога. При этом перечислительный ряд произведений не соответствует тезису и нет непосредственного анализа этих текстов. К тому же названия произведений

даны только в русском переводе, что затрудняет поиск оригинальных произведений, их каталогизацию и классификацию.

Краткие наблюдения в ряде перечисленных работ литературоведов носят локальный характер при анализе того или иного произведения, например, баллады М. Хонинова [Килганова 1971: 109–110; Розенблюм 1980: 60–62], при характеристике баллады Г. Даваева [Мацаков 1981: 64], колыбельной песни Ц. Леджинова [Лиджиев 2010: 16], шарады-сатиры С. Каляева [Мацаков 1987: 77; Кичгэ Т. 1983: 81–82], его стихотворения о гелюнге Джога [Кичгэ Т. 1983: 80–81], басни М. Хонинова «Кееһэ күүкн» (“Модница”) [Кичгэ Т. 1963а: 7]. Есть и ошибочные утверждения о возникновении, например, баллады и басни в калмыцкой поэзии 1960-х гг. [Джамбинова и др. 2009: 504], о первенстве разработки жанра басни Т. Бембеевым [Нармаев 1962], а не С. Каляевым и Х. Сян-Белгиным.

Объект исследования – калмыцкая поэзия XX века в конкретной парадигме лирических и лироэпических жанров малой формы, представленной в периодике и поэтических сборниках. Это произведения в жанре колыбельной песни (Ц. Леджинов, Г. Шалбуров, А. Сусеев, М. Хонинов, М. Нармаев, А. Тачиев, Т. Бембеев, А. Балакаев, В. Нуоров, Б. Сангаджиева, В. Шуграева, Е. Буджалов, Э. Тепкенкиев, Н. Санджиев, В. Чонгонов), частушки (П. Джидлеев, М. Эрдниев, К. Эрендженев, Б. Дорджиев, С. Эрдюшев), авторского (Г. Даваев, Г. Шалбуров, М. Эрдниев, Д. Босхомджиев, Э. Кектеев, М. Басангов, Д. Кугультинов, С. Байдыев, Т. Бембеев, К. Эрендженев, В. Нуоров) и коллективного стихотворения-клятвы, литературной пародии (Г. Даваев, Арзин Хар (псевдоним), Умшач (псевдоним), Б. Дорджиев, М. Хонинов, Т. Бембеев, С. Байдыев, А. Кукаев, М. Нармаев), басни (С. Каляев, Х. Сян-Белгин, М. Эрдниев, Г. Шалбуров, Б. Дорджиев, Д. Кугультинов, Т. Бембеев, М. Хонинов, С. Байдыев, Н. Санджиев), баллады (Г. Даваев, Б. Дорджиев, Л. Инджиев, М. Хонинов, М. Нармаев, А. Балакаев, С. Байдыев, Е. Буджалов, Б. Сангаджиева, Т. Бембеев, В. Нуоров, А. Кукаев). Эти художественные тексты калмыцких поэтов и фольклорные источники в виде отдельных публикаций, сборников, антологий выявлены в

Национальном архиве Республики Калмыкии, Национальном архиве КалмНЦ РАН, Национальной библиотеке им. А.М. Амур-Санана, Российской государственной библиотеке как в газетно-журнальном, так и книжном фондах, в личных архивах писателей.

Предмет исследования – функционирование лирических и лироэпических жанров малой формы (колыбельная песня, частушка, стихотворение-клятва, дружеская литературная пародия, басня, баллада) в калмыцкой поэзии XX века как в периодической печати, так и в поэтических книгах.

Цель работы – выявить генезис и эволюцию лирических и лироэпических жанров малых форм калмыцкой поэзии XX века, созданных на стыке фольклорной традиции, русской и советской поэзии, в аспекте ускоренного развития национальной литературы, влияния фольклора и диалога культур на формирование жанровой системы и ее поэтики, нашедших отражение в периодике и книгах калмыцких поэтов.

Задачи исследования:

– доказать индикативный характер репрезентативных сборников калмыцких поэтов для индивидуального творчества и калмыцкого литературного процесса XX века в целом;

– выявить лирические жанры малых форм в калмыцкой поэзии XX века (колыбельная песня, частушка, стихотворение-клятва, литературная пародия), охарактеризовать их генезис, эволюцию, проблематику, поэтику, этнокультурное своеобразие;

– выявить лироэпические жанры малых форм в калмыцкой поэзии XX века (басня, баллада), установить их генетические и эволюционные особенности, охарактеризовать этнонациональную поэтику и этнокультурную проблематику;

– охарактеризовать влияние национального фольклора на формирование лирических и лироэпических жанров малых форм в калмыцкой поэзии XX века в аспекте авторской художественной картины мира и ее интерпретации;

– уточнить периодизацию калмыцкой поэзии XX века в контексте национального и советского литературного процесса, социально-исторической

обусловленности возникновения значимых художественных произведений калмыцких поэтов;

– показать взаимодействие калмыцкой поэзии прежде всего с русской поэзией XIX–XX веков в аспекте жанровой традиции и трансформации, проблемно-тематического диапазона, поэтики и стиля в свете национальной идентичности и межкультурного диалога;

– раскрыть роль художественного перевода произведений калмыцких поэтов на русский язык во взаимодействии и взаимовлиянии национальных литератур народов России, формировании жанровой системы калмыцкой поэзии XX века, включении национальной поэзии в общероссийский и мировой литературный процесс;

– ввести в научный оборот выявленные произведения лирических и лироэпических жанров малых форм калмыцкой поэзии XX века, а также сборники калмыцких поэтов, в том числе калмыцкого зарубежья.

Научная новизна работы. Впервые выявлен, описан и проанализирован значительный корпус произведений заимствованных лирических и лироэпических жанров малой формы в калмыцкой поэзии XX века: колыбельная песня, частушка, стихотворение-клятва, дружеская литературная пародия, басня, баллада, а также неизученные ранее книги калмыцких поэтов, в том числе литературы калмыцкого зарубежья. Учтена степень влияния национального фольклора на формирование и трансформацию перечисленных заимствованных жанров в ракурсе проблемы «фольклор и литература». Доказана роль русской и советской поэзии в аспекте диалога культур как генетического ядра новой жанровой системы калмыцкой поэзии. Уточнена периодизация истории калмыцкой поэзии XX века в историко-литературном контексте и социально-психологической обусловленности возникновения значимых произведений калмыцких поэтов. Указано на функциональную зависимость бытования отдельных жанров в калмыцкой поэзии от ограничения как свободы личности, так и свободы творчества писателя. Установлены художественные закономерности формирования творческой индивидуальности писателя в литературном процессе отдельных периодов

калмыцкой поэзии XX века. Раскрыта роль художественного перевода в межлитературных контактах народов России, во взаимовлиянии и формировании жанровой парадигмы калмыцкой поэзии, выходе национальных произведений к всесоюзному и всероссийскому читателю, включении их в мировой литературный процесс. Введены в научный оборот выявленные произведения лирических и лироэпических жанров малых форм калмыцкой поэзии XX века, в том числе книги калмыцких поэтов первой половины прошлого столетия.

Теоретическая значимость данной работы определяется расширением жанровой парадигмы калмыцкой поэзии XX века, характеристикой генезиса, эволюции, типологии, поэтики неизученных ранее лирических и лироэпических жанров малой формы в аспекте диалога культур, уточнении функции художественного перевода в репрезентации национальной идентичности, межкультурной и межлитературной коммуникации, свободной от идеологической заданности на новом этапе. Внесен вклад в разработку проблемы теории жанра в национальной поэзии, обоснованы параметры генезиса, эволюции и функционирования жанров и жанровой системы в целом калмыцкой поэзии XX века, представлена и охарактеризована типология отдельных лирических и лироэпических жанров малой формы в их развитии.

Практическая значимость исследования состоит в том, что ее результаты и литературоведческий материал могут быть использованы при подготовке лекционных курсов, учебных пособий, спецкурсов и спецсеминаров по истории литературы народов России, калмыцкой литературы XX века, работ по проблемам жанров калмыцкой поэзии, при сопоставительном анализе фольклорной и авторской калмыцкой поэзии XX века, при составлении жанровых антологий, научных собраний сочинений калмыцких поэтов (в 2018 г. издан 1 том собрания сочинений М.В. Хонинова, ведется работа над 2 томом). Так, например, прежде изданные на калмыцком языке трехтомные собрания сочинений калмыцких писателей не имели научного аппарата. Кроме того, в монографическом плане данная работа может служить основой академической истории калмыцкой поэзии

в составе запланированной КалмНЦ РАН трилогии «Калмыцкая художественная литература XX века».

Теоретико-методологическую основу исследования составили труды А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, В.Я. Проппа, О.М. Фрейденберг, Ю.Н. Тынянова, С.С. Аверинцева, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, В.Е. Хализева, Н.Д. Тамарченко, Д.М. Магомедовой, И. В. Силантьева, Р. Якобсона, А. Жолковского, Е. Г. Эткинда, Л.В. Карасева, Г.Д. Гачева, К.К. Султанова, У.Б. Далгат, М.Н. Эпштейна, Е.А. Костюхина, Вл. Д. Новикова, О.Б. Кушлиной, С. Л. Страшнова, Б.П. Иванюка и др. Достижению заявленной цели способствовали исследования монголоведов – фольклористов, литературоведов, лингвистов – Б. Я. Владимирцова, Д. Ёндона, С.Ю. Неклюдова, Г.И. Михайлова, Л.К. Герасимович, К.Н. Яцковской, И.В. Кульганек, М. П. Петровой, Б. Х. Тодаевой, А. Ш. Кичикова, Н.Ц. Биткеева, Г.Ц. Пюрбеева, Т.Г. Борджановой (Басанговой), И.М. Мацакова, А.В. Бадмаева, В.Д. Дорджиева, Д.Б. Дорджиевой, Р.А. Джамбиновой, Н.Н. Мусовой, Б.А. Бичеева, Б.Б. Манджиевой, Д.В. Убушиевой, М.А. Лиджиева, Д.Ю. Топаловой и др. Работы К.К. Султанова, П.К. Чекалова, А.М. Казиевой, Ф.Т. Узденовой, Л.С. Дампиловой, Е.Е. Балданмаксаровой, Л.В. Бабкиновой, И.В. Булгутовой и др. важны для уяснения проблем литератур тюрко-монгольских народов России.

В работе использованы историко-генетический, сравнительно-сопоставительный, историко-типологический, герменевтико-интерпретационный, историко-функциональный и статистический **методы** исследования.

Материалом исследования стали лирические и лироэпические жанры малых форм калмыцкой поэзии XX века (колыбельная песня, частушка, стихотворение-клятва, литературная пародия, басня, баллада), созданные на родном языке, большей частью до сих пор не переведенные на русский язык. Кроме оговоренных случаев (когда цитируется опубликованный художественный перевод текста на русском языке), используется параллельный смысловой перевод, выполненный автором диссертации, стихи 1920–1930-х гг. из-за

языковых реформ того периода приведены в соответствие с современным калмыцким алфавитом. Поэтические книги калмыцких авторов демонстрируют литературный процесс и в аспекте жанрового формирования. Литература калмыцкого зарубежья второй волны – составная часть истории калмыцкой литературы XX века в 1990-е гг., когда стала возможной публикация произведений эмигрантов на родине.

Обращение к фольклору и поэзии синьцзянских ойратов манифестировало общие тенденции в национальной картине мира. В сопоставительном плане привлечены фольклор монголоязычных народов (эпос «Джангар», мифы, легенды, предания, сказки, пословицы, поговорки), мировая, советская и русская поэзия в указанных жанрах. Вне нашего исследования остается русскоязычная калмыцкая поэзия XX века, так как механизм жанрообразования в ней имеет иную парадигму и иные кросс-культурные, транснациональные взаимосвязи, определяя обычно евразийскую направленность творчества таких поэтов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Уточненная периодизация истории калмыцкой литературы XX века, в том числе калмыцкой поэзии, способствует уяснению взаимосвязей и взаимодействия художественного творчества и социокультурного, идеолого-политического контекста истории страны. Первый период (1917–1930-е гг.) характеризуется глобальными историческими событиями (Первая мировая война, Октябрьская революция, Гражданская война, строительство социализма), повлиявшими на естественное эволюционное развитие литературы, вследствие чего изменилась ее роль в обществе, трансформировалось художественно-эстетическое мировосприятие под воздействием политического и идеологического диктата государства. Смена алфавитов в 1920–1930-е гг. (отмена ойратской письменности, переход на кириллицу, латинизированный алфавит и возвращение к кириллице) привела к разрыву между письменными памятниками ойратской литературы и новой литературой советского типа. В то же время масштабность эпохи способствовала расширению горизонта национальной

словесности, кросс-культурных и межлитературных коммуникаций, обновлению жанрово-видовой парадигмы, стилей и языка.

2. С середины 1920-х гг. начинается формирование новой жанровой системы калмыцкой поэзии, особенно активно в 1930-е гг. Среди особенностей этого процесса: актуализация устного народного творчества, трансформация его некоторых жанров – восхваления («магтал»), благопожелания («йорял»), проклятия («харал»), песни («дун»), принимающих теперь и авторские формы, влияние русской классической и советской литературы, переводческая деятельность. Наряду с возникновением жанра поэмы в калмыцкой поэзии появляются неизвестные ранее колыбельная песня, частушка, стихотворение-клятва, литературная пародия, басня, баллада.

3. В калмыцкой лирике колыбельная песня (өлгэн дун, саатулын дун, дүүжнгин дун), обычно адресованная младенцу/ребенку (за исключением одной антиколыбельной песни), развивалась на периферии жанровой системы национальной литературы. Обращение поэтов к жанру колыбельной песни носило эпизодический характер, отразило влияние национальной и русской фольклорных традиций, советской колыбельной песни. В калмыцкой поэзии представлены колыбельные песни двух типов: императивные и повествовательные, при этом обнаружено количественное преобладание песен первого типа. Анализ тематики и проблематики колыбельных песен позволил установить их функциональное назначение в соотнесении с колыбельными песнями других народов мира: успокоение-усыпление, охранительная, прогностическая и эпистемологическая.

4. Частушка появилась в калмыцком фольклоре в 1920-е гг. под влиянием русского аналога. В 1930-е гг. она повлияла на создание политической и любовной частушки в калмыцкой лирике. Политические частушки приобретают характер магтала-восхваления новой жизни, йоряла-благопожелания, тем самым размывая границы жанра, а любовные частушки оказались близки лирической песне. Опыт освоения частушки калмыцкими поэтами в 1930–1940-е гг. показал малую продуктивность данного жанра для национальной лирики, что привело к его исчезновению из жанровой системы калмыцкой поэзии.

5. Среди новых жанров 1930-х гг. и стихотворение-клятва, связанное с фольклорной традицией монголоязычных народов и исторической действительностью. Стихотворение-клятва («андһар» / «авшг» / «таһрг») в творчестве калмыцких поэтов XX века носило эпизодический характер, имело единичное обращение к нему авторов в 1930-е–1990-е гг. Определена взаимосвязь данного жанра с калмыцким устным народным творчеством, прежде всего с героическим эпосом «Джангар», клятвами его богатырей, с калмыцкими богатырскими сказками, легендами и преданиями, с «Сокровенным сказанием монголов» (1240 г.). Выявлены две формы бытования стихотворения-клятвы в истории калмыцкой поэзии – авторское стихотворение-клятва и коллективное письмо-клятва. Функционирование данных типов обусловлено влиянием не только калмыцкого фольклора, но и советской идеологии, исторических событий и коммуникативного дискурса. Единичны примеры пионерской клятвы, любовной клятвы.

6. Литературная пародия в калмыцкой лирике относится к 1930–1960-м гг. К этому заимствованному жанру калмыцкие поэты обращались эпизодически: либо открыто, либо анонимно, под литературным псевдонимом, раскрытие которого теперь затруднено. Жанровая дефиниция заявлялась в каждом конкретном произведении или эксплицитно как литературная пародия, как дружеский юмор, шуточные куплеты, или имплицитно. Литературную пародию в калмыцкой лирике характеризуют доброжелательная авторская интенция, трансформация пародируемого объекта, литературная полемика, литературная игра, оценочная и социокультурная функция.

7. Генезис литературной калмыцкой баллады не связан с национальным фольклором, в котором отсутствовал подобный жанр. Формирование жанра баллады относится к 1930–1940-м гг., развитие – к 1960–1970-м гг., затем наблюдается угасание. Появление литературной баллады в калмыцкой поэзии обусловлено влиянием русской советской баллады. Калмыцкая баллада разрабатывалась в русле литературы социалистического реализма. Баллады, созданные в период Великой Отечественной войны и позднее, отразили

героическую историю страны и советского народа, тему исторической памяти. В послевоенный период возникла политическая баллада, определенная современными событиями, в том числе за рубежом, историческими лицами. Анималистическая баллада явила психологический параллелизм мира людей и мира животных, проецируя авторские аксиологические и нравственно-моральные интенции. Калмыцкая баллада в аспекте синтеза жанров (собственно баллады и поэмы) связана и с диалогом автора и переводчика. Такой тандем автор – переводчик продуцирует разные художественные результаты, в том числе спорного характера.

8. Народная смеховая культура нашла отражение в калмыцкой литературе 1920–1930-х гг. Примеры синтеза жанров йоряла-благопожелания и харала-проклятия, шарады-сатиры, үг-слова в сатирических произведениях калмыцких поэтов свидетельствуют о жанровых исканиях в калмыцкой поэзии и о влиянии на литературу национального фольклора. Стихотворная калмыцкая басня опирается на устное народное творчество (мифы, предания, сказки о животных, пословицы, поговорки, загадки) и на русскую басенную традицию, прежде всего И.А. Крылова. В тематическом плане – это социальная, политическая, анималистическая и нравственно-философская басня, основные виды: басня-сказка, басня-пословица, басня-поговорка, басня-фразеологизм. Конец 1950-х – 1970-е гг. – время развития этого жанра, а 1991 г. завершает историю калмыцкой басни в XX столетии.

9. Второй период развития калмыцкой литературы (1940–1956 гг.) менее продуктивен по сравнению с другими периодами. Малочисленная писательская организация понесла потери в 1920–1930-е гг., когда был репрессирован ряд калмыцких писателей, позднее реабилитированных. В 1944 г. калмыцкие воины по национальному признаку были демобилизованы, отправлены в ссылку, а рядовой состав – на строительство Широковской ГЭС (Широклаг) (ныне – Губахинский район Пермского края). Во время сталинских репрессий калмыцкий народ, как и некоторые другие народы России, находился в ссылке тринадцать лет (1943–1956 гг.). Писатели были лишены возможности

публиковать свои произведения, прежде всего на родном языке, ставшие позднее явлением задержанной и возвращенной калмыцкой литературы.

10. Третий период (1957–1970-е гг.) ознаменован возвращением калмыков из ссылки в 1957 г., возрождением национальной и русскоязычной калмыцкой поэзии, выходом к всесоюзному и зарубежному читателю. Четвертый период (1980–1990-е гг.) характеризуется ослаблением идеологической цензуры, явлением возвращенной литературы, в том числе литературы калмыцкого зарубежья, развитием русскоязычной калмыцкой словесности. К концу XX века калмыцкие поэты оставались в целом в русле реалистических традиций. Эта инерция проявилась отчасти в утрате интереса к освоенным ранее поэтическим жанрам – басне, балладе, литературной пародии.

11. Тематическая направленность изданных в первой половине XX века книг калмыцких поэтов обусловлена патриотическим, гражданским, героическим пафосом, характерным для советской литературы. Их изучение позволило выявить как творческие индивидуальности авторов, так и особенности развития литературного процесса данного периода, в том числе в жанровой парадигме. Разыскание малодоступных по разным причинам поэтических книг, включение их в научный оборот способствует уточнению литературной карты Калмыкии. Составной частью истории калмыцкой литературы XX века, демонстрируя национальные культурные коды, стала поэзия калмыцкого зарубежья

Таким образом, обновление жанровой парадигмы в калмыцкой поэзии пришлось на прошлое столетие, когда идейно-эстетические поиски и жанровые эксперименты калмыцких авторов продемонстрировали, с одной стороны, верность национальным традициям с опорой на фольклор, с другой – новации во взаимодействии с русской и советской литературой, при этом сохраняя в основном особенности национального стихосложения.

Степень достоверности и апробация результатов

Основные положения диссертационного исследования изложены в докладах на региональных, всероссийских и международных научных конференциях, в том числе «Международные Ломидзевские чтения. Изучение литератур и фольклора

народов России и СНГ: Теория. История. Проблемы современного развития» (ИМЛИ РАН, Москва, 2005), «Кочевые народы юга России: исторический опыт и современность» (Элиста, 2016), «Сетевое востоковедение» (КалмГУ, Элиста, 2017, 2018, 2019, 2020), «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, 2018, 2020), «Актуальные проблемы национальных литератур России: художественные поиски XX – начала XXI века» (БашГУ, Уфа, 2018), «Национальная литература России в поликультурном пространстве: духовно-нравственный и консолидирующий потенциал» (Элиста, КалмНЦ РАН, 2019), «Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре» (ВГПУ, Волгоград, 2019), «Монголоведение в начале XXI в.: современное состояние и перспективы развития–II» (Элиста, КалмНЦ РАН, 2020), «Пути и дороги в диспозиции „свое“ и „чужое“» (Элиста, КалмНЦ РАН, 2020), «Проблемы поэтики и стиховедения» (Алматы, 2009, 2021) и др.

По теме диссертационного исследования опубликовано свыше 80 научных работ, основными из которых являются 7 монографий, раздел «Литература» в томе «История Калмыкии с древнейших времен до наших дней» (Элиста, 2009. Т. 3), статьи в рецензируемых научных изданиях, входящих в базу данных Web of Science (9), Scopus (5), ВАК (12), 11 учебных пособий.

Работа выполнена в рамках гранта в форме субсидии из федерального бюджета, выделяемой для государственной поддержки научных исследований, проводимых по руководством ведущего ученого (проект от «Палеогенетики до культурной антропологии: комплексное интердисциплинарное исследование традиций народов трансграничных регионов: миграции, межкультурное взаимодействие и картина мира»).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Диссертация посвящена исследованию поэтики лирических и лироэпических жанров малой формы в калмыцкой поэзии XX века и соответствует паспорту специальности 10.01.02 Литература народов Российской

Федерации (литература народов Северного Кавказа, Калмыкии, Урала, Поволжья, Карелии, Сибири и Дальнего Востока).

Структура работы включает введение, пять глав, заключение, список литературы (686 наименований). Общий объем диссертации составляет 444 страниц.

ГЛАВА I.
ПОЭТИЧЕСКИЙ СБОРНИК КАК ИНДИКАТОР
ИНДИВИДУАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА
КАЛМЫЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

**1.1. Жанрово-структурное и стилевое своеобразие отражения
новой эпохи в сборниках калмыцких поэтов 1920–1930-х гг.**

Книга стихотворений, представляя собой сложное художественное единство, является индикатором как индивидуального творчества, так и истории литературы. Она «1) проявляет/формирует „лицо“ автора, 2) выстраивается с сознательной установкой на диалог с читателем <...>, 3) строится и функционирует в соответствии с особыми законами и принципами, 4) должна обладать качествами новизны, оригинальности, уникальности» [Барковская и др. 2014: 22].

В 1920–1930-е гг. важную роль в выпуске книг на языках народов России играло Центральное издательство народов (Центриздат). «Объемы его выпусков ежегодно возрастали. Если в 1924 году оно выпустило 89 названий книг на 25 языках, то в 1926 году – соответственно 335 на 34, а в 1931 году 2 243 названия на 76 языках народов СССР. <...> в 1920-е – в начале 1930-х годов книгоиздательское дело в национальных республиках было еще слабо развито. В значительной степени оно восполнялось деятельностью специализированного союзного издательства. Однако со временем центр тяжести по изданию литературы переместился во вновь создаваемые национальные издательства, которые постепенно набирали силу» [Стоянов 2009: 50–51].

Калмыцкое государственное издательство, созданное в 1926 г., «стремилось публиковать художественные произведения. Включало их в свои тематические планы издания. Но, будучи связано с другими издательствами и полиграфическими комбинатами Москвы, Саратова, Астрахани, оно не всегда могло осуществить намеченное. Так, в 1927 году издательство планировало выпустить 32 названия книг на калмыцком языке и шесть – на русском общим

тиражом 80,5 тысячи экземпляров, но фактически свет увидело только шесть, в том числе три – на калмыцком языке. Как правильно отмечало бюро Калмыцкого обкома партии, тематические планы Калмиздата оказывались порой нереальными», – заметил А. С. Романов в очерке о печати Калмыкии 1920-х гг. [Романов 1971: 186].

Тем не менее, «издательство иногда выпускало сборники художественных произведений: в 1922 году – „Алая степь“, в 1928 году – „Сани Эжн“, но такие разовые издания не могли удовлетворить запросы читателей и дать возможность печататься всем поэтам и прозаикам. А их с каждым годом становилось все больше; в полную силу своих незаурядных дарований работали Нимгир Манджиев, Аксен Сусеев, Баатр Басангов, Санджи Каляев, Хасыр Сян-Белгин, Константин Ерымовский и другие» [Романов 1971: 186]. Калмыцкая ассоциация пролетарских писателей, созданная в конце 1927 г. на правах секции ВАПП – Всероссийской ассоциации пролетарских писателей, была реорганизована в бюро КАПП в декабре 1928 г., став руководящим центром литературной деятельности в Калмыцкой автономной области. Писательская организация насчитывала тогда 11 членов, к концу 1929 г. – около 20 членов КАПП.

Первые малочисленные книги калмыцких поэтов после отмены национальной (зая-пандитской) письменности (1648–1924) печатались в Элисте, Саратове и Сталинграде по-разному: «русская графика с введением дополнительных знаков (1924–1930), латинский алфавит с дополнительными знаками (1930–1938) и вновь русский алфавит (с 1938). <...> Перипетии с алфавитом осложнили решение и без того непростых задач по преодолению неграмотности как в Калмыкии, так и в других районах проживания калмыков» [Сартикова 2009: 386]. Все эти языковые реформы затрудняли производство книжной продукции и не увеличивали читательскую аудиторию, не успевавшую за нововведениями: «массовую неграмотность калмыцкого народа удалось преодолеть лишь к началу 1940-х гг. <...> около 30% всех калмыков трудоспособного возраста (в том числе около 36% женщин) оставались неграмотными» [Сартикова 2009: 390].

Художественные сборники были небольшого формата и объема (от 15 до 100 страниц), в скромном полиграфическом оформлении: обычно черно-белая гамма, мягкая обложка, «газетная» бумага; тираж от 2 до 5 тысяч экземпляров. Часть изданий открывалась фотографиями авторов, сопровождалась, как правило, дополнительным русским переводом имени автора, названия книги, места и времени издания, указанием издательства (на авантитуле или обратной стороне обложки), украшалась графическими иллюстрациями. Текстовая графика была традиционной без шрифтовых выделений. Часто книги выходили под политическим лозунгом «Делкэн пролетармуд, негдтн!» («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!») на обложке или на титульном листе, манифестируя издательскую позицию, совпадающую с авторской интенцией (Н. Манджиев, С. Каляев, Ц. Леджинов, К. Эрендженев и др.).

Оглавление книг давалось по-разному, например: «Дарань» («Очередь, порядок, перечень»), «Бичгдснэ дарань» («Перечень произведений»), чаще «Һарг» («Оглавление»). Редактировали издания коллеги-литераторы, профессиональных редакторов не было. В полиреферентном плане книг тогда отсутствовали аннотация, биографическая справка, не всегда использовались фотографии авторов.

Некоторые издания предварялись вступлением: «Нүр үг» («Предисловие»), «Нүр үг орчд» («Вместо предисловия»), которое писалось коллегами, в том числе под литературным псевдонимом. Например, «Предисловие» Хасыра Сян-Белгина (Һашун Дамбин) к книге Гаря Даваева «Хулхач» («Вор») [Һашун Дамбин 1935b: 3–10]. Отдельные поэты свои книги поначалу выпускали так же: Дендэн Айс (Аксен Сусеев), Һашун Дамбин (Х. Сян-Белгин). Под литературным псевдонимом Һашута Баатр (Баатр Горький) писал Баатр Басангов. В двух «горьких» (Һашун, Һашута) псевдонимах чувствовалось влияние литературных псевдонимов советских писателей: Максим Горький, Демьян Бедный, Михаил Голодный и т. п.

Послесловий в книгах обычно не было.

По словам одного из основоположников советской калмыцкой литературы Нимгира Манджиева, первые произведения носили агитационно-

пропагандистский характер: «Виноватого в том, что наши первые произведения были исключительно агитационные, нет никого, ибо так нужно было действовать, этого требовал исторический момент, новая эпоха, в которой мы как родились, так и развивались» [Манджиев 1966: 76]. Кроме того, антисоветские вещи не могли быть пропущены цензурой, тем более в период сталинских репрессий. В отношении калмыцких писателей, особенно тех, чье творчество не вписывалось в рамки соцреализма, так же, как и по всей стране, применялись запреты, ограничения, проработки, гонения, репрессии (Адольф Бадмаев, Николай Нармаев и др.).

«В 1929 году калмыцкая писательская организация единодушно принимает решение о необходимости издания первого сборника новых калмыцких стихов» [Мацаков 1981: 28]. Эта книга Аксена Сусеева (лит. псевдоним Дендэн Айс, 1905–1995) «Болд зүркн» (“Стальное сердце”), вышедшая в Элисте, включала стихи и одноименную поэму о Красной Армии периода гражданской войны [Дендэн А. 1929]. По словам критика И. Мацакова, «несмотря на то, что автор основное внимание уделяет подвигам пулеметчика Аралтана Ангуляева, главным героем его поэмы является герой коллективный – калмыцкий народ, отстаивающий завоевания Октября» [Мацаков 1981: 28]. Название поэмы, давшей заглавие книге, отвечало метафоре тех десятилетий: железо, сталь закалялись в огне революционной борьбы. Вторая книга издана в 1932 г. в Саратове под диалогическим названием одноименной поэмы «Бичэ март» (“Не забудь”) [Дендэн А. 1932], в которой автор вступал с разговор с другом по имени Бадма, напоминая, что сталь закаляется в огне, нужно быть бдительным, ибо классовая борьба не завершена. Спустя много лет автор повторил в несколько измененном виде это заглавие в другой книге «Иньг минь, бичэ март!» (“Друг мой, не забудь!”), включив в нее ту же поэму под таким названием [Сусеев 1965]. Третья книга, состоявшая из одной поэмы «Теегин үрн» (“Сын степей”), напечатана Калмыцким издательством в 1939 г. [Дендэн А. 1939]. В метонимическом заглавии адресат – бывший командир эскадрона Ока Иванович Городовиков: его фотография воспроизведена в начале книги. Лиджи Инджиев в заметке «Вместо

предисловия» выразил надежду, что за первой книгой поэмы последует вторая [Инжин Л. 1939: 3]. Таким образом, все три издания поэта объединены героической тематикой о революции и гражданской войне с конкретными историческими лицами, идеей построения социализма в калмыцкой степи. Приоритет заглавия книг отдан заимствованному жанру поэмы, которая осваивалась в калмыцкой советской поэзии.

Революционная колористика и символика выражена в заглавии первой поэтической книги Нимгира Манджиевича Манджиева (1905–1936) «Улан талта одн» («Красная пятиконечная звезда») [Манжин Н. 1930], повторена в другой его книге «Улан одн» («Красная звезда») [Манжин Н. 1933]. Элистинское издание озаглавлено по одноименной программной поэме, состоящей в структурном отношении из 5 частей, символизирующих пять граней звезды. Саратовское издание также включало эту поэму, в прологе которой автор сообщал, что посвятил ее двум калмыцким полкам Красной Армии [Манжин Н. 1933: 3]. С этой поэмой в первом разделе «Олна туск стихс» («Стихи о народе») связаны следующие за ней стихи из нескольких частей: «Феликс Дзержинский» и «Ленинэ дуудсн дуудлһн» («Воззвание Ленина»); строительство новой жизни заявлено заглавиями стихов: «Элст – хотл балһсн» («Элиста – столица»), «Делгү сурһуль» («Сплошная учеба»), «Колхозин дун» («Колхозная песня»). Второй раздел «Жаң-бээрин туск стихс» («Стихи о трудных боях») включал три произведения. Заключал сборник третий раздел «Орсас орчулсн стихс» («Стихи в русском переводе»): пять переводов лирики А. Безыменского, Д. Бедного, К. Ерымовского, А. Жарова. Вторая книга была полижанровой, состоящей из поэмы, стихотворений, переводов. В названиях разделов автор использовал русский термин «стихи», характерный для калмыцкой поэзии тех лет, вместо калмыцкого эквивалента «шүлгүд».

Сравним заглавия изданий других поэтов. Если в заглавии у Леджинова «Стихсин хуранһу» («Сборник стихов») просто указана общая жанровая дефиниция (стихи) и тип издания (сборник) [Лежнэ Ц. 1934], то у Дорджиева наблюдаем персонализацию – «Мини стихс» («Мои стихи») [Доржин Б. 1939]. В

книгу Леджинова вошли стихи, в том числе ранее опубликованные в совместном с К. Эрендженовым сборнике «Сокрушительная победа». В песнях Дорджиева о социалистической нови и защите отечества введен припев, обозначенный им русским термином [Доржин Б. 1939: 5–6, 7–8].

В заглавии третьей книги Н. Манджиева «Дуудин дегтр» («Книга песни») [Манжин Н. 1935] также проецированы, во-первых, тип издания (книга), во-вторых, ее жанровая доминанта, определившая в 1920–1930-е гг. влияние песни на создание советской калмыцкой поэзии [Пюрвеев 1988; Пюрвеев 1996; Лиджиев 2006]. Первая часть книги состояла из песен о Ленине, Сталине, партии, комсомоле, пионерии, вторая – из песен о колхозе, как заявлено в подзаголовках. В заглавии некоторых из них прямо указан жанр: «Пионерин тэрэ хуралһна дун» («Песня о пионерской сеноуборке»), «Колхозин дун» («Колхозная песня»), «Бээхтэ колхозньгин дун» («Песня о состоятельном колхозе»), «Һазрчин дун» («Песня земледельца»), «Жаңһрчин дун» («Песня джангарчи»). Влияние родного фольклора проявлялось в подзаголовках («Жаңһрин айсар дуулгдх»), указывающих, что стихи «Ленин» и «Сталин» надо петь на мелодию эпоса «Джангар» [Манжин Н. 1935: 5–7, 7–9]. Среди этих стихотворений есть и заимствованный жанр марша – «Пионерин марш» («Пионерский марш»), распространенный в калмыцкой лирике тех лет, например, в перечне Н. Мусовой: «Марш пионеров» Г. Даваева, «Марш калмыцких стахановцев» К. Эрендженова, «Военный марш» М. Хонинова, «Комсомольский марш» П. Джидлеева [Мусова 1980: 90]. При этом ни в одном из обозначенных манджиевских маршей и песен не введено слово «припев» («давтр»), несмотря на то что в «Песне джангарчи» пять раз используется рефрен: «Маниг дахтн, маниг, / Мандлл уга уралан» («За нами следуйте, за нами, / Поднимайтесь без остановки вперед»), затем из общего регистра припев переключен в личностный: «Намаг дахтн, намаг! / Нааран йовтн, нааран!» («За мной следуйте, за мной! / Сюда идите, сюда!») [Манжин Н. 1935: 28–29].

Авторскую интенцию передали заглавия двух поэтических книг Санджи Каляевича Каляева (1905–1985): «Баатр улан һэрднр» («Богатыри –

красные орлы») [Колэн С. 1931], «Стихэн социализмин делдлһнд» («Стихи строительства социализма») [Колэн С. 1932], в третьем заглавии акцентирован жанр произведений: «Һурвн поэм» («Три поэмы»), среди которых популярная в те годы поэма «Бригадир» о трудовых подвигах колхозников [Колэн С. 1934]. Первая книга названа по одноименной поэме о героях Красной Армии: традиционное фольклорное сравнение богатырей с орлами здесь получило политическую окраску – красные орлы. Богатырей-героев сменили богатыри-строители во второй книге поэта. В предисловии к ней Н. Манджиев назвал автора пролетарским писателем-коммунистом, соединившим в своем творчестве марксистско-ленинское учение с калмыцкой пролетарской литературой [Манжин Н. 1932: 4].

По мнению И. Мацакова, «могучая поступь социализма воспроизводится в стихотворении С. Каляева „Богатырям, строящим социализм“. Форма благопожелания, удачно выбранная поэтом, способствует яркому выражению идейно-эстетической позиции поэта. Он славит величайшие победы социализма во всех областях народной жизни, и за все это провозглашает здравицу великому Ленину и Коммунистической партии» [Мацаков 1981: 50]. Благопожелание («йөрэл») как фольклорный жанр у многих поэтов сочетался с новым содержанием.

Борьбе с реакционным духовенством и пережитками прошлого, характерной для поэзии того времени, адресованы сатирические стихи поэта: «Бөөргэ Жооһа гелң» («Бериков Джога-священник»), «Тежгин үгс» («Иносказательные слова»), «Камзал – классин хортна уйдл» («Камзол – одежда классового врага») [Колэн С. 1932: 28–32]. Камзол – жилет, туго стягивающий девичью грудь, деформировал тело и способствовал развитию болезней [Душан 2016: 307–310], поэтому борьба против ношения такой одежды входила в программу культштурма. Ср. эту тему в калмыцкой и русской прозе: рассказы «Ик герин бичкн эзн» («Маленькая хозяйка большого дома»), «Улан альчур» («Красная косынка») Нимгира Манджиева (1905–1936) и «Камзол, или История

одной девушки» Августа Явича (1900–1979), авторы которых стали свидетелями тех событий в калмыцкой степи.

Харти Бадиевичем Кануковым (1883–1933), создателем революционных песен и стихов, в 1929 г. на антиклерикальную тему написана сатирическая поэма под ироническим заглавием «Шажна хувргин йовдл» («Проделки духовенства»), изданная отдельной книгой в Элисте в следующем году [Кануков 1930]. По мнению Б. А. Бичеева, авторское решение обратиться к жанру сургаала («наставление, трактат») во многом было продиктовано еще и тем, что в обществе, несмотря на коренные реформы, всё еще сильна была восприимчивость к произведениям формы «народного буддизма». Произведение опиралось на лучшие традиции в литературе, являясь новаторским по форме [Бичеев 1991: 63].

Хасыра Бикиновича Сян-Белгина (1909–1980) называют реформатором калмыцкой поэзии. Первая книга его стихов «Хаалһ» («Дорога») в своем заглавии символизировала идейно-эстетические и художественные поиски своего пути в литературе [Һашун Дамбин 1934], вторая монокнига названа по одноименной поэме «Өнчн бөк» («Борец-сирота»), обращенной к историческому прошлому народа, его национальному характеру [Һашун Дамбин 1935а]. Книга посвящалась двум государственным и партийным деятелям: «Пүрвэн Анжурт, Бадмин Ишлэд» («Анджурю Пюрбееву, Ишле Бадмаеву») [Һашун Дамбин 1935: 4]. В прологе к своему произведению автор подчеркнул, что услышал эту историю от одного старика и передал теперь стихами, что это его первая поэма, которую он посвятил своим друзьям [Һашун Дамбин 1935а: 5].

Поэты Константин Эрендженевич Эрендженев (1912–1991) и Церен Олцинович Леджинов (1910–1942) познакомили читателей со своим совместным сборником, изданным в Саратове в 1932 г. под семантически значимым заглавием «Күчтэ диилһн» («Сокрушительная победа») [Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. 1932].

Дебютанты предварили свое издание посвящением: «Хальмгин таңһчин культштурмин негдгч девснгд нерэдж бээнэвдн!» [Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. 1932: 3]. («Посвящаем первой стадии культштурма в Калмыцкой республике!»).

Культштурм проводился с 1930 г. по 1934 г. Эту цель поэтов подтвердил в предисловии Иван Ванькаев, выразив надежду, что молодые авторы получат поддержку товарищей в виде творческих советов [Ванькан И. 1932: 5–8]. Заглавие сборника также определено программным стихотворением Ц. Леджинова под одноименным названием, где он заверил: «Бройдин нертэ колхозин / Болд зүрктэ цергчнр / Баатр колхозныгүдэн дахулад, / Күчтэ дииллһ кечкв» [Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. 1932: 9]. («Армейцы со стальными сердцами совместно с колхозниками из колхоза им. Бройдо одержали сокрушительную победу»). Участников культурного штурма, направленного на ликвидацию безграмотности среди населения, на приобщение людей к новым формам социалистического общежития, в те годы, как известно, называли культурармейцами, с ними активно сотрудничали писатели.

Помимо стихотворений, в сборник включены поэмы: «Колхозин тег» («Колхозное поле») К. Эрендженова, «Теегин герл» («Свет в степи»), «Гүжргч Эрднь» («Клеветник Эрдни») Ц. Леджинова, а также очерк «Байрта өдр» («Радостный день») Ц. Леджинова. В оглавлении издания авторы обозначены под инициалами, а под текстами произведений, размещенных без разграничения по индивидуальным разделам, имя и фамилия Ц. Леджинова в основном даны без сокращений (Лежнэ Церн), редко – фамилия с инициалом (Лежнэ Ц.), а у К. Эрендженова – по-разному: полностью или в сокращении (Эренжэнэ Кость, Эренжэнэ К., Э. К., Эр-нэ К., Э-К.).

Политико-идеологические и литературные ассоциации (подпольная партийная газета «Искра», стихотворение декабриста А. Одоевского «Струн вещей пламенные звуки») вызывало интертекстуальное заглавие поэтической книги К. Эрендженова «Теегин очн» («Степная искра»), изданной в Элисте спустя три года [Эрнжэнэ К. 1935]. Метафоры огня, пламени, костра, света также получили революционную трактовку в советской поэзии тех лет.

Литературный путь С. Каляева, Х. Сян-Белгина, К. Эрендженова был прерван в 1937 г., когда они были незаконно репрессированы, и следующие их книги появились спустя много лет, в конце 1950-х гг.

В стихотворении «Чидл» (“Сила”), используя психологический параллелизм, Ц. Леджинов дал определение понятия силы в мире природы и в мире людей, заключив: «Советд түшсн күүнэ / Седкльн у, төвкнүн. / Сталиниг дахсн күүнэ / Санань күцсн, байн» [Лежнэ Ц. 1939: 58]. («Душа человека, имеющего опору в Советах, широка, спокойна. Дума человека, следующего за Сталиным, решительна, богата»). Поэтому и свою полижанровую книгу 1939 г. он назвал «Сила», включив в ее состав также небольшую музыкальную пьесу, переводы фрагментов из «Слова о полку Игореве» (в соавторстве с Батой Манджиевым), из лирики А. Пушкина и Т. Шевченко.

Среди молодых писателей указанного периода современный исследователь выделил Гаря Даваевича Даваева (1913–1937), чье творчество перерастало рамки нормативности соцреализма. Его краткий литературный путь был от «календарности в выборе тем» до осмысления национальных корней. Само заглавие первой книги Даваева «Социализмин төлэ» (“За социализм”) [Даван Ы. 1932] говорило о характере стихотворений поэта [Бичеев 1991: 94].

Первая часть его поэмы «Хулхач» (“Вор”, 1934), написанная катренами, была издана книгой в 1935 г. [Даван Ы. 1935]. Как и поэма Х. Сян-Белгина «Өнчн бөк», поэма Даваева повествовала об историческом дореволюционном прошлом народа, о росте самосознания одного из бедняков, главного героя по имени Алтма. В подробном предисловии к книге Ыашун Дамбин (Х. Сян-Белгин) поддержал молодого товарища: «Эн поэмэрнь шинжлхлэ, Даван Ыэрэ йосндан батлж ишкэд, хойр келдэд зогсж орксн, цоксар унж (киисж) уга, деерэн һарч орксн бээнэ гиж меджэнэв» [Ыашун Дамбин 1935b: 9]. («Если судить по поэме, Гаря Даваев по-настоящему уверенно шагнул, крепко стоя на ногах, не упал под ударами, поднялся высоко, как я понимаю»). Даваев, поэт и переводчик русской классики, погиб в период репрессий. Оба поэта вводили новаторские приемы в национальную версификацию, наряду с традиционной анафорой (единоначатием) использовали рифмовку в конце строки.

Из коллективных калмыцких сборников тех лет следует отметить тематический «Ленинд нерэдсн шүлгүд» (“Стихи, посвященные Ленину”)

[Ленинд нерэдсн... 1930], в который включены стихи Аксена Сусеева, Баты Манджиева, Баатра Басангова и др., а также переводы стихотворений Александра Безыменского, Джека Алтаузена. Поэт Бембя Джимбинов (1914–1986) спустя три года составил сборник песенной лирики калмыцких поэтов «Мана цагин айсмуд» («Мотивы нашего времени»), заглавие которого актуализировало связь с современностью [Мана цагин айсмуд 1933].

Итак, заглавия некоторых калмыцких книг поэтов имели по форме именной характер с косвенным обозначением главного героя или главных героев: «Өнчн бөк» («Борец-сирота»), «Хулхач» («Вор»), «Теегин үрн» («Сын степей»), «Баатр улан һәрдр» («Богатыри – красные орлы»).

Заглавие других книг представлено глагольной формой «Бичэ март» («Не забудь») или целым предложением: «Иньг минь, бичэ март!» («Друг мой, не забудь!»).

Часть книг озаглавлена метафорически из одного слова «Хаалһ» («Дорога»), «Чидл» («Сила») или двух слов: «Болд зүркн» («Стальное сердце»), «Улан одн» («Красная звезда»), «Теегин очн» («Степная искра»), «Һашута үнн» («Горькая правда»), или трех слов: «Улан талта одн» («Красная пятиконечная звезда»).

В заглавиях других изданий подчеркнута структурирующая жанровая дефиниция: «Һурвн поэм» («Три поэмы»), в том числе с указанием типа издания: «Дуудин дегтр» («Книга песни»), «Стихин хуранһу» («Сборник стихов»), «Мана цагин айсмуд» («Мотивы нашего времени»), с функцией авторской идентификации «Мини стихс» («Мои стихи»).

Ряд книжных заглавий актуализировал авторскую политическую концепцию в событийном аспекте: «Социализмин төлэ» («За социализм»), «Стихэн социализмин делдлһнд» («Стихи строительства социализма»), включая оценочную функцию: «Күчтэ дииллһн» («Сокрушительная победа»). В других заглавиях прочитывался адресат: «Шажна хүвргин йовдл» («Проделки духовенства»), «Ленинд нерэдсн шүлгүд» («Стихи, посвященные Ленину»). Большинство заглавий книг сформулировано одноименным программным произведением, включенным в их состав (стихотворение, чаще поэма).

Заголовочно-финальный комплекс (ЗФК) изданий может включать предисловие, «вместо предисловия», посвящение, эпитаф/эпитафы, послесловие, место и дату создания книги. ЗФК калмыцких изданий в одних случаях имел посвящение, реже эпитаф/эпитафы, например, в виде политических цитат Ленина и Сталина в совместном сборнике К. Эрендженова и Ц. Леджинова «Сокрушительная победа» или в книге С. Каляева «Стихи строительства социализма» с добавлением стихотворной автоцитаты, отмечались место и время создания произведения (в книге-поэме). Указанное издание Каляева имело общее посвящение, адресованное большевику Хохолу Джалыкову, где автор сравнил свою книгу с солдатом [Колэн С. 1932: 3].

Тексты отдельных стихотворений, например, в указанной книге Каляева маркированы годом создания, лишь одно стихотворение «Октябрин үүдэсн бичг» («Письмо, созданное Октябрем») имеет эпитаф – ленинскую цитату [Колэн С. 1932: 15].

В книге Н. Манджиева «Красная звезда» ни одно из его произведений не отмечено ни местом, ни датой создания, включая его переводы. То же самое наблюдаем в его «Книге песни».

В сборнике стихов Ц. Леджинова все тексты датированы 1930-ми гг., лишь в двух очерках также обозначено, где они созданы (Яшкуль и Элиста), в двух стихотворениях указано место написания (Элиста). Датировка его стихотворения «Һашута зэңг» («Горькая весть», 1933) в совокупности с частым упоминанием имени Харти позволяет идентифицировать событие – преждевременная смерть писателя Харти Канукова от болезни в том году.

В книге Ц. Леджинова «Сила» только одно стихотворение «Дууһан Сталинд өгий» («Отдадим голос Сталину») не отмечено годом создания.

В совместном сборнике «Сокрушительная победа» произведения Ц. Леджинова в основном передают место и дату создания, за исключением двух случаев (лишь дата); у К. Эрендженова тексты часто даны с указанием места и даты, лишь в одном случае есть дата, в другом – нет даты. Помимо обозначения Элисты, Яшкуля, Саратова, в их произведениях встречаются непривычные

маркеры мест создания. Например, у Ц. Леджинова в стихотворении-посвящении от 30 апреля 1931 г. «Бройдд» (“Бройдо”) указано: «Пароход „Ильич“» [Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. 1932: 65–66]; в стихотворении К. Эрендженова «Төмр хаалһ (“культэрмин хэрүдт”))» («Железная дорога (“ответ культуармейцам”))» подчеркнуто: «Өэдрхнэс Шартуһур йовж йовад 5-гч вагон дотр бичүв» [Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. 1932: 75] («Написал по дороге из Астрахани в Саратов в 5-ом вагоне»). К. Эрендженоев время создания своих произведений, в отличие от Леджинова, часто давал в сочетании дня и года с калмыцким названием месяцев: «Хулһн сарин 13-нд 1931 ж.» (“13 октября 1931 г.”), «үкр сарин 6-нд – 1932 ж.» (“6 ноября – 1932 г.”) [Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. 1932: 72, 68].

У Леджинова в том же сборнике так помечена лишь поэма «Гүжргч Эрднь» (“Клеветник Эрдни”): «бар сар 1931 жил» [Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. 1932: 53], т. е. «декабрь 1931 года».

Заглавие книги и заглавие собственно художественного произведения является своего рода ключом для их понимания. В современном литературоведении не видят особой разницы между заглавием стихотворения и неозаглавленным стихотворением, в котором заглавием считают его первую строку, полагая, что второй тип такого текста обладает большей свободой, чем первый, вступая в диалогические отношения как в контексте книги, так и в творчестве автора. «В то же время роль заглавия в лирическом произведении настолько велика, что его отсутствие становится поэтически значимым» [Колеватых 2008: 7].

Так, в книгах Н. Манджиева «Улан одн» (“Красная звезда”) и «Дуудин дегтр» (“Книга песни”) все произведения имеют заглавия (100 %), тот же процент заглавий в «Стихсин хуранһу» (“Сборник стихов”) Ц. Леджинова, в совместном сборнике К. Эрендженова и Ц. Леджинова «Күчтэ диилһн» (“Сокрушительная победа”), в книге С. Каляева «Стихэн социализмин делдлһнд» (“Стихи строительства социализма”). У Ц. Леджинова в книге «Чидл» (“Сила”) лишь одно стихотворение озаглавлено по первой строке «Саглрсн хар үснь...» (“Пушистые черные волосы...”) [Лежнэ Ц. 1939: 41], итого 99% заглавий собственных

произведений. Все тридцать стихотворений и очерк озаглавлены на 100 % в книге Б. Дорджиева «Мини стихс» (“Мои стихи”). В целом, для калмыцких книг поэтов тех лет характерно, что их произведения, как правило, имели заглавия.

Тот же принцип заглавий всех стихотворений и переводов в коллективном сборнике «Ленинд нерэдсн шүлгүд» (“Стихи, посвященные Ленину”).

Создание собственно циклов стихотворений, обозначенных авторами, не свойственно для калмыцкой лирики данного периода, за исключением Ц. Леджинова: «Ахр шүлгүдин хураңһу» (“Сборник коротких стихов”) в его книге «Чидл» (“Сила”) [Лежнэ Ц. 1939: 55–57]. Под понятием «хураңһу» (“сборник”) подразумевался, вероятно, цикл, поскольку калмыцкий литературный термин «цикл» отсутствовал.

Тем не менее, в книгах и сборниках поэты стремились к художественной целостности, подчиняя расположение произведений в составе издания определенной смысловой архитектонике, в том числе в частях, разделах.

Заглавие книги стихов и собственно произведений в ней имеют внутренние и внешние связи, подчиняясь единой композиции; книга стихов выражает, по мнению О. Мирошниковой, в материально-образном воспроизведении доминирующий лейтмотивно-тематический комплекс поэта, в котором отражена концепция мира, специфика миропереживания [Мирошникова 2002: 25].

Согласно М. Дарвину, «книга стихов – одна из главных форм художественной циклизации стихотворных произведений; „сверхцикл“, позволяющий в пределе объединять в своем составе не только лирику, но и поэмы, и произведения других жанров. Разножанровость состава – не единственно возможная характеристика К. с. как особой формы циклизации стихотворных произведений. К. с. – художественная целостность, своеобразный способ выражения авторского сознания и, одновременно, организации читательского восприятия» [Дарвин 2008: 96].

Несмотря на то, что в некоторых калмыцких изданиях указывался жанровый аспект, он не всегда соответствовал содержанию книг и сборников. Например, «Стихсин хуранһу» (“Сборник стихов”) Ц. Леджинова открывался

двумя очерками, помимо стихотворений, включал поэму. На титульном листе другой его книги «Чидл» (“Сила”) обозначен жанровый состав: «Стихс болн дуд» (“Стихи и песни”), но на ее страницах были напечатаны двухактная пьеса «Хүв» (“Доля”) и переводы чужих произведений с русского языка. Стихотворения из книги Б. Дорджиева «Мини стихс» заключал очерк «Урд» (“Прежде”). В названиях трех разделов книги Н. Манджиева «Красная звезда» маркировались стихи, начиналась же она с поэмы «Красная пятиконечная звезда».

Изучение авторской книги стихов позволяет определить место и роль поэта в литературном процессе, в истории литературы, а также проследить его творческую эволюцию (ранних, переходных, программных, итоговых книг).

Поэтика книг калмыцких поэтов 1920–1930-х гг. отразила новую эпоху в историко-литературном, идейно-художественном, проблемно-тематическом, социокультурном аспектах. Становление советской калмыцкой литературы на данном этапе демонстрирует приобщение многих поэтов к методу социалистического реализма, к идеологии и политике советского государства, выраженное в духе времени в поэтике их книг, а также традиции и новации авторов в создании художественных произведений.

1.2. Манифестации темы защиты социалистического отечества в книгах калмыцких поэтов 1940-х гг.

Довоенную калмыцкую поэзию характеризует доминирование над прозой и драматургией. Среди калмыцких поэтов, заявивших о себе в этот период, имена Нимгира Манджиева, Санджи Каляева, Хасыра Сян-Белгина, Константина Эрендженова, Церена Леджинова, Лиджи Инджиева, Пюрви Джидлеева, Басанга Дорджиева, Эльди Кектеева, Давида Кугультинова. Избранные книги поэтов изданы в Элисте Калмыцким госиздатом в 1940–1941 гг. Из 8 книг половина относится к 1940 г., половина – к 1941 г. Несмотря на то, что каждое из этих изданий несет на себе отпечаток времени, объектом и предметом исследования они практически не выступали. А ведь все эти довоенные книги

представляют собой «сложное концептуальное и архитектурное единство, которое создается, прежде всего, благодаря наличию сквозного метасюжета, развивающегося через взаимодействие тем, образов, лейтмотивов». «Целостность книги обуславливается также единством авторской позиции, формирующей образ лирического героя и эмоциональную доминанту» [Барковская и др. 2016: 34–35].

Рассмотрим подробнее архитектуру этих изданий: наличествующие элементы рамочной структуры, заголовочно-финальный комплекс (далее – ЗФК), заглавный текст, играющий роль стихотворения-пролога, кульминационные произведения и завершающие стихотворения, выполняющие функцию эпилога или развязки сквозного сюжета, а также другие особенности поэтики отдельных произведений или циклов.

Названия трех книг Л. Инджиева и Ц. Леджинова односоставные: «Байр» («Радость»), «Булг» («Родник»), «Төрскн» («Родина»), названия трех книг П. Джидлеева, Э. Кектеева, Д. Кугультинова двух- и трехсоставные: «Мана байр» («Наша радость»), «Мана цагин һәрдр» («Орлы нашего времени»), «Төрскнәннь төлә, уралан!» («За Родину, вперед!»), «Баһ насна шүлгүд» («Стихи юности»). На жанровый состав указывают названия книг Б. Дорджиева и Д. Кугультинова: «Шүлгүд болн поэмс» («Стихи и поэмы»), «Баһ насна шүлгүд» («Стихи юности»). Все перечисленные сборники небольшого объема (от 45 до 85 страниц), включают либо стихи, либо стихи и поэмы. Две книги Л. Инджиева дополнены переводами русских и зарубежных поэтов.

Дебютная книга Эльди Маштыковича Кектеева (1916–1965) «Мана цагин һәрдр» («Орлы нашего времени», 1940) своим метафорическим названием манифестировала авторскую интенцию – прославление советской современной действительности. Она структурирована именными разделами: I. Ленин – Сталин; II. Һәрдр. Улан церг. Зүркн («Орлы. Красная Армия. Сердце»); III. Төрскн. Колхоз («Родина. Колхоз»); IV. Давсн цаг («Прошлое время»); V. Шог. Дамбрлһн («Юмор. Сатира»). Среди 24-х стихотворений четыре определены автором как песня в заглавии или подзаголовке: «Зүркнә дуулсн дун» («Песня сердца»), «Сталин – алдр орна нарнт» («Сталин – солнце великой страны»), «Сталин»,

«Менд йов» (“Доброго пути”), что составляет 16,6 %. Все произведения опубликованы с авторской датировкой (1930–е гг. и 1940 г.) и указанием места создания (Элиста, Астрахань, Забайкалье, Чита, Кануково, Яшкуль, калмыцкий совхоз и др.).

Пять стихотворений первого раздела выстроены по линии Ленин – Сталин: «Мөңкрх нерн» (“Увековеченное имя”), «Сталин – алдр орна нарн» (“Сталин – солнце великой страны”), «Сталин» (1940), «Мини байр» (“Моя радость”, 1937), «Хөрн жил коммунизм мин хаалһар» (“Двадцать лет коммунистической дорогой”, 1937). Основной мотив этих произведений традиционно развернут по формуле «Сталин – это Ленин сегодня»: дело Ленина продолжает Сталин, строится социализм, принята Конституция, крепнет СССР. В последнем произведении раздела автор, вспоминая лермонтовские строки («Прощай, немытая Россия...»), утверждает: «Кезэнэ Лермонтовин шалһсн / Киртэ Эрэсэ / ода уга! / Көдэ эргэд нүүдг / Киртэ хальмг / ода уга!» [Көктэн Э. 1940: 12]. («Когда-то грязной лермонтовской России теперь нет! Нет теперь и кочевавшего прежде грязного калмыка!»). Стихотворение завершают лозунги в духе времени: «Сээхн тоотин нарн – / Советин мана орн! / Бэрлдүлэд өгснь Ленин! / Батлж делдснь Сталин!» [Көктэн Э. 1940: 13]. («Прекрасное солнце – наша страна Советов! Ее построил Ленин! Укрепил Сталин!»).

Первые два стихотворения второго раздела Э. Кектеев адресовал летчикам. «Мана цагин һәрдрн» (“Орлы нашего времени”, 1937) имеет посвящение Чкалову, Коккинаки и Громову, в основе сюжета – история советской авиации 1930-х гг. После первого беспосадочного перелета Москва – Северный полюс – Ванкувер, совершенного 18–20 июня 1937 г. экипажем самолёта АНТ-25 (Валерий Чкалов, Георгий Байдуков, Александр Беляков), 12–14 июля того же года экипаж Михаила Громова превзошел это достижение по тому же трансполярному маршруту СССР – Северный полюс – США по прямой. Летчик-испытатель Владимир Коккинаки со своим экипажем совершил беспосадочный перелет Европа — США через Северную Атлантику в 1939 г. Помимо посвящения стихотворению предпосланы два эпиграфа. Первый эпиграф взят из калмыцкой

пословицы, второй – автоэпиграф. В них сопоставлена тема орлов, поднимающихся выше гор, и орлов современности, летящих к полюсу и возвращающихся оттуда. Воссоздавая межконтинентальные перелеты, автор связывает задание партии с его героическим выполнением, с достижениями советской авиации и мастерством авиаторов, Героев Советского Союза. Использует он и прием олицетворения: старый полюс думает познакомиться с отважными богатырями, пролетающими над ним на самолете, они приветствуют друг друга. Скорость самолета поэт сравнил с бегом эпического коня Аранзала. Завершают текст идеологические лозунги: «Болд Сталин гардсн / Бат СССР хөртә! / Бәрж жирһлиг илтксн, / Баатрмуд туурхнь лавта!» [Көктән Э. 1940: 17]. («Двадцать лет СССР под руководством стального Сталина! Эту жизнь прославили богатыри!»). Второе стихотворение «Элэ» (“Орел”) с посвящением Сигизмунду Леваневскому – «Үр Леваневскому» (“Товарищу Леваневскому”) – было создано в 1935 г., когда его экипаж 3 августа того же года пытался совершить беспосадочный перелет по маршруту Москва – Северный полюс – Сан-Франциско, но вынужден был вернуться с полдороги из-за технической неисправности. В отличие от другого стихотворения здесь нет описания героического события, а есть диалог между лирическим субъектом и орлом, летящим в небе. Окликнутый человеком орел сказал ему, что тот сын своего времени, что у того есть конь, созданный умом и знаниями людей, способный преодолеть воздушное пространство, поэтому он может облететь весь мир. Сказав так, орел улетел. А небесные кони летят вереницей повсюду, преодолев Ледовитый океан, на протяжении десятков тысяч километров. В заключительном четверостишии поэт также патриотическими лозунгами провозглашает заслуги родины: «Күмн орчлңгин арһиг / Күчтә ССР олзлх! / Күчтә мана дуриг / Көдлмшч класс медх!» [Көктән Э. 1940: 19]. («Могучий СССР освоит пространство всего мира, нашу силу узнает рабочий класс!»). В русском переводе А. Николаева стихотворение названо «Разговор с орлом». Птица обращается к школьнику с призывом: «Полетишь / Железным строем / Среди соколов / Вперед, / И тебя / Страна / Героем / Благодарно назовет» [Кектеев 1958: 94]. Стихотворение

«Живртн» (“Пернатые”) – размышления автора о детстве, когда мечталось стать победоносной птицей, но не было крыльев. Теперь воплотилась мечта человечества: как ласточки, летают самолеты. Эту жизнь, по мнению поэта, показал Ленин; повел вперед любимый Сталин, ставший отцом советского народа. Об этих историях, по мнению поэта, будут рассказывать, они дойдут до потомков.

Служба в Красной Армии нашла отражение в таких произведениях: «Диилх мини дурн» (“Победит моя любовь”, 1939), «Менд йов» (“Доброго пути”, 1939), «Зүркнэ дуулсн дун» (“Песня сердца”, 1938), «Мана менд» (“Наше приветствие”, 1939). Военным событиям на озере Хасан и на реке Халхин-гол адресованы два стихотворения – «Хасан Нуурин ца» (“За озером Хасан”, 1938) и «Халхин холин өөр» (“У Халхин-гола”, 1940). Участие Красной Армии в боях с японскими интервентами в Монголии для Кектеева, служившего в Забайкалье, стало символом военного содружества двух социалистических стран. Во втором стихотворении красноармейцы поднимаются в атаку с именем дорогого Сталина-отца: «Үүрнрнь хээкрж зерглэд, / Үнтэ Сталинд урадв. / Эн нерн церглэд, / Эцкин омгар сүрэдв» [Көктэн Э. 1940: 25–26].

Три стихотворения третьего раздела на трудовую тему открываются описанием празднования 1 мая «Мана май сээхн» (“Наш май прекрасен”, 1937). Месяц май введен в текст по-русски, а не по-калмыцки – «хөн сар» (“месяц овцы”), подчеркивая название международного дня солидарности трудящихся, что характерно для калмыцкой поэзии. Стахановское движение, в котором с 1934 г. принимает участие и старшее поколение животноводов, представлено в стихотворении «Баазр стахановец» (1935). Развитие этой темы дано в стихотворении «Советдэн тоомсрта өв» (“Наследство страны Советов”, 1938). Здесь рассказ об орденоносце-стахановце, побывавшем в Кремле, завершается авторским утверждением: «Делгү сээнэр көдлж, / Даңгин стахановцнр харна, / Дорас баһчудиг өскж, / Дадмг өвгд сурһна» [Көктэн Э. 1940: 50]. («Хорошо работая, становятся стахановцами. Свой опыт передают старики подрастающей молодежи»).

Четвертый раздел «Прошедшее время» состоит из четырех стихотворений. «Ээждэн» («Матери», 1936), «Булһна үкл» («Смерть Булгун», 1936) – о тяжелой судьбе женщины-батрачки. Рассказ о жизни и гибели калмычки Булгун завершается обобщением: «Кезэңк баячудын дажрлһнд / Кедү иим эгчнр, / Кең болһнд үлдж / Күзүндэн цевтэ үксн!» [Көктән Э. 1940: 56]. («В прошлом под гнетом богачей сколько таких сестер было лишено всего, умерло с цепью на шее!»). Среди трех людских пороков поэт выделил игру в карты, пьянство и воровство в стихотворении «Һурвн хар кир» («Три порока»), выразив надежду, что все они останутся в дореволюционном прошлом, не возродятся в новой действительности. В этом же разделе стихотворение «Пушкин – мана поэт» («Пушкин – наш поэт», 1937) посвящено 100-летию со дня гибели русского гения; эта скорбная дата широко отмечалась по всей стране. Эпиграф к тексту дан в виде калмыцкой пословицы: «Алһн кедү кевтвч, / Өңгнь хүврдго, / Алдр күн үквчн, / Нернь мартгддго» («Сколько бы золото ни лежало, оно не меняет своего вида, после смерти великого человека имя его забываемо»). Примером бессмертного слова для Кектеева становится Гомер, с его имени начинается разговор о Пушкине. Калмыцкий поэт негодует в связи с гибелью русского поэта, обвиняя в этом царскую власть. Он трансформирует знаменитые строки о друге степей из пушкинского «Памятника»: «Үкхв, / царцх / мини цусн / Кесг олн / келн келх / Көк теегин / иньг хальмг / Келх, санх / бас намаг» [Көктән Э. 1940: 60]. («Когда умру, много народов скажут обо мне, в том числе и калмык, друг зеленой степи»). При социализме пушкинское имя сияет, счастливый друг степей читает его стихи, поет о нем песни. Здесь Кектеев в качестве песенной цитаты приводит рефрен своего текста: «Кезэнэ нертэ / Пушкин бээж, / Мана үнтэ / поэт сәнж» («Когда-то жил знаменитый Пушкин, наш дорогой поэт») [Көктән Э. 1940: 60]. Примечательно, что в стихотворении использовано русское слово «поэт» вместо калмыцкого «шүлгч», хотя на практике встречался тот и другой литературный термин. Тогда же, в 1937 г., Союзом писателей Калмыкии в Элисте был издан первый номер литературно-художественного альманаха «Өслт» («Рост»), посвященный 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина. В номере пять разделов:

вступительная статья Баты Манджиева, калмыцкие переводы лирики, поэм, прозы русского писателя, стихи-посвящения калмыцких поэтов, калмыцкие народные песни и сказки, рецензия [Өслт 1937].

Заключительный раздел кектеевской книги составляют стихи юмористического и сатирического содержания. Первое из них «Мини үзсн тууж» («Мои увиденные истории», 1938–1940) с сокращенным посвящением поэту Л. Инджиеву («Ин. Л–д»). Сатира в стихотворении «Яман, чон хойрин туужла японск самурайиг дүңцүллһн» («Сравнение японских самураев с историей о козе и волке», 1938) направлена на осуждение японского милитаризма.

Заглавия поэтических книг начала 1940-х гг. передавали патриотический пафос авторов, их принадлежность к социалистическому строительству, мажорное восприятие советской действительности.

Так, книга Пюрви Джидлеевича Джидлеева (1913–1940) «Мана байр» («Наша радость», 1940) включала шестнадцать стихотворений, из которых девять обозначены как песни, марши, частушки. Произведения поэта с музыкальной направленностью в духе времени, отвечая развитию массовой советской песни 1930-х гг., их историческому оптимизму [Сквозников 1990: 3–27], составляют 75%. Большинство его текстов опубликовано в калмыцкой периодической печати, в книге же нет их датировки.

Часть стихотворений, открывающая книгу, посвящена советским политическим деятелям: «Ленинд» («Ленину», 1939), «Сталинэ туск дун» («Песня о Сталине», 1938), «Сталин – мана негдгч депутат» («Сталин – наш первый депутат»), «Байрта нерн» («Радостное имя»), «Элвг эн жирһлим эңкр Сталин өглэ» («Эту мою счастливую жизнь дал дорогой Сталин»), «Алдр Сталинәннь төлэ» («За великого Сталина», 1938). В «Песне о Сталине» поэт с помощью сравнения и гиперболы воспел Сталина как великого отца (калм. «аав, эцк») народов страны. Его золотой ум выше небесных звезд, шире моря, больше земных просторов, сильнее огня. Меткое слово Сталина горячей солнечного луча, быстрее летящей пули. Как Ленин, так и Сталин равен сияющему солнцу, он стал общей радостью, его крепкое учение – победное знамя коммунизма: «Мандлсн нарн Сталин / Мана

байр-бах, / Күндтэ батта зааврнь / Коммунизмдин диилврин туг» [Жидлэн П. 1940: 7]. Ср. в стихотворении Константина Эрендженова «Күмнь эмд нарн» (“Живое солнце человечества”, 1937) [Эрнжэнэ К. 1937: 1]. В припеве Джидлеев от личного переходит к общему: «Дурта орн-нутгм, / Дуулич, инэһич, байрлич. / Төрскн, эцк Сталинэн / Таңсг дуундан магтич» [Жидлэн П. 1940: 7]. («Любимая моя страна, пой, смейся, радуйся. Родина, Сталина-отца восславь в прекрасной песне»). В песне «Сталин – мана негдгч депутат» (“Сталин – наш первый депутат”) Джидлеев подчеркнул, что все голосуют за дорогого Сталина – кандидата в депутаты: «Дурта эңкр Сталинэн / Депутатд цуһар сунһжана» [Жидлэн П. 1940: 12]. Ср. на ту же тему стихи Церена Леджинова «Дууһан Сталинд өгий» (“Отдадим голос Сталину”) [Леежнэ Ц. 1938а: 4] и «Мана негдгч кандидат» (“Наш первый кандидат”, 1938) [Леежнэ Ц. 1938b: 1]. «С именем Сталина победим всех врагов» – один из основных мотивов в песне Джидлеева «Байрта нерн» (“Радостное имя”) [Жидлэн П. 1940: 14]. Даже его частушка «Элвг эн жирһлим эңкр Сталин өглэ» (“Эту мою счастливую жизнь дал дорогой Сталин”) синтезирует в себе жанры магтала-величания и йоряла-благопожелания [Жидлэн П. 1940: 15–17]. В песне «Төрскн орн-нутг» (“Родная страна”) имя Сталина связано с Конституцией 1936 г. «Аав Сталинэ туужлсн / Алтн дегтр Конституцтавдн, / Амрх, көдлх, сурх / Алдр сээхн зөвтөвдн» [Жидлэн П. 1940: 24]. («С великой книгой Конституции, ставшей исторической благодаря отцу Сталину, мы должны хорошо отдыхать, трудиться, учиться»). Ср. стихотворение Михаила Хонинова «Ончта өдр» (“Знаменательный день”, 1937) [Хоньна М. 1937: 6].

С именем Сталина совершают подвиги советские летчицы в стихотворении Джидлеева «Баатр күүкд» (“Богатырские девушки”): «Өдрэр, сөөһэр, будтаһар / Өврмжтэ холд нисцхэв, / Аав Сталинэ даалһвриг / Алдр диилвртэһэр күцэцхэв» [Жидлэн П. 1940: 22–23]. («Днем, ночью, в туман полетели на поразительное расстояние, задание отца Сталина победно выполнили»). Речь идет об историческом беспосадочном перелете Москва – Дальний Восток, совершенном Валентиной Гризадубовой, Полиной Осипенко, Мариной Расковой 24–25

сентября 1938 г. на самолете АНТ-37. Полет продолжался свыше 26 часов, маршрут насчитывал 6450 км, именно об этом расстоянии писал калмыцкий поэт. Мировые рекордсменки были удостоены звания Героя Советского Союза. Показательно, что самолет назвали «Родина»: такие полеты должны были продемонстрировать достижения советской авиатехники, мастерство летчиков, их патриотический подъем. Этому историческому событию и его участникам посвятили свои стихи и другие калмыцкие поэты в то время: Санджи Эрдюшев «Аһарч күүкдт» («Небесным девушкам», 1938) [Эрдүшә С. 1938: 4], Гаря Шалбууров «Живртә күүкд» («Крылатые девушки», 1938) [Шалвра Ы. 1938: 1].

Как известно, советских летчиков называли «сталинскими соколами» из-за особого внимания руководителя советского государства к авиации страны. Песня Джидлеева так и называлась «Сталинск харцхс» («Сталинские соколы», 1938). Молодежь мечтала стать летчиками, см. стихи М. Нармаева «Нисэч» («Летчик», 1936) [Нармин М. 1936: 4] и «Аһарин комсомол» («Воздушный комсомол», 1938) [Нармин М. 1938: 3], Г. Шалбуурова «Авиацин дун» («Авиационная песня», 1939) [Шалвра Ы. 1939: 1].

Прославляя советскую авиацию, П. Джидлеев также напомнил о другом легендарном перелете экипажа Валерия Чкалова: «Мөст далаг алхад, / Мануртсн буднд өөмнә, / Северн полюсиг давад, / Соединенн Штадт күрнә» [Жидлән П. 1940: 30]. («Преодолев Ледовитый океан, ныряют в тумане, перелетев Северный полюс, добрались до Соединенных Штатов»). Беспосадочный перелет Москва – Северный полюс – Ванкувер, совершенный советскими летчиками 18–20 июня 1937 г. на самолете АНТ–25, стал первым в истории советской авиации беспосадочным перелетом из СССР в США. Географические понятия переданы поэтом безэквивалентной лексикой (ср. Северный полюс = Ар полюс), так же, как и слова «авиация» («авиац»), «самолет», «мотор». Припев и в этой песне, как и в других у Джидлеева, не выделен никаким обозначением ни по-русски («припев»), ни по-калмыцки («давтвр»). «Өдрэр, сөөһэр, будтаһар / Өөдән, холдан ниснә, / Дала, тенгс, уулыг / Давж, диилж һатлна» [Жидлән П. 1940: 30]. («Днем, ночью, в

туман выше и дальше летают, океан, море, горы преодолевают»). Для поэта красная авиация сильна и в борьбе с врагом.

По мнению Х. Гюнтера, «спасение советскими летчиками зажатой льдами полярной экспедиции в 1934 г. открывает эпоху культа летчиков и – с введением звания “Героя Советского Союза” – институционализацию советского героизма. <...> Ярким примером коллективного публицистического мифотворчества является миф о “сталинских соколах”. Советские летчики 1930-х годов предстают как верные сыновья “любимого отца” Сталина, который является их “вдохновителем” и “организатором побед”. Сталин воплощает принцип сознательности, в то время как “сыновья” могли проявлять некоторую стихийность, незрелость и страсть к приключениям. Если “отец” занят воспитанием и закалкой героев, то “мать”, то есть Родина, страна или Москва окутывает их эмоциональной теплотой» [Гюнтер 2010: 193–194].

Другие стихотворения Джидлеева адресованы Красной Армии: «Хойр иньгин дун» (“Песня двух влюбленных”, 1938), «Арнзл» (“Аранзал”). Первое из них структурировано дуэтом: девушка провожает юношу в армию и напутствует охранять границы родины. В совместном припеве они поют во славу любимой родины, клянутся разгромить любого захватчика, подступившего к границам страны: «Дурта орнаннь төлэ / Дууһан өргэд дуулнав! / Масхж дэврсн өшэтнриг / Межэхүрн орулго чавчнав!» [Жидлэн П. 1940: 28]. Вторая песня «Арнзл» (в газетной публикации «Улан цэргчин арнзл» (“Аранзал красноармейца”) [Жидлэн П. 1940: 2]) написана от лица красноармейца, воспевающего своего боевого коня (аранзала) в духе калмыцкого героического эпоса. При этом некоторые слова переданы по-русски: значок (на шапке), граница, шпора [Жидлэн П. 1940: 31–32]. Заключительное в книге стихотворение «Зөрг болн дурн» (“Отвага и любовь”) передает подвиги пограничника Бадмы Гаряева и чабана Дорджи Долаева, каждый из которых на своем посту защищает родину от врагов и колхозное добро от воров. А образ Боовы-комбайнера доказывает стремление девушек-калмычек овладеть техникой.

Под влиянием разоблачения культа личности Сталина и ссылки калмыцкого народа произведения Джидлеева в поздних русских переводах претерпели изменения. Например, «Победный марш» (пер. К. Шишло) [Джидлеев 1958: 35], в котором нет упоминаний «отца народов», в то время как в раннем переводе сохранено: «Под Сталинским солнцем сверкает наш путь» (пер. Д. Бродского) [Джидлеев 1940: 49]. Ср. джидлеевскую «Песню о Сталине» в довоенном переводе Д. Бродского с прославлением Сталина-отца: «Своей глубокой мудростью вперед / Отец наш Сталин родину ведет» [Джидлеев 1940: 50]. Таким образом, на примере книги П. Джидлеева можно увидеть, как «к середине 1930-х годов в глубинной структуре советской культуры формируется полный треугольник Большой семьи, включающий “отца”, “Родину-мать” и героических “сыновей и дочерей”» [Гюнтер 2010: 192].

Все произведения П. Джидлеева структурированы катренами, песенные тексты сопровождаются припевами, жанровые подзаголовки в скобках подчеркивают авторскую интенцию: песня, марш, частушка. Поэт следует традиции калмыцкого стихосложения, уделяя внимание анафоре разного вида, например, сплошной («Дүүрң сээхн нарн / Деер теңгрт долвкна. / Дүмр нерн – Ленин / Делкэ деер мандлна»), парной («Алдр Ленине өргсн / Алтн туг дэрвкнэ. / Баатр Ленине үрдин / Байрта жирһл буслна»).

Близка во многом книге Джидлеева книга Лиджи Очировича Инджиева (1913–1995) «Байр» (“Радость”, 1940), состоящая из двух частей. Первая ее часть включает 32 стихотворения, вторая часть под названием «Орчуллһс» (“Переводы”) – 12 переводов стихотворений М. Лермонтова, А. Острейки, С. Михалкова, Г. Гейне. Все стихи поэта датированы, композиционно располагаются по нисходящей: от 1939 г. к 1931 г. Многие из них опубликованы в республиканской прессе. Некоторые обозначены в названии песней: «Киштэ эмгнэ дун» (“Песня старухи Кишти”, 1932), «Шинрсн теегин дун» (“Песня обновленной степи”, 1932), «Хальмг дун» (“Калмыцкая песня”, 1933), «Колхозин дун» (“Колхозная песня”, 1931), «Октябрин дун» (“Октябрьская песня”, 1932), один текст «Бидн бичкн большевикуд» (“Мы, маленькие большевики”, 1932) с

подзаголовком «пионерск дун» (“пионерская песня”). По сравнению с песенным репертуаром Джидлеева здесь 18, 75 % песен, т.е. значительно меньше. Отдельные стихи написаны автором в новом жанре рапорта: «Ленинд» (“Мини рапорт”, 1934), письма: «Моңһлд илгэгч бичг» (“В Монголию отправленное письмо”), «Иньгин бичг» (“Письмо друга”, 1937), «Мини үүрин бичг», (“Письмо моей подруги”, 1932). Есть стихи «Ленинэ дуудврт» (“По ленинскому призыву”, 1939) с посвящением: «Хальмгт Ленин дуудвр илгэсн / Хөрдгч өөнднь нерэдгдж бээнэ» (“Двадцатой годовщине ленинского призыва к калмыкам”), «Зөрмг баатр» (“Отважный богатырь”, 1939) с посвящением «Һундлтаһар үксн геройд, Анатолий Серовд нерэдгдвр» (“С сожалением посвящается погибшему герою, Анатолию Серову”), «Комсомолец өңгрснд» (“На смерть комсомольца”, 1932) с посвящением «Мужга Нунгад – комсомольск ячейкин даалһвар» (“Муджикову Нунге – по заданию комсомольской ячейки”).

Обычно поэтические сборники советских авторов открывались идеологическими произведениями, адресованными партии, комсомолу, государственным и партийным деятелям (как покойным, так и здравствующим). Не стала исключением и книга Л. Инджиева, своим названием определяющая авторскую интенцию – все его радует в советской стране. В книге нет сатирических и юмористических стихотворений. Лирическая тема, как у Джидлеева, часто взаимосвязана с идеологическими и пропагандистскими координатами: «Иньгин бичг» (“Письмо друга”), «Күүкн дуучд» (“Певице”), «Мини үүрин бичг» (“Письмо моей подруги”).

Книга поэта открывалась большим программным стихотворением «Байр» (“Радость”). Оно начиналось с описания обновленной калмыцкой степи, в которой пасет овец молодой чабан Дулахн, читающий книги и журналы, охраняющий отару от волков и воров. В текст стихотворения включена песня чабана, прославляющего любимую родину с ее изобилием и всеобщей радостью. Одно из его желаний – увидеть дорогого Сталина. Во второй части стихотворения Дулахн узнает о том, что его вызывает в Москву. В третьей части молодой чабан прибывает на поезде в столицу, которая потрясает его масштабом, техникой и

производством. Наконец, сбылась мечта степняка: он в Кремле на всесоюзном совещании животноводов, вместе со всеми делегатами кричит «ура» приветствующему их отцу Сталину. Пятая часть стихотворения – возвращение чабана домой, его рассказ об увиденном и услышанном на колхозном собрании: как делегатов в кремлевском дворце приветствовал Сталин, как Михаил Иванович Калинин пожал Дулахну руку, как власти совещались с животноводами. «Күцэсн көдлмшим мактад, / Күцэх кергүдим заацхав; / Седкл, урмд хаңһад, / Селвг маднд өгцхэв...» [Инжин Л. 1940: 6]. («Похвалили нашу работу, указали на необходимые дела, удовлетворили наш интерес, дали нам совет»). Если Сталин позиционируется лирическим субъектом традиционно как отец страны (аав Сталин), то Калинин, названный по имени-отчеству, – как близкий народу человек в правительстве. Подтверждением сказанному стал сияющий на груди степного делегата орден Ленина: «Цээһэд, Ленинэ орден / Цеежднь, зүркнднь мандлна» [Инжин Л. 1940: 7]. С одной стороны, поэт передал реалии современной ему действительности, когда калмыцкие животноводы отправлялись в Москву на различные совещания передовиков производства, отмечались государственными наградами за свой труд. С другой стороны, тема ударника социалистического труда, самого главного из четырех типов героев сталинской эпохи, была одной из актуальных тем советской культуры, демонстрируя всеобщий трудовой энтузиазм в государственном механизме светлого будущего, определяемого утопией коммунистического строительства.

С именем Ленина представлены в начале книги три стихотворения. «Ленинд» (“Мини рапорт”), «Ленинэ дуудврт» (“По ленинскому призыву”, 1939), «Ленин өңгрсн уга» (“Ленин не умер”, 1939). Рапорт Инджиева адресован вождю спустя десять лет после его ухода из жизни, но, по формуле В. Маяковского, остающегося «живее всех живых» для трудящихся. Поэт, обращаясь к адресату, заверяет, что ленинское учение востребовано, благодаря ему укрепляется социализм в стране, старая жизнь ушла в прошлое. А Сталин-богатырь, друг Ленина, уверенно ведет народ в будущее: «Баатр Сталин иньгчнь / Батар көтлж зална» [Инжин Л. 1940: 9]. Во втором стихотворении актуализируется

историческое обращение В.И. Ленина «Братья калмыки!», опубликованное в период гражданской войны в 1919 г., с призывом встать на защиту Советской власти. Для автора любимые имена Ленина и Сталина стоят в одном ряду как в прошлом, так и в современности: «Шинрсн жирһлин зүркнд / Ленин Сталин хойр, / Шин дуудин экнд / Маднд энкр нерд» [Инжин Л. 1940: 14]. Это следствие господствовавшей четверть века теории двух вождей, по словам современного исследователя, а с 1934 г. тезиса «Сталин – это Ленин сегодня» [Добренко 1990: 6, 9]. В позднем переводе Ф. Фоломина «По зову Ленина» концовка уже иная: «И в каждом сердце, в глубине, на дне, / Зерном хранится имя друга – Ленин. / В начале каждой песни по стране / Звучит, звенит любовь народа – Ленин» [Поэты Калмыкии 1940: 54]. Панегирическое стихотворение «Ленин не умер» поэт начинает с риторического вопроса, кто скажет, что Ленин умер? И тут же отвечает, что Ленин в наших сердцах будет всегда. «Ленин өңгрв гиж / кен йир келх?! / Ленин мана зүркнд / кезэд чигн бээх!» [Инжин Л. 1940: 19].

Стихотворение Инджиева «Сталин» привычно вписывается в советскую сталиниану, в пантеон вождей, словесными формулами, сравнениями, определениями, метафорами. Автор констатирует, что на многих языках певцы воспевают это имя, что множество прекрасных сравнений рождается, что это имя ведет к победам. Подчеркивается, что с морей, гор, степей несутся приветствия и благопожелания, к которым присоединяется и калмыцкий поэт, обращаясь к адресату по имени, отчеству и фамилии. Для него гибкий ум руководителя советского государства соединяет в себе девяносто девять знаний, он – вождь партии и ее стальное сердце, для всего человечества – это великое имя: «Йирн йисн эрдмин билгтэ үрн, / Йиртмж хувруллһни гүн ухан, / Күчтэ партин кәтлврч болд зүркн, / Күмни делкәд күндтә алдр нерн» [Инжин Л. 1940: 11]. Ленин и Сталин, по утверждению Инджиева, исполнили мечту человечества – создали счастливую страну Бумбу, о которой мечтали предки в героическом эпосе «Джангар». Поэтому, например, в стихотворении Нимгира Манджиева «Сталин» (1937) в подзаголовке есть указание, что нужно петь под мелодию эпоса «Джангар» [Манжин Н. 1937: 1], а Санджи Каляев обращается к авторитету

джангарчи-сказителя: «Жаңһрчин йөрэл» (“Благопожелание джангарчи”, 1937) [Калян С. 1937: 1]. Имя Сталина становится планетарным в стихотворении Хасыра Сян-Белгина «Делкэн нерн» (“Всемирное имя”, 1937) [Сэн-Белгин Х. 1937: 1].

В советской поэзии 1930–1940-х гг., как и в калмыцкой, отражены пять слагаемых, из которых складывался образ Сталина, по определению М. Чегодаевой: «1) Сталин – великий революционер; 2) Сталин – это Ленин сегодня; 3) Сталин – великий государственный деятель, вождь и учитель; 4) Сталин – великий полководец; 5) Сталин – мудрый хозяин страны, отец своего народа» [цит. по: Добренко 1990: 10]. Пик славословия пришелся на 1939 г. в связи с 60-летием вождя. Вспомним коллективное поздравление – йорял калмыцких джангарчи 1939 г. [Иосиф Виссарионович Сталинэ... 1939: 1, 4]. Но если в советской литературе 1940-х гг. второй пик пришелся на 1949 г. – семидесятилетие «мудрого отца», то в калмыцкой литературе из-за ссылки народа эта тема славословия уже не восстанавливалась.

В пантеоне героев у Лиджи Инджиева есть также прославленные имена Анатолия Серова и Полины Осипенко, трагически погибших в полете 2 мая 1939 г. Поэт называет Серова в стихотворении «Зөрмг баатр» (“Отважный богатырь”) одним из отважных комсомольцев, уважаемым большевиком, родом с Урала, ставшим знаменитым соколом, любимцем Сталина-отца. Летчику воздает почести страна: «Төмр зүрктэ көвүдм / Төрэд, өсөд бээцхэнэ, / Цегэхн орн-нутгм / Цецгэснь болж байсулна» [Инжин Л. 1940: 24]. («Мои сыновья со стальными сердцами рождаются, растут, светлая моя страна, расцветая, ликует»). Известная песенная метафора тех лет («а вместо сердца пламенный мотор») обыграна здесь автором в иерархической вертикали власти и героического пантеона: стальной вождь – стальные соколы. Сожалея о преждевременной смерти летчицы в стихотворении «Осипенко Полинд» (“Полине Осипенко”), поэт подчеркнул, что в свои молодые годы она прославила себя на весь мир, стала примером для молодежи, готовой равняться на героиню: «Чамар үлгүр кецхэсн / Чаңһ күүкд олн, / Чаңһ күүкдэс кесгнь / Чамаг дурахдан белн» [Инжин Л. 1940: 25].

Несмотря на то, что среди калмыцких женщин не было летчиц, Инджиев в других своих произведениях воспел их новую жизнь, сравнив ее с безрадостным прошлым. Так, стихотворение «Күүкн дуучд» (“Певице”, 1934) о том, что раньше калмычка, выйдя в степь, пела горькие песни о своей доле, теперь ее радостные песни – о новой жизни. Поэтому поэт призывает ее петь по-новому громче и больше: «Дуулич, күүкн, чанһар, / Шинэр дуулич, шинэр! / Дуунань омгта айсар / Шулуһар уралан, шулуһар!» [Инжин Л. 1940: 29]. Среди нового в жизни калмычек, как и всего народа, было приобщение к грамоте, к знаниям. Это следствие культштурма 1930-х гг. Об этом стихотворение поэта «Сурһулин төлэ» (“За учебу”, 1931) с призывом: «Сурһуль цуһар сурий, / Шулун, хурдар дасий. / Социализмиг батлхд / Сурһуль эркн чинртэ» [Инжин Л. 1940: 47]. («Все будем учиться, быстрее, скорей учиться. Для укрепления социализма учеба важна и значима»). Способствуют новому и национальные газеты. Поэтому республиканская газета «Улан хальмг» (“Красный калмык”) для калмыцкого поэта – многие годы солдат партии, а для народа – любимый друг.: «Олн-олн жилд / Партин цергч йовнач, / Олн-олн этнд / Дурта иньгнь боллач» («Өргцхэтн!» (“Поднимайте!”), 1939) [Инжин Л. 1940: 33]. Несмотря на то, что в стихотворении «На смерть комсомольца» (1932) не указана причина ухода из жизни героя, автор уверен – его место займут новые члены организации: «Комсомолин / өнр ээрмэс / чини чирэ гедрв, / Комсомолд – / чини ормд / кесг члед ирх» [Инжин Л. 1940: 55]. В этой будущей смене поэт видит и пионеров. В пионерской песне «Бидн бичкн большевикүд» (“Мы, маленькие большевики”, 1932) Инджиев показал боевой настрой детей: «Бидн, бичкн / большевикүд, / коммуни төлэ / ноолдачнр, / Боомтг хамгиг / хамхчад, / коммун тал / зүткцхэй» [Инжин Л. 1940: 52]. («Мы, маленькие большевики, борцы за коммунизм, / Преграды разрушим, к коммунизму стремимся»). Поддержке нового государства способствует и участие граждан в покупке государственной облигации – об этом стихотворение «Колхозникин үг» (“Слово колхозника”, 1933). В «Письме моей подруги» (1932) сообщалось, что колхозные бригады заняты на посевной, что развернуто социалистическое соревнование для большевистской поступи страны:

«Большевиствск / ишкдлин төлэ / колхозарн дөрлдлэвдн» [Инжин Л. 1940: 59]. Письмо Ляли сродни рапорту, отчету о проделанной работе колхозной молодежи, об ударниках и тунеядцах.

В «Предисловии» к московскому переводному сборнику «Поэзия Калмыкии» (1940) отмечалось: «Интересны лирические стихи Лиджи Инджиева несмотря на отсутствие конкретности в развитии лирического рассказа» [Кугультинов 1958: 12]. Помимо традиционно раскрытых мотивов любви у поэта встречается мотив экфрасиса – фотография возлюбленной. Так, в стихотворении «Санн бээһич» (“Вспоминай”, 1939) юноша говорит девушке, что сфотографировал ее, теперь она надежно укреплена в его сердце. Фотография тоже становится маркером новой жизни и новых отношений между людьми. Калмыцкое слово «зург» в стихотворении «Зург болсн иньгиг...» (“Подругу, подобную картине...”, 1936) трактуется двояко: картина-портрет и фотография. Подругу, подобную картине, не может забыть возлюбленный, думающий о ней и во снах. Перед ним подаренная ею фотография: «Белглсн өкэрлыг зургчнь / Бодваж өмнм сууна» [Инжин Л. 1940: 39]. Фотография любимой девушки как воображаемой собеседницы присутствует и в стихотворении Давида Кугультинова «Зург» (“Фотография”, 1940) [Көглтин Д. 1940: 53].

Название книги Л. Инджиева «Байр» (“Радость”), как и книги его современников, таким образом, отвечало ее содержанию: прославление советской действительности, новой жизни, новых героев времени. Инджиев, как правило, также не отступает от традиции национального стихосложения, придерживаясь единоначатия (анафора), свободной рифмы и рифмовки. Так, в стихотворении «Байр» поэт использует разные виды анафоры – парную, перекрестную, сплошную. Пример перекрестной анафоры: «Баһ насни цогцд / Халун цусн буслна. / Бахлр талнь эврэд, / Халта зүркнь бульглна» [Инжин Л. 1940: 4].

Ранние стихи Давида Кугультинова (1922–2006) относятся к 1939–1940 гг. Часть из них была опубликована в газетах и сборниках Калмыкии, большая часть составила первую книгу поэта «Баһ насна шүлгүд» (“Стихи юности”, 1940).

Избранные стихи ранних лет Д. Кугультинова включались в отдельные авторские сборники, а также в собрания сочинений и многотомные избранные произведения поэта на калмыцком языке (1981–1982 гг., 1992 г., 2012 г.). Состав подборки таких стихотворений варьировался в первых томах этих изданий.

Первая книга поэта «Баһ насна шүлгүд» («Стихи юности») малодоступна и малоизвестна широкому кругу современных читателей. Она насчитывает 85 страниц и вышла тиражом 3000 экземпляров, что было необычно для начинающего автора. Редактором указан писатель Гаря Манджиевич Шалбуров (1912–1942). Рукопись сдана в печать 6 сентября 1940 г., а подписана в печать 21 сентября того же года. Калмыцкий алфавит на кириллице в книге соответствовал реформе родного языка довоенного времени. На страницах этой книги представлены авторские стихи без указания года создания. Надо заметить, что в последующих изданиях его стихотворения и поэмы в основном имеют только год написания без уточнения числа и месяца.

Открывает сборник стихотворение «Умшачнрт» («Читателям») – обращение к читателям. Затем следуют остальные тексты: «Күңкән дуучд», «Нерн», «Жаңһрин орчуллһнд. С. Липкинд», «Маяковскд», «Дээч үүртән», «Багшнртан», «Бичг», «Диилвр», «Түрүн цасн», «Шин жилд», «Хойр Төгрәш», «Хавр», «Хаврар», «Майин нег шин», «Күлэлһн», «Күүкнә дун», «Ухалһн», «Зеегтә хар нүдд...», «Жирһл», «Көкрсн гүн уста...», «Чини чирәчн...», «Сард», «Жаңһрч күүкн», «Демон», «Седкл харһсн үүрм...», «Өңгрсн дурн», «Керго күн», «Зург», «Поэт», «Ухан», «Зунин асхар», «Чиңгс», «Шам шатна...», «Керм деер», «Крым», «Сохр көвүн», «Дән», «Би, Борис болн чи», «Альмн», «Үвлин сө», «Санхинь, инәдн күрнә...», «Сээхн баһ наснам үр, гемим тәв...», «Хурт», «Эзнәннь һарт ноха омгта...», «Орм уга нисәч». Сорок шесть стихотворений знакомят читателей с художественным миром молодого поэта. «Стихи, составившие эту первую книгу, были различны по тематике, по образности» [История калмыцкой литературы 1980: II, 114].

Мы условно сгруппировали их по жанровому и тематическому принципу. Это стихи-посвящения: «Умшачнрт», «Күңкән дуучд», «Жаңһрин орчуллһнд. С.

Липкинд», «Маяковскд», «Дээч үүртэн», «Багшнртан», «Би, Борис болн чи»; стихи-песни: «Күүкнэ дун»; «пейзажные» стихи: «Хавр», «Хаврар», «Сард», «Зунин асхар», «Крым», «Увлин сө», «Хурт»; стихи о любви: «Чини чирэчн...», «Альмн», «Санхнь, инэдн күрнэ...», «Өңгрсн дурн», «Керго күн»; стихи о праздниках: «Диилвр», «Майин нег шин», «Шин жилд»; стихи о дружбе: «Сээхн баһ наснам үр, гемим тэв...»; стихотворение для детей: «Түрүн цасн», стихи о жизни и искусстве: «Жирһл», «Ухалһн», «Ухан», «Поэт», «Демон» и т.д.

Не все эти произведения, по мнению Кугультинова, выдержали проверку временем. Но характерно и то, что автор отказал в переиздании тем стихам, в которых были упоминания исторических лиц – Маркса, Ленина, Сталина, политических лозунгов о социализме и коммунизме, т. е. того, что передавало дух той эпохи, и того, что было предостаточно в советской, в том числе и калмыцкой, литературе тех лет: «Нерн», «Күнкэн дуучд», «Маяковскд», «Дээч үүртэн», «Багшнртан», «Бичг», «Шин жилд», «Майин нег шин», «Керм деер», «Сохр көвүн».

В. Пюрвеев писал о Кугультинове: «Признание ему приносит уже первый поэтический сборник “Стихи юности”» [Пюрвеев 2006: 124]. Косвенным фактом такого признания может стать то, что в том же 1940 г. восемнадцатилетний Давид Кугультинов был принят в Союз писателей СССР. Это счастливо совпало со временем празднования 500-летия калмыцкого героического эпоса «Джангар» 6–7 сентября в Элисте, когда в столицу Калмыкии приехала писательская делегация во главе с А.А. Фадеевым. Сам Д. Кугультинов признавался, что не помнил, с каких лет начал писать, но вспоминал о своем первом стихотворении в многотиражной газете своего совхоза № 107 «Таңгчин зэңг» «под длиннющим названием “Успешно проведем отелочную кампанию”» [Кугультинов 1966: 205]. О литературном процессе тех лет Д. Кугультинов писал: «Хотя в те годы лучшие калмыцкие писатели не по своей воле находились далеко от родных краев (Санджи Каляев, Хасыр Сян-Белгин, Гаря Даваев, Константин Эрендженев, Каару Манджиев), в литературу входила группа талантливой молодежи: Басанг Дорджиев, Морхаджи Нармаев, Намру Ванькаев, Михаил Хонинов. Активно

работали уже сложившиеся писатели: Баатр Басангов, Церен Леджинов, Лиджи Инджиев, Пюрве Джидлеев, Санджи Эрдюшев, Михаил Тюлюмджиев и др. Калмыцкая литература находилась в преддверьи подъема» [Кугультинов 1966: 209].

Литературными наставниками юного поэта, в том числе и в создании первой книжки, стали калмыцкие писатели Б. Басангов, Б. Манджиев и Л. Инджиев.

Творческую историю выхода своей первой книги автор вспоминал по-разному с новыми подробностями. «В ту пору мне было семнадцать лет. Я сдал в печать свой первый сборник стихов под названием “Стихи юности”. Книга вышла в свет в 1940 году. Не буду говорить о чувстве несказанной радости, охватившей меня, когда я взглянул на обложку сигнального экземпляра со своим портретом – оно понятно. Читатели и пресса приняли сборник. Некоторые стихи из этой книжки, переведенные Д.Г. Бродским, в том же году были напечатаны в Москве, в альманахе “Творчество народов СССР” (ныне “Дружба народов”) и в общем сборнике “Поэзия Калмыкии”, вышедшем в издательстве “Советский писатель”» [Кугультинов 1966: 209–210].

Д. Кугультинов не оставил комментариев и примечаний к своей первой книге. Рецензия Г. Шалбурова, редактора книги Д. Кугультинова, стала единственной в печати тех лет. По словам рецензента, «тематика произведений поэта разнообразна. Он пишет стихи о Сталине, о Красной Армии, о героическом эпосе калмыцкого народа “Джангар”, о современной советской молодежи. <...> “Стихи юности” – это сборник произведений о делах и думах советских студентов, живущих интересами своего героического народа, понимающих неразрывность своей связи с народом, горячо преданных своей родине. <...> Стихи Кугультинова, являются ли они политическими или лирическими, по своему характеру патриотичны» [Шалбуров 1940: 2]. К существенным недостаткам рецензируемой книги отнесены поверхностное изображение действительности в ряде стихотворений, длинноты и прозаизмы. Получается, что рецензент признается в своей недоработке как редактор этой книги. «Но в

основном, – заключает он, – первый сборник стихотворений Кугультинова нужно считать удачным и нужным» [Шалбуров 1940: 2].

Интереса у исследователей первая книга поэта не вызвала. Некоторым исключением стал краткий обзор Н.Н. Мусовой в «Истории калмыцкой литературы» в главе о калмыцкой поэзии 1930-х гг. «К певцу “Джангара” обращается юный поэт в стихотворении “Джангарчи”. Он пишет о том, как в Советской стране нашла свое осуществление вековая мечта калмыцкого народа, сбылись “заветные сны”» [История калмыцкой литературы 1980: II, 114]. Особенностью цитации исследователя является обращение к русским переводам или к смысловому переводу анализируемых произведений. «Эту же тему развивает Кугультинов и в стихотворении “Переводчику “Джангара”, – продолжает ученый. – Автор рисует безотрадную картину нищенского существования народа до революции, задавленного непосильным трудом и жестоким гнетом нойонов и зайсангов. Народ поднимал голос протеста, он верил, что придут богатыри Джангар и Хонгор и освободят людей от кабалы и угнетения. Страстной верой в счастливое будущее заключал свое повествование мудрый, седовласый джангарчи. По мотивам народных сказаний было написано и другое стихотворение Кугультинова “Девушка-джангарчи”» [История калмыцкой литературы 1980: II, 115].

По мнению исследователя, «главное внимание поэта привлекала современность – его стихи были насыщены образами живой действительности. В “Думе”, “Счастье” автор размышляет о человеческом бытии, о движении природы, души человека. Славя величие разума, Кугультинов говорит о его безграничной силе. <...> В стихотворении “Счастье” радость человеческая видится поэту и в созидательном труде, и во встречах с любимой, и в стремлении советских людей сделать все для счастья Родины» [История калмыцкой литературы 1980: II, 115].

Такой традиционный идейно-тематический анализ продолжен и в отношении стихотворений Кугультинова о природе. «Вглядываясь пытливым взором в природу (“Первый снег”, “Весна”), Кугультинов размышляет о

движении времени, передает ощущение непрерывного процесса изменений облика самой природы» [История калмыцкой литературы 1980: II, 115]. Так «ранние стихи поэта впечатляют юношеским взглядом, непосредственностью, свежестью восприятия окружающего мира» [История калмыцкой литературы 1980: II, 116]. Выводы литературоведа: «В ранних стихах Кугультинова, во многом еще неровных по своему поэтическому качеству, однако уже четко виден общественный темперамент поэта, ощущается чувство гражданской ответственности за все происходящее, ставшее впоследствии главенствующим в зрелой музе Кугультинова» [История калмыцкой литературы 1980: II, 114].

Из этого краткого обзора трудно составить представление о жанровом своеобразии ранней лирики поэта, о тематическом диапазоне, о его поэтике, о художественно-выразительных средствах стихотворений. Обходит исследователь и сталинскую тему в ранних стихах, идеи социалистического строительства и коммунистического будущего.

Обратимся к первому стихотворению из дебютной книги Д. Кугультинова, чтобы проследить, как осваивал начинающий автор азы калмыцкого стихосложения, в чем проявилось следование национальным поэтическим традициям, а в чем – отступления или собственные новации, как соотносились форма и содержание на раннем этапе в его произведениях.

Стихотворение «Умшачнрт» (“Читателям”) – монолог юного поэта, в котором он обращается к своим читателям. Показательно, что он формулирует в начальных четырех строках свое поэтическое кредо, утверждая, что суть истинного слова, став пословицей, прославится, что собственное правдивое слово станет поучением для молодежи: «Үнн үгин утх / Үлгүр болж туурдг, / Бийиннь үн келсн / Баһд сурһмж болдг» [Көглтин Д. 1940: 3]. При этом автор опирается на калмыцкую пословицу: «Үнн үг келвл, хөтндэн цолта, / Худл үг келвл, өмнэн цогта» (“Будешь говорить правду – впереди слава, / Будешь говорить ложь – впереди бесчестье”) [Пословицы, поговорки... 2007: 403]. Перефразируя калмыцкую поговорку о том, что язык острее меча («Келн үлдд орхнь хурц») [Пословицы, поговорки... 2007: 255], т.е. слово победит там, где не справится

булат, он уточняет, что это может сделать только талантливое слово. «Болдин эс диилсиг / Билгин үг диилдг», а прошедшую любовь поможет вновь вспомнить песня: «Давад өнгрсн дуриг / Дун дэжнэс сергэдг» [Көглтин Д. 1940: 3]. Молодой автор просит читателей прочесть его песню с улыбкой, говоря, что и они когда-то любили, просит, чтобы они увидели нашу прекрасную жизнь и не судили строго, если не отточены еще его слова, приняли бы эту книгу благосклонно за ее правдивость. «Мини бичсн дуудм / Мишэж таанр умштн, / Би чигн цагтан / Бас дурллав гитн. / Эврэннь жирхэд үзжэх / Эңкр мана жирхлиг, / Дэкэд эн мини / Дегтр умшад үзтн, / Үгин хурцд эс болвчн / Үннднь ханлт келтн» [Көглтин Д. 1940: 3].

Стихотворение написано разностопным размером. Оно не делится на строфы. Поэт стремится к концевой рифме, не характерной тогда для калмыцкой версификации, но не всегда соблюдает ее. Придерживается он перекрестной рифмовки. В первых четырех строках он рифмует только два слова: туурдг / болдг, в последующих четырех строках – все четыре слова: диилсиг / дуриг, диилдг / сергэдг. В следующих четырех строках – только два слова: умштн / гитн. В заключительных шести строках рифма есть в двух словах: үзтн / келтн. По русской аналогии – это мужская рифма, учитывая восстановленные нами редуцированные гласные. Для калмыцкого языка – это преимущественное повышение тона или ударение на последнем слоге. В стихотворении используется единоначатие на двух уровнях: 1) парная аллитерация и парный ассонанс. Парная аллитерация: Бийиннь / Баһд, Болдин / Билгин, Давад / Дун, Би / Бас, Дэкэд / Дегтр. В отдельных строках – созвучие отдельных слогов: Мини / Мишэж. Парный ассонанс: Үнн / Үлгүр, Эврэннь / Эңкр, Үгин / Үннднь. Есть попытка начальной парной рифмы в пятой и шестой строках: Болдин / Билгин.

Уже в этом первом стихотворении явственна связь с устным народным творчеством, апелляция к мудрости предков и правде, дидактичность, установление диалога с потенциальным читателем, следование традициям калмыцкой версификации. Творческая история первой книги Д. Кугультинова

представляет интерес в историко-функциональном освещении, которое способствует изучению его литературного пути, становлению как поэта.

Вторая книга Э. Кектеева своим эмоциональным названием-призывом — «Төрскнәннь төлә: уралан!» («За Родину, вперед!») — отвечала уже начавшейся Великой Отечественной войне: рукопись была сдана в набор в середине октября, подписана к печати в первой неделе ноября 1941 г. Патриотическая тема определила содержание и жанровый состав сборника: стихотворение-клятва «Андһар», поэма о калмыцком летчике «Дармин көвүн Нарм» («Нарма, сын Дармы»), цикл «Хальмгуд хортан яһж дарла, дарх» («Как калмыки били и будут бить врага»).

В духе времени возродился жанр стихотворения-клятвы в советской поэзии, в том числе и калмыцкой. Так, книга поэта-джангарчи Мукубена Басангова (1878–1944) получила название по его одноименному стихотворению «Авшг» («Клятва») [Баснга М. 1941].

Со словами клятвы-призыва к Родине и народу обращается старый чабан в стихотворении Кектеева «Андһар», в цикле из четырех частей поэт напоминает о калмыках-воинах из эпоса «Джангар», из времен Отечественной войны 1812 г., Гражданской войны в советской России, уверяя, что враг будет разбит и сегодня, во время новой войны за отечество. В этом ряду прославление героев Гражданской войны – Харти Канукова («Харти командир»). В стихотворении «Сталин келжәнә» («Говорит Сталин») поэт на примере речи главнокомандующего страны транслирует знаменитое его обращение к народам СССР, называет Сталина дорогим отцом, обещает учиться у него, желает ему долгой жизни. Рефреном в этих произведениях становится тезис о прошлых и нынешних победах над врагами родины. «Хальмгин рапорт» («Рапорт Калмыкии») и «Колхозн дэәч дун» («Колхозная военная песня») рассказывают о помощи тыла фронту для победы. Одно из самых известных военных стихотворений Кектеева «Токуг» интересно тем, как патриотический порыв старой калмычки передан через реальные факты помощи фронту дарением денежных средств, драгоценностей: на колхозном собрании Кооку отдает свои

серебряные наконечники украшения-подвески (токуг), которые носила тридцать лет. Токуги прикреплялись к наконечникам, матерчатым чехлам, в которые укладывались две косы замужней женщины. По верованиям калмыков, токуги оберегали жизнь женщины и ее мужа [Ханинова, Музаева 2009: 72–79]. Поэтому расставание с семейной реликвией-оберегом и кончиками седых кос – акт самопожертвования для старой калмычки и ее супруга: «Тигв, би үнд / Токуган таслад өгчэнэв! / Төрскнэм диилх дээнэд / Терм дөң болг!» [Көктэн Э. 1941: 30]. («Я теперь, срезав токуги, отдаю их! Чтобы моя родина победила, пусть они станут помощью!»). Автор завершил свой рассказ патриотическими лозунгами и призывами к защите родины. В переводе И. Романова «Токуг» заканчивается словами героини о том, что много лет для нее верным другом был токуг: «Душу я ему навеки / Вверила свою, / А теперь без сожаленья / Друга отдаю. / Пусть он станет / Грозной пулей, / Острием клинка, / Пусть сразит фашиста насмерть – нашего врага!» [Кектеев Э. 2009: 217]. По мнению Н. Полякова, здесь «отголосок древнего культа в форме так называемого портретного заговора» [Поляков 1973: 27].

Поэма «Дармин көвүн Нарм» адресована здравствовавшему тогда старшему лейтенанту, летчику-истребителю Василию Дармаеву, вступившему в бой 22 июня 1941 г. Поэма состоит из двух частей. Здесь есть переключка с первой книгой; автор поэмы подчеркнул путь своего героя к мечте: «Мана цагин һәрдрин / Мөн негн болхар / Нарм нислһнэ эрдмин / Номиг дасад бэев» [Көктэн Э. 1941: 41]. Смысловый перевод: «Чтобы стать одним из орлов нашего времени, Нарма изучил летное дело». Действительно, Дармаев окончил Чугуевское авиационное училище в 1938 г. Эпиграф ко 2-й части поэмы – цитата из письма Дармаева в газету «Социалистический путь», в котором он заявил: «Я еще рассчитаюсь с фашистскими молодчиками» [Хейчиева 2019: 4]. В поэме: «Би бас фашистск мөгдгүдлэ негэн үзлцхв» [Көктэн Э. 1941: 45]. Дармаев, сбитый немецким летчиком под Батайском, погиб 20 мая 1942 г. Поэма «Нарма Дармаев» переведена И. Романовым [Кектеев 1959: 46–49].

Стихотворения в двух книгах структурированы сплошным текстом, строфикой, «лесенкой», разными видами анафоры (сплошная, парная, смешанная). Рамочная конструкция текста чаще датирована, с указанием места сочинения, иногда с эпитафией, посвящением, жанровым подзаголовком (дун = песня, поэма).

В 1942 г. Э. Кектеев добровольцем ушел на фронт, дослужился до звания капитана, вернулся с войны. Героическая тема первых сборников была продолжена поэтом-ветераном.

Лиджи Очирович Инджиев – член Союза писателей с 1938 г. Как и первая книга «Байр» («Радость», 1940), вторая книга «Булг» («Родник», 1941) поэта состоит из собственных произведений (стихи и песни) и переводов стихотворений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. Лозина, Г. Гейне. Эта книга подписана к печати перед войной, 28 мая 1941 г. Десять из сорока двух произведений поэта в названии обозначены песней. Они разной направленности: «Ленинэ туск дун» («Песня о Ленине»), «Байрта теегин дун» («Песня радостной степи»), «Кавалеристин дун» («Кавалерийская песня»), «Жаңһрчин дун» («Песня джангарчи»), «Дурлчкскн күүкнэ дун» («Песня влюбленной девушки») и др., традиционные в своем содержании – воспевание советской действительности. Авиационная тема отразилась в двух стихотворениях: «Болд харцхин парад» («Парад стальных соколов») и «Шуд летчик болнав» («Стану только летчиком»). Среди новых профессий кочевого прежде народа Инджиев выделил профессию актера. Стихотворение «Артистһрт» («Артистам») адресовано калмыцким студентам, выпускникам Государственного театрального института им. А. В. Луначарского в 1940 г., первая же труппа Калмыцкого драматического театра была составлена из выпускников Калмыцкого техникума искусств в Астрахани. Поэт, не считая себя равным джангарчи Мукубену и казахскому акыну Джамбулу, завершил свое послание традиционным благопожеланием новым артистам. В стихотворении «Интеллигентһрт» («Интеллигенты») Инджиев размышляет о молодой калмыцкой интеллигенции: «Эдн – мана артистһрт, / Эдн – мана эмчһрт, / Эдн – мана багһһрт, / Эдн – мана поэтһрт...» [Инжин Л. 1941: 80].

(«Это – наши артисты, / Это – наши врачи, / Это – наши учителя, / Это – наши поэты»). При этом слова «артисты» и «поэты» даны в русском эквиваленте, несмотря на то что есть калмыцкое определение «шүлгчнр» (калм. “шүлгч” – поэт). Кроме того, автор подчеркнул гендерный вектор: среди интеллигенции есть калмыцкие женщины. Он уверен, что со временем будут множиться ряды калмыцких интеллигентов. С этой темой связано «Шүлгчд илгэсн бичг» (“Письмо, отправленное поэту”), в котором Инджиев обращается к коллеге по перу, наставляя, как надо работать над произведениями, чтобы «Олнд туста болдгар / Олад бичэд бээхмл» [Инжин Л. 1941: 64], т.е. «принести общую пользу, научиться творить». В другом стихотворении «Иньгтэн» (“Другу”) с зашифрованным посвящением «Б-д» поэт, вспоминая, как в холоде-голоде строили новую жизнь, призывает к клятве – посвятить себя служению великой родине: «Алдр төрскндэн гиж / эврэннь жирһлэн нерэдий, / Авшг авч, андһарлж / энүни нернд көдлий» [Инжин Л. 1941: 77], поскольку родина их вырастила, ноги их достали стремян: «Эн маниг асрад, / дөрэд көлимдн күргвл» [Инжин Л. 1941: 77]. Здесь использовано фольклорная метафора, характерная для поэтики произведений калмыцких авторов. Интересно с точки зрения содержания и формы стихотворение «Домбрчин дун» (“Песня домбры”). Передавая исполнение калмыцкого танца под мелодию музыкального инструмента, поэт построил текст на глагольных императивах с редифом и рефреном, подбадривающим танцора: «Өскэһэрн эргэд *од!* / Өсрн чичрэд тавшад *од!* / Зуузаһарн цокад *од!* / Зулсн болад тошад *од!*» [Инжин Л. 1941: 82]. («Кружись на пятках! Дрожи, притопывая ногами! Стучи задниками сапог! Словно убегая, ускользай!»). О праздновании 500-летия эпоса «Джангар» в Элисте в сентябре 1940 г. стихотворение «Менд йовит» (“Доброго пути”) с выражением благодарности гостям – советским писателям. Одно из стихотворений «Дүүдэн» (“Младшему брату”) прямо передает в книге атмосферу готовности к будущей войне, когда лирический герой заверяет призванного в Красную Армию брата, что настанет и его черед: «Бийм белн болнав. / Кемр хортн өлкэдхлә, / Кэмис угаһар однав» [Инжин Л. 1941: 20]. («Буду готов. Если враг нападет, пойду и без комиссии»). Слово «комиссия»

(военная) дано в искаженном виде (“кэмис”). Поэт сравнил маршала К. Е. Ворошилова в посвященном ему стихотворении с эпическим богатырем Хонгором («Хонһр»), стоящим на защите родины. Несколько стихотворений связаны с Москвой: «Московск Кремль» (“Московский Кремль”), «Москва, мендвч!» (“Здравствуй, Москва!”) с воспеванием столицы СССР. Строительство автомобильной дороги Элиста – Дивное показано в стихотворения «Шин хаалһ» (“Новый путь”), в названии которого есть символика новой жизни. В целом, тематика книги Инджиева «Булг» определена мирной жизнью, творчеством, трудовой деятельностью народа. Все стихи не датированы, отвечают традиции национального стихосложения, иногда с включением заимствованной «лесенки» в строфике.

Басанг Бюрюнович Дорджиев (1918–1969) – член Союза писателей СССР с 1939 г. Среди первых книг поэта «Мини стихс» (“Мои стихи”, 1939), «Төрскни төлэ» (“Во имя родины”, 1940). Очередная книга «Шүлгүд болн поэмс» (“Стихи и поэмы”, 1941) включает стихи и три поэмы: «Хойр нүр» (“Лицом к лицу”, 1939), «Бичкн баатр» (“Маленький богатырь”, 1940), «Күрэд иргсн мана Жаңһр, күцж тогтгсн Бумбин орн» (“Вернувшийся наш Джангар, сотворенная страна Бумба”, 1940). Большинство произведений датированы 1939 г. и 1940 г., место создания не указано. В сборник вошли две песни: «Иньгтэн илгэгч дун» (“Песня, посланная другу”, 1940), «Мини дун» (“Моя песня”, 1940). В первой песне девушка обращается к другу, ушедшему в армию, с наказом овладеть военными знаниями, вторая песня воспевает радости, призывает крепче взять в руки поводья жизни: «Жирһлин жолаг батлж бэрий!» [Доржин Б. 1941: 21], метафора имеет фольклорную традицию. При этом автор использует калмыцкую пословицу: «Алтн шорад даргддго» (“Золото в пыли не скроется”) [КРС 1977: 37].

В отличие от других книг калмыцких поэтов эта книга открывается не привычной ленинской темой, а темой строительства новой жизни: «Хаалһ тосхлһн» (“Строительство дороги”, 1940) с эпитафией из пушкинских строк. Цикл «Хаалһин тодлврмуд» (“Дорожные размышления”, 1940) состоит из четырех стихотворений: «Өвгнэ келсн үг» (“Слово старика”), «Тооста хаалһар» (“Пыльной

дорогой»), «Көдлхдэн шүлтсн олн» (“Много работающих с усердием”), «Хаалһ тосхлһнд нөкд болхар» (“На помощь строительству дороги”). Создание цикла обусловлено Постановлением СНК КАССР от 29 января 1940 г. о строительстве шоссейной дороги Элиста – Дивное протяженностью 98 км, в котором приняли участие около 5 тысяч человек со всех улусов. Грандиозная стройка была завершена через 5,5 месяцев 16 сентября 1940 г.: были проведены земляные работы, добыт, подвезен и уложен камень. В стихотворном цикле поэт описал этапы строительства, передав трудовой энтузиазм народа, сравнив прежний гужевой транспорт (кони, верблюды, волы, телеги) с машинами. Правда, при этом в тексте ни разу не упомянуто село Дивное, к которому было проложено шоссе, чтобы использовать железнодорожную станцию для транспортировки различных грузов и материалов. В первом стихотворении цикла словами старика, благословляющего строительство необходимой для народного хозяйства дороги, поэт вводит калмыцкую поговорку: «Өндр деер һархла, / Нүдни сергмж болдг. / Өвгн күүнлэ күүндхлэ, / Чикни хужр хандг» [Доржин Б. 1941: 7]. («Когда взойдешь на вершину, взгляд бодрее. Когда со стариком говоришь, услада слуха»).

Двадцатилетию автономии Калмыкии адресованы стихи «Өөнин байрт» (“Юбилейному празднику”, 1940) и «Мана өөн» (“Наш юбилей”) с элементами благопожелания: «Иим төрскнд үүдгсн / Ицгм улмар батртха! / Ик ноолдани зальд / Иткл уралан шурһтха!» (“Пусть укрепляется наша вера в родную страну! Пусть в пламенной борьбе наша цель вперед устремлена! “) [Доржин Б. 1941: 13]. В первом из двух этих произведений есть традиционный йорял Сталину: «Мана цагин нарн Сталинд / Мендин йөрэл белг болтха!» (“Солнцу нашего времени Сталину пусть наш йорял станет подарком!”) [Доржин Б. 1941: 24]. Автор радуется тому, что долгожданная мечта народа воплотилась, пусть она звучит музыкой эпоса «Джангар».

Оборонная тематика, отвечающая на вызовы времени в канун второй мировой войны, отражена в стихотворении «Дамшлһн болн белдлһн» (“Знание и подготовка”, 1939) с прославлением советской авиации, мощи Красной Армии, а

также в стихотворении «Чиирг болхин кергт» (“Укреплять силу”, 1940) с призывом: «Манһдур хортнур шурһлһнд / Мергн, шамдһа болиЙ!» (“К завтрашнему вражескому нашествию будь метким и быстрым!”) [Доржин Б. 1941: 17]. Среди физкультурных и спортивных средств подготовки мужчин поэт упомянул футбол, заимствованную игру.

Название первой из трех поэм сборника «Күрэд иргсн мана Жаһр, күцж тогтгсн Бумбин орн» (“Вернувшийся наш Джангар, сотворенная страна Бумба”, 1940) актуализирует авторскую думу о воплощенной народной мечте – стране Бумбе. Поэт сравнил Сталина (назвав его по имени) с ханом Джангаром, с провидцем-мудрецом Алтаном-Цеджи из калмыцкого эпоса. Поэма «Хойр нүр» (“Лицом к лицу”, 1939) воссоздает дореволюционную жизнь, столкновение враждующих двух сторон из-за озерного камыша, а затем современную трудовую жизнь двух колхозов в совместной работе без споров и конфликтов. Поэме предшествует эпиграф из калмыцкой народной песни. К детям-читателям обращена поэма «Бичкн баатр» (“Маленький богатырь”, 1940). В ней повествуется о младшем сыне богатыря Хонгора Хошуне, которого автор представляет так: «Бумбин орн-нутгиннь / Бичкн эздүдиннь негнь, / Байрта жирһлиг делгрүллһни / Бас итклтэ геройнь» [Доржин Б. 1941: 34]. («Один из маленьких хозяев страны Бумбы, еще один надежный герой, способствующий радостной жизни»). Примечательно, что слово «герой» передано по-русски.

В стихотворении «Нерн» (“Имя”, 1940) тема наречения показывает перемены в обществе: раньше давали имена-обереги с обозначением животных, с плохой семантикой и т.д., теперь дают имена эпических богатырей, в том числе Алого Льва Хонгора. Несколько стихотворений свидетельствовали о литературных пристрастиях Дорджиева: «Лермонтовд» (“Лермонтову”, 1939), «Маяковскд» (“Маяковскому”, 1940), «Дууч, дурлач, күслдэч» (“Певец, любимец, мечтатель”, 1939; о К. Хетагурове). При этом в стихотворении «Лермонтову», сравнивая лермонтовскую «немытую Россию» с современной Россией, калмыцкий поэт благодарил Сталина, давшего родине крылья для полета: «Нисхд живр өггсн / Туургсн Сталиндэн хандвдн» [Доржин Б. 1941: 40]. Воздав должное

поэтическому дару Маяковского, Дорджиев выразил веру в то, что это имя никогда не забудется, поскольку: «Дун болн шүлгнь / Бомб болн туг!» (“Песня и стих – бомба и знамя!”) [Доржин Б. 1941: 41]. Перефразируя строки поэта, он использовал по-русски слово «бомба».

Для детской аудитории поэтом написан ряд стихотворений: «Эндр» (“Сегодня”, 1 сентября 1939), «Бичкн хаһачин үүлдвр» (“Маленький стрелок”), «Өвснд бээсн чиг метэр» (“Как роса на траве”, 1939), «Эзн күлг хойр» (“Хозяин и конь”, 1940), «Октябрин хойрдгч үй» (“Второе октябрьское поколение”, 1939). Некоторые из них были опубликованы в первой детской хрестоматии «Бичкдт» (“Детям”, 1941) [Бичкдт 1941]. Стихи адресованы детям младшего и среднего возраста. Так, в стихотворении о маленьком стрелке «Бичкн хаһачин үүлдвр» речь идет о пионере Ване, метко стреляющем в тире из винтовки (слово «тир» дается по-русски) и заявляющем о своей готовности отразить нападение самураев, если они появятся. Семилетний Эрдни ушел утром в школу, а бабушка ищет внука в дорджиевском стихотворении «Эндр» (“Сегодня”). Вернувшийся из школы мальчик заявляет, что по-калмыцки ему восемь лет, он уже не маленький: «Би хальмгар нээмтэлм, / Болад бээхгов тернь, / Ки наста бишлм, / Күтц дигтэ нээмнлм» [Доржин Б. 1941: 46]. Поэтому он и пошел учиться. По представлениям калмыков, возраст младенца отсчитывается с момента нахождения его в чреве матери, т. е. прибавляется один год. Постановлением СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 16 мая 1934 г. «О структуре начальной и средней школы в СССР» в школу первой ступени (начальные классы) первоклассников принимали с 8 лет. Стихотворение калмыцкого поэта отразило верования степного народа и реалии школьного довоенного образования.

Сатирическая тема заявлена в стихотворениях «Дегд керсү бийэн барж...» (“Считал себя слишком хитрым”), «Хойр аюлин ээмшгэс» (“Между двумя бедами”), «Зэрм хургудин тускар» (“По поводу некоторых собраний”). Дружеская ирония пронизывает стихотворение «Жаңһрч күүкнд» (“Девушке-джангарчи”, 1940) [Доржин Б. 1941: 51–52]. В его основе литературная полемика на эту тему со стихами Д. Кугультинова «Жаңһрч күүкн» (“Девушка-джангарчи”) [Көглтин Д.

1940: 3] и Л. Инджиева «Жаңһрч күүкнд» («Девушке-джангарчи») [Инжин Л. 1940: 4].

Книга Б. Дорджиева составлена из произведений, написанных в 1939–1940 гг., лишь несколько из них не датированы. К отдельным произведениям предпосланы эпиграфы, посвящения, часть таких посвящений указана уже в наименованиях. В состав книги включены три небольшие поэмы, один стихотворный цикл, две песни. Автор следует традиции калмыцкого стихосложения, изредка используя «лесенку», строфика в основном четырехстрочная. Связь с калмыцким фольклором – в обращении к эпосу «Джангар», паремиям, песням.

Церен Олцинович Леджинов (1910–1942) – член Союза писателей СССР. Его книга «Төрскн» («Родина») подписана к печати 5 апреля 1941 г. Это третья авторская книга поэта после двух предшествующих: «Стихсин хураңһу» («Сборник стихов», 1934), «Чидл» («Сила», 1939). В ней 26 текстов, в шесть названий включено слово «дун» («песня»), что составляет 4%. Один текст обозначен балладой «Бальчгин туск баллад» («Баллада о грязи»), но на самом деле не отвечает заявленному жанру. Поэма «Тарха көвүн» («Шелудивый мальчик») написана под влиянием калмыцкого эпоса «Джангар».

По сравнению с другими книгами «Төрскн» открывается застольной песней «Сөңгин дун», что вносит жанровую новизну в традиционный вступительный раздел сборника. Но и эта «Застольная песня» с элементами благопожелания аккумулирует в себе политическую направленность – прославление социалистической действительности, подтвержденную последующими за ней стихами-песнями: «Ленинэ туск хальмг дун» («Калмыцкая песня о Ленине»), «Баатрин туск дун» («Песня о богатыре»), «Хойр цагин хойр дун» («Две песни двух времен»), «Дун дууч хойр» («Песня и певец»). Строительству автомобильной дороги Элиста – Дивное Леджинов, как и Б. Дорджиев, тоже посвятил два стихотворения: «Хаалһ тосхий» («Построим дорогу»), «Өвгнэ йөрэл» («Благопожелание старика»). Программные стихи «Төрсн һазр» («Родная земля») и «Үүнд би төрлэв» («Здесь я родился») передают патриотический пафос всего

творчества поэта. Интересно в этом плане второе стихотворение, отмеченное личностным, семейным началом, включением материнского наказа с опорой на калмыцкую поговорку. «Көгшн экм үккдэн / Келлэ нама дуудад: / “Өнр ик кишгчн / Өвртэн дүрэтэ, эдлхч”» [Леежнэ Ц. 1941: 12]. («Моя старая мать перед смертью позвала меня и сказала: “Сиротское большое счастье у тебя за пазухой, отведаешь”»). Калмыцкая поговорка передавала горькую долю сироты, который мог надеяться только на себя: «Өнчнэ кишгнь өвртнь. Счастье сироты за пазухой (т.е. в собственных руках)» [Пословицы, поговорки... 2007: 148]. Поэт материнским словам придал новый смысл, утверждая, что для матери-родины он не пропал: «Эн һазртан төрскндэн / Экдэн ханад дулланв. / Өнч өнрткхн төрскндэн / Ондин шүлгэн нерэднэв» [Леежнэ Ц. 1941: 12]. («За то, что родился на этой земле, пою благодарность своей матери. Родине, вырастившей сироту, всегда посвящаю свои стихи»), здесь соединяется национальное и универсальное. Ср. как в русском переводе Д. Долинского и В. Стрелкова текст лишается национального колорита, материнские слова понимаются в прямом смысле: «Мне говорила мать когда-то: / “Тебя большое счастье ждет!..” / В моей груди / Светло и свято / Ее пророчество живет! / <...> Мой край / Тебе я отдан весь! / Спасибо, мать! / Спасибо, степи, / За то, что я родился здесь!» [Леджинов 1964: 56].

Единственный цикл в книге «Дагестана туск шүлгүд» (“Стихи о Дагестане”) включает 4 стихотворения, передающие авторские впечатления о стране гор. Трудящимся Западной Украины и Западной Белоруссии адресовано стихотворение с символическим названием «Ах-дүүнртэн» (“Братьям”), в котором поэт приветствует освобождение этих стран от польских панов. О подвиге китайской девушки Цай Цин-хуа поэт рассказал в стихотворении «Алтн цецкэ» (“Красный цветок”), так переводится с китайского имя героини. В основе сюжета – китайско-японская война, в которой Алтн цецкэ, командир партизанского отряда из города Чансин, борется против самураев, за нее враги обещают награду, заключают в тюрьму, откуда ее вызволяют соратники. Влияние калмыцкого фольклора проявляется в использовании поэтом фразеологизма о чаше крови, которую не пожалеют ради родины. Девушка-командир обращается к партизанам:

«Ааһ цусан / Хармнхм биш. / Алдр Китдэн / Хармнхм, харсхм» [Леежнэ Ц. 1941: 30]. («Не пожалеем чашу крови. Не пожалеем ради Китая, защитим его»).

Таким образом, в рассмотренных нами избранных книгах калмыцких поэтов Э. Кектеева, Л. Инджиева, Б. Дорджиева, Ц. Леджинова, Д. Кугультинова, изданных в 1940–1941 гг. на родном языке, присутствуют те же проблемно-тематические координаты, что у современников: патриотизм, ленинизм, сталинизм (Сталин – это Ленин сегодня), героизм в борьбе за освобождение родины, трудовое строительство, сравнение двух времен (темного прошлого и светлого настоящего), дружба народов разных стран с архетипами Большой семьи: Сталина – отца народов, Родины-матери, героических сынов и дочерей. Этому соответствует песенная тенденция в жанровой системе, способствующая воспеванию новой социалистической действительности. Оборонная тематика произведений предвоенного времени отвечает патриотическому настрою. Связь с фольклором проявляется в обращении к жанрам магтала-восхваления, йоряла-благопожелания, к эпическим мотивам «Джангара» с культом богатырей и символом обетованной страны Бумбы, к паремии. При создании поэм поэты ориентируются на эпос «Джангар», проецируя его аксиологические ценности на современность. Любовная и пейзажная лирика не играет существенной роли в тематическом диапазоне, как и стихи, адресованные детской аудитории (детские стихи в книге Б. Дорджиева). Сатира направлена на дискредитацию либо врагов отчизны, либо на советскую бюрократию, осмеяние человеческих недостатков. Несмотря на то, что в периодике печатались калмыцкие переводы произведений литератур народов страны, переводные тексты включены только в книги Л. Инджиева. Русские переводы стихотворений калмыцких поэтов обычно в художественном отношении были слабее оригинала, не передавая национального своеобразия из-за незнания переводчиками калмыцкого языка. Как правило, калмыцкие поэты опирались на традицию национального стихосложения (аллитерация, анафора, редиф), постепенно используя заимствованную «лесенку» в строфике. Поэтика заглавий как собственно книг, так и произведений калмыцких литераторов передавала авторскую интенцию в мажорном восприятии

новой жизни: «Орлы нашего времени», «За родину, вперед!», «Во имя родины», «Родина» и др. Заголовочно-финальный комплекс стихотворений и поэм не всегда имел датировку и указание времени написания, изредка сопровождался подзаголовками, посвящениями, эпитафиями. Структурирование книги не отличалось разнообразием, делением на разделы, в основном начинаясь с агитационно-пропагандистских вещей. По объему и тиражу издания были небольшими, чаще без твердого переплета и иллюстраций, вступительных статей и предисловий. Изучение книг калмыцких поэтов первой половины прошлого столетия позволяет выявить как творческую индивидуальность автора, так и особенности литературного процесса данного периода. Разыскание таких книг, малодоступных по разным причинам (Великая Отечественная война, тринадцатилетняя ссылка калмыцкого народа), включение их в научный оборот будет способствовать уточнению литературной карты Калмыкии.

1.3. Книги калмыцких поэтов конца 1950-х гг. в ракурсе возвращенной литературы

В истории калмыцкой литературы XX века временной период (1943 – 1956 гг.), связанный со сталинскими репрессиями и ссылкой калмыцкого народа, обусловил тринадцатилетний вакуум молчания. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 9 января 1957 г. была восстановлена национальная автономия, в 1958 г. состоялся III съезд Союза писателей Калмыкии, в 1959 г. отмечалось 350-летие добровольного вхождения калмыцкого народа в состав Российского государства. Все эти события повлияли на появление в конце 1950-х гг. поэтических книг Аксена Сусеева, Басанга Дорджиева, Давида Кугультинова, Лиджи Инджиева, Хасыра Сян-Белгина, Санджи Каляева, Морхаджи Нармаева, Бема Джимбинова, Алексея Балакаева.

Как подчеркнуто в «Истории калмыцкой литературы», вторая половина 1950-х годов «стала своеобразной стартовой площадкой для нового движения поэзии в последующие десятилетия. В этот период в ней восстанавливается

историческая преемственность художественного творчества и развития реалистической поэтической системы. Заново, в первичной или новой редакции, издаются произведения, написанные до войны и в военное время, получают завершение многие творческие замыслы, эпические полотна, первые части которых уже были опубликованы в 30-40-е годы. <...> Ведущее место в книгах занимают стихи о партии, о В. И. Ленине, о важнейших социально-исторических этапах, пройденных народами нашей страны, о расцвете Калмыкии в семье братских народов. Осознание общности судеб советских народов, закалившейся в огнях революции, гражданской войны, в годы Великой Отечественной войны, усилило идейное содержание поэзии, ее гуманистический пафос. Ярче освещаются важнейшие этапы движения мировой истории» [История калмыцкой литературы 1980: II, 193–194]. В то же время критически отмечено, что «во второй половине 50-х годов в ряде случаев художественное освоение действительности (особенно в лирике) шло чаще вширь, нежели вглубь» [История калмыцкой литературы 1980: II, 194].

Основные темы авторских книг – родина, мир, труд, история страны, герои отечества. Среди запрещенных цензурой тема депортации и ссылки калмыцкого народа. Она присутствует в некоторых изданиях в контексте. Наряду с лирическими стихами поэты включали в книги поэмы разных лет.

Для всесоюзного читателя стихи калмыцких поэтов стали доступны в русском переводе в сборнике «Поэты Калмыкии», вышедшем в московском издательстве в 1958 г.

В наших статьях ранее была исследована поэтика заглавий книг калмыцких поэтов 1920–1930-х гг. [Ханинова, Урусхал 2019: 322–342], поэтика заглавия первых книг Давида Кугультинова и Михаила Хонинова [Ханинова 2019: 376–381], поэтика книг калмыцких поэтов 1940-х гг. – Эльди Кектеева, Лиджи Инджиева, Басанга Дорджиева, Ц. Леджинова [Ханинова 2020: 121–133].

Рассмотрим поэтические сборники Аксена Сусеева «Төрскн тег» («Родная степь», 1959) и Басанга Дорджиева «Өргн теегин өр дундан» («Среди широкой степи родной», 1959) в аспекте возвращения калмыцкого народа на родину.

Аксен Илюмджинович Сусеев вначале печатал свои произведения и книги под литературным псевдонимом Дендэн Айс: «Болд зүркн» (”Стальное сердце”, 1929) [Дендэн А. 1929], «Бичэ март» (”Не забудь”, 1932) [Дендэн А. 1932], «Теегин үрн» (”Сын степей”, 1939) [Дендэн А. 1939], «Төрсн теегм» (”Моя родная степь”, 1941) [Дендэн А. 1941]. Характерную особенность творчества народного писателя Калмыкии А. Сусеева исследователи видели в широком просторе эпического раскрытия действительности и человека, в пафосе утверждения преемственности историко-революционных традиций [История калмыцкой литературы 1980: II, 255; Мацаков 1976: 111–127; Пюрвеев 1981: 51–79].

В предисловии («Нүр үг») к книге «Төрсн тег» (”Родная степь”, 1959) автор подчеркнул, что старые стихи в ней даны в прежней публикации, исправлены только два стихотворения, остальное – все новое [Сусеев 1959: 3]. Несмотря на то, что книга обозначена как избранные стихи, в нее вошли поэмы «Болд зүркн» (”Стальное сердце”), посвященная герою Гражданской войны Аралтану Ангуляеву, четыре песни-главы из поэмы «Теегин үрн» (”Сын степей») о командире Гражданской войны Оке Городовикове, поэма «Бичэ март» (”Не забудь”) о героях Гражданской войны Оке Городовикове и Харти Канукове. Структура книги состоит из трех разделов: «”Болд зүркн” гидг дегтрэс» («Из книги “Стальное сердце”»), «Һурвдгч-дөчдгч жилин шүлгүдэс» (”Из стихотворений 1930–1940-х годов”), «Шин шүлгүдэс» (”Из новых стихотворений”). Заголовочно-финальный комплекс произведений оформлен по-разному. Не все тексты датированы, в трех из них указаны место и время написания: «Һарсн төрсн һазр»: «Москва, 1939 ж.» [Сусеев 1959: 55], «Ленинэ нерн – мөңк»: «Элст, апрель 1957 ж.» [Сусеев 1959: 114], «Кавказин сарта сө ухаллһн»: «Кисловодск, июнь 1957 ж.» [Сусеев 1959: 121]. Если уточнен месяц создания, то его наименование автором дано по-русски. Годы написания также представлены по-разному: числа, числа с сокращением слова «год» – ж (жил»). Внутри разделов тексты не выдержаны в хронологическом порядке. Все тексты имеют названия, некоторые с подзаголовками, поясняющими тему или адресат. Например, «Капитан (Ленин өңгрэд 5 жил болснд)» [Сусеев 1959: 7], «Ижл

(Ижлин захсчнрт-колхозникүдт)» [Сусеев 1959: 32], «Маяковскд (Памятник тэвлһнлэ)» [Сусеев 1959: 58], «Богшрһ мис хойр (Природин бээдлэс)» [Сусеев 1959: 129]. В жанровом отношении книга включает, помимо поэм, песни. Они обозначены в названии или в подзаголовке: «Комсомольцин дун» («Комсомольская песня») [Сусеев 1959: 9], «Тамарин туск дун» («Песня о Тамаре») [Сусеев 1959: 131], «Теегин үрн (дун)» («Сын степей (песня)») [Сусеев 1959: 68].

Традиционно для советской литературы книга открывалась ленинской темой: «Ленинлэ би күүндвв» («Я разговаривал с Лениным»), «Капитан» (1929), которая продолжилась в последнем разделе стихотворением «Ленинэ нерн – мөңк» («Имя Ленина вечно», 1957). В первом стихотворении диалог поэта с покойным вождем в мавзолее, во втором стихотворении поэт использовал широко распространенное сравнение Ленина с капитаном корабля, указавшим верный путь («Капитан земли» С. Есенина), в третьем стихотворении – рефрен, варьирующий определение Ленина (партийца, политика, вождя, победителя, руководителя), с заключением о том, что отступление от ленинского учения привело к ошибке, к страданиям калмыцкого народа. Но XX съезд партии, услышав Хрущева, известил страну, что нет вины калмыков: «Хөрдгч, партин хург, / Хрущевин илткл соңсж / Хальмгин гем угаһинь / Хээртэ нутгтан медүлж» [Сусеев 1959: 114]. Речь идет о закрытом докладе Н. С. Хрущева «О культе личности» делегатам съезда. Последствием разоблачения культа личности Сталина стало возвращение автономии калмыцкому народу Указом Верховного Совета СССР: «Хөөннь, Деед Советин / Күндтэ ик хуртт / Хальмгин тускар күүндгдж / Хальмгин автоном тогтв» [Сусеев 1959: 114]. XX съезд КПСС состоялся, как известно, в 1956 г., стихотворение написано в Элисте в апреле 1957 г. Несмотря на то, что поэт не мог прямо сказать о депортации и тринадцатилетней ссылке калмыков, тем не менее, в контексте понятна эта трагедия в истории народа.

Следующее за этим произведением стихотворение «Манж нутгтан ирв» («Манджи вернулся на родину», май 1957 г.) продолжает тему возвращения

ссылнопоселенцев на родину. Стихотворение начинается с экспозиции: две машины, поднимая пыль, несутся в калмыцкий край, это едут две калмыцкие семьи. Достигнув берега Маныч-реки, машины остановились. Манджи-старик позвал всех выйти из машин. Семь-восемь калмыков с русскими шоферами, расстелив ковер, уселись рядом. Манджи-старик, взяв чарку водки, произнес по старинному обычаю йорял, в котором выразил радость по поводу возвращения домой, надежду на лучшую жизнь совместно с русским народом, на вечную дружбу, провозгласив славу великой советской стране, ее золотому пути. «Нег-негнэсн салш уга / Ниицнһү сээнэр бээж, / Алдр Советин нутгинь / Алтн хаалһинь магтий!» [Сусеев 1959: 116]. Таким образом, поэт показал, что у калмыков нет вражды к старшему русскому брату, к общей родине. Манджи-старик высыпал на ладонь из шелкового мешочка горсть мелких монет, поклонился и помолился Маныч-реке, бросив монеты в ее воду. Калмыцкие семьи дружески встретили в совхозе русские товарищи, устроили застолье с беседой, а директор совхоза сообщил, что для них готовы дома, что завтра можно будет приступить к работе. Стихотворение заканчивается трудовой картиной: калмыки пасут скот, в степи увеличивается поголовье тонкорунных овец. И в этом произведении поэт не упоминает места, откуда прибыли калмыцкие семьи, не указывает хронологический вектор ссылки из-за цензуры. Но подчеркивает, что калмыки сохранили свои традиции и обычаи, что они вернулись к исконному труду предков.

В следующем стихотворении «Хавр» (“Весна”, май 1957) автор выражает личные чувства, вводя свой литературный псевдоним в текст, славит родную степь, ароматы и запахи которой пьянят человека, слагающего магтал (восхваление) родине. «Дуучин дун сарулдв, / Дуулх дутман сээхрв. / Дурта нутган магтж / Деегшэн улм делсв» [Сусеев 1959: 118]. Весна как символ пробуждения жизни после долгой зимы, возрождения степняков.

Это земля, где похоронены предки, земле отцов и матерей молятся ее дети. Об этом стихотворение «Кавказин сарта сө ухалһн» (“Размышления кавказской

лунной ночью”, Кисловодск, июнь 1957 ж.): «Эн теегин эргнд / Эңкр ээжм оршагдла, / Ээж-аавиннь һазрт / Эңкр үрчн мөргжэнэв» [Сусеев 1959: 121].

Воспоминания о семье в стихотворении «Ээжин тускар» (“О матери”, сентябрь, 1957 ж.) структурированы психологическим параллелизмом. В первом четверостишии в осеннем небе журавли учат своих детей летать, позднее все они вытянулись цепочкой и отправились в дальние края. Слышатся журавлиные песни в небе, вспоминаются родные люди. Поэт задается риторическим вопросом: «Ээж өвртэн орулж / Элкндэн эс шахлу? / Күүкдиннь төлэ зовж / Кү эс келү?» [Сусеев 1959: 125]. («Не тебя ли мать, уложив с собою рядом, прижимала к груди? Страдая ради детей, не сделала ль их людьми?»). Поэтому автор вопрошает: «Тоһрун-эк үрндэн / Тууршсн ачта биший? / Чамаг өсксн ээж / Чимгтэ туста биший?» [Сусеев 1959: 125]. («Журавлиха-мать для своих детей славна, в почете? Тебя взрастившая мать прекрасна, не так ли?»). Мир природы и мир человека, по мысли поэта, одинаков: взаимосвязь родителей и детей проявляется в общей заботе и любви. В контексте стихотворения – это и семантическая параллель между родиной-матерью и родной матерью.

В ракурсе трагической истории XX века – это авторское отношение к событиям столетия, особенно в связи с юбилейной датой в августе 1959 г. – 350-летием добровольного вхождения калмыцкого народа в состав Российского государства.

И эта книга А. Сусеева «Төрскн тег» (“Родная степь”), как и книга Б. Дорджиева «Өргн теегин өр дундан» (“Среди широкой степи родной”), издана под обложкой с логотипом: «Эрэсэлэ 350 жил хамдан» (“350 лет вместе с Россией”). И эта верность поэта избранному пути в творчестве отражена и в указании фамилии и имени с литературным псевдонимом в скобках, в самом составе данной книги, соединившей ранние произведения с современными.

Среди первых книг Басанга Бюрюновича Дорджиева: «Мини стихс» (“Мои стихи”, 1939) [Доржин Б. 1939], «Төрскни төлэ» (“Во имя Родины”, 1941) [Доржин Б. 1941a], «Шүлгүд болн поэмс» (“Стихи и поэмы”, 1941) [Доржин Б. 1941b].

Книга «Өргн теегин өр дундан» (“Среди широкой степи родной”, 1959) включала стихи и поэмы разных лет, начиная с 1930-х гг. и кончая новыми. Структура книги состоит из 5 разделов: «Мини дун» (“Моя песня”), «Саралинск тодлврмуд» (“Саралинские размышления”), «Бичкдүдт» (“Детям”), «Шоглад бичсн шүлгүд» (“Юмористические стихи”), «Поэмс» (“Поэмы”).

Заголовочно-финальный комплекс стихотворений датирован по-разному: в одних текстах указан только год (1938), в других – месяц, год и место: «Октябрин төрскн» (“Родина октября”, 1942. Декабрь. Ээдрхн = Астрахань), с двойным хронотопом «Зүүдндэн» (“Во сне”, 1942. Ээдрхн = Астрахань, 1944. Сарала), несколько текстов – с посвящением «Дээчин эк» (“Мать солдата”), с эпитафией «Эрүн баһ насни төлэ» (“Ради юности”). Часть текстов не датирована.

В первый раздел вошел и довоенный цикл «Хаалһин тодлврмуд» (“Дорожные размышления”, 1939) о строительстве автомобильной дороги Элиста – Дивное. Второй раздел состоит из цикла «Саралинск тодлврмуд» (“Саралинские размышления”, 1945), созданный во время ссылки, включает 12 стихотворений. Раздел для детей – стихи разных лет, в том числе вошедшие в довоенный сборник «Бичкдт» (“Детям”, 1941) [Бичкдт 1941; Ханинова 2019: 214–233]. Три поэмы образуют заключительный раздел: «Ленинэ нертәһәр» (“С именем Ленина”), «Босха, хээмнь, Босха» (“Босха, милая Босха”), «Хойр нүр» (“Лицом к лицу”).

Цикл «Саралинск тодлврмуд» (“Саралинские размышления”, 1945) с подзаголовком «Билгин арвн хойр шүлг» создан был поэтом в ссылке, в Красноярском крае, в поселке Приисковый Саралинского района Хакасии. Он состоит из небольших 12 озаглавленных стихотворений, обозначенных числами: 1. «Иньг дурн хойр» (“Дружба и любовь”), 2. «Альмн модн» (“Яблоня”), 3. «Ноолдана күсл» (“Цель борьбы”), 4. «Сежг» (“Сомнение”), 5. «Өвэрц түңг» (“Особая основа”), 6. «Учрх өдр» (“Значимый день”), 7. «Хавр» (“Весна”), 8. «Хоосн санан» (“Пустая мысль”), 9. «Сар» (“Луна”), 10. «Нарн» (“Солнце”), 11. «Билгин күсл» (“Цель творчества”), 12. “Кедү харһцхв!» (“Сколько будет встреч!”) [Доржин Б. 1959: 87–92].

По словам Николая Бурулова, «хальмгин нэрн чимлһтэ келтэ күүнэ тер цага үүдэврмүд дунд “Саралин тодлврмүд”, “Саралинск тетрадяс” гидг багмудт негдсн шүлгүднь күүнэ седкл-ухаг нег үлүһэр уйдаж эзлнэ. Эн шүлгүд онц учр-утхта. Эн үүдэврмүдтэн шүлгч өсч-боссн һазран, төрскн нутган, эңкр отган санж, хотн-хошан эмтэн сергэж бичнэ. Альд йовдг болвчн, хэрин һазрт бээхлэнь, арднь үлдсн нутгнь энүнэ уханас һархш. Уудьврта, уйдлһта седкльн хөөн-хөөнэн энүг эврэ һазрурнь тачалһна» [Буурла Н. 2008: 681].

Н. Бурулов, помимо «Саралинских размышлений», упоминает цикл «Из “Саралинской тетради”», опубликованный позднее. Писатель подчеркнул, что в этих стихах Дорджиев писал о своей родине, вспоминая родной край, своих земляков. Где бы ни находился поэт, оставшаяся вдалеке родина не покидала его ум, вселяя печаль.

Циклу «Саралинских размышлений» в книге предшествует несколько стихотворений, написанных там же в 1944 г.: «Уулын цецг» (“Горный цветок”), «Ш. Ц.», «Ижл минь, Ижл» (“Волга моя, Волга”) [Доржин Б. 1959: 84–86]. Общий их мотив – преодоление невзгод, вера в светлое будущее, возвращение к истокам.

В цикле «Саралинские размышления» отражены авторские итоги пройденного тогда пути, жизненных испытаний и ценностей с утверждением исторической правды и справедливости. Одно из программных стихотворений – «Ноолдана күсл» (“Цель борьбы”). «Бээсн чидлэн эрвллго / Бээр бэрлдэнд орлав. / Бээх эн цогцарн / Бадрсн аюлур зөрлэв. / Кесн кергэн ачлж / Келж бахтхар седхшв. / Кемр үкл ирхлэ, / Керго гиж цухрхшив. / Ноолданд – жирһлин түнг, / Ноолданд – урһцин уңг, / Ноолданд – дурна таалвр, / Ноолданд – седклин олвр! / Даңгдлго ноолдад диилхлэ, / Даңгин хүврш угаһар, / Давсн жилмүдин ухаһар / Дуута жирһл учрна» [Доржин Б. 1959: 88].

Для поэта жизнь – постоянная борьба за главное в этом мире. Поэтому он говорит о том, что, не жалея сил, принимал участие в этой борьбе. Среди бедствий, не теряя присутствия духа, поклялся, что лучше умрет, чем отступит. Дорджиев выводит свои формулы такой борьбы. Он считает, что в борьбе –

основа жизни, корень сущего, любовная страсть, поиски смысла. Только тогда создается жизнь, достойная песни.

Поэт размышляет о тех людях, которые идут по прямой дороге, и о тех, кто идет обочиной жизни, в стихотворении «Өвэрц түнг» (“Особая основа”). Призывая отбросить сомнения, он утверждает, что испить из родника мудрости – наша забота («Сежг» = «Сомнение»). В стихотворении «Сар» (“Луна”) красота любимой женщины сравнима с красотой луны в традициях калмыцкого фольклора. Тем не менее, в контексте звучит и надежда на то, что прекрасную ночь сменит счастливый день. Таким образом, поэт озвучил мысль о возвращении на родину. Эта мечта манифестирована в стихотворении «Нарн» («Солнце»). Оно открывается мотивом полета на крыльях, чтобы обзреть с высоты вселенную. И путь лирического субъекта – в родную степь, где поют жаворонки, где будет счастлив с любимой девушкой.

В одном из стихотворений цикла «Билгин күсл» (“Цель творчества”) поэт уверяет, что недалек тот судьбоносный день, когда по старинному обычаю родится скрипичная мелодия: «Хол биш, даруд / Хүвтэ өдр ирх!.. / Хуучн авъясарн дакад / Хуурин айс төрх!» [Доржин Б. 1959: 92]. О своем пути поэт говорит, что тогда его дар в этой дороге понесется потоком, подобно роднику: «Билгм хаалһдан орад, / Булг мет турглх!!!» [Доржин Б. 1959: 92]. Возродятся его друзья, забудут все беды и невзгоды, прославят свои имена: «Хар санаг буулад, / Хүвтэ үүрмүдм эмдрх! / Харшлтла харһсан мартад, / Хаалһдан хөөнэн мөңкрх!» [Доржин Б. 1959: 92]. В этом плане значим мотив назначения поэта и поэзии в творчестве Б. Дорджиева.

Заключительное стихотворение «Кедү харһцхв!» (“Сколько будет встреч! ”) – размышление автора о победе в войне, добытой в огненном пламени борьбы, о памяти павших за свободу родины, о вечной благодарности им и тем, кто остался жив. Он радуется предстоящим встречам в мирное время. Так, поэт не сомневается, что правда восторжествует, иначе говоря, калмыцкий народ вернется в родной край.

Участник Великой Отечественной войны, как и другие калмыцкие поэты Э. Кектеев, Л. Инджиев, М. Нармаев, А. Тачиев, М. Хонинов, Б. Дорджиев встретил известие о Великой Победе 9 мая 1945 г. в ссылке, но в своем цикле «Саралинские размышления» сумел сказать, пусть и в контексте, об этом историческом периоде в жизни калмыцкого народа.

В двух книгах «Төрскн тег» (1959) и «Өргн теегин өр дундан» (1959), изданных после возвращения на родину, А. Сусеев и Б. Дорджиев запечатлели время тяжелых испытаний и значимых свершений, показали единение народов страны в борьбе против общего врага – фашизма, продемонстрировали роль поэта в жизни общества, декларируя общечеловеческие ценности и отстаивая историческую правду. Произведения, вошедшие в обе книги, показали связь с фольклором, национальным стихосложением, с историей и современностью.

Названия двух книг отразили патриотический вектор – «Родная степь» и «Среди широкой степи родной», гражданский пафос в строительстве новой жизни в степном краю, в защите отечества во время Гражданской войны и Великой Отечественной войны, веру в историческую правду и справедливость в период депортации и ссылки калмыцкого народа, радость возвращения на родину.

Структура двух книг включала как стихи, так и поэмы, созданные в разные годы – с 1930-х гг. по 1950-е гг., имела несколько разделов. Не все произведения датированы, хронотоп указан по-разному. Как правило, все тексты озаглавлены, некоторые организованы циклично. Немногие произведения имеют посвящения и эпиграфы. В книгу Б. Дорджиева вошли также стихи для детей.

Обе книги вышли под юбилейной обложкой – «350 лет вместе с Россией». Это эмблема актуализировала взаимосвязь русского и калмыцкого народов на протяжении веков, доказывала, что, несмотря на период сталинских репрессий, калмыцкий народ остался верен своей клятве, когда добровольно присоединился к Российскому государству в 1609 г.

1.4. Книга-эпитафия в литературе калмыцкого зарубежья

В отличие от российского литературного зарубежья [Литературное зарубежье 2000, 2002], литература калмыцкого зарубежья – малоисследованное до сих пор явление несмотря на то, что изучение началось с 1990-х гг., когда в России стало возможным возвращение этой части художественного наследия в единый поток истории калмыцкой литературы. Сложности обусловлены по-прежнему трудной доступностью к источниковедческим базам за рубежом, к личным архивам калмыков-эмигрантов в Западной Европе и США.

Литература калмыцкого зарубежья включает в себя две малочисленные волны: 1) 1920-е гг. – 1941 г., 2) 1945 г. – 1960-е гг.

Первая волна, как и литература русского зарубежья первой волны, вызвана расколом России на два лагеря из-за Октябрьской революции и гражданской войны, когда калмыки, участники белого движения, вынуждены были эмигрировать в Западную Европу, а затем перебраться в США. Вторая волна, как и литература русского зарубежья второй волны, связана с Великой Отечественной войной (1941–1945), когда калмыки, попавшие в немецкий плен, оказались в Германии и не вернулись на родину по известным причинам (угроза советских репрессий). Отношение к зарубежным соотечественникам-литераторам претерпевало долгий период примирения и в Калмыкии – от неприятия до понимания, особенно к представителям второй волны, как по политическим, идеологическим (в том числе из-за цензуры), так и по субъективным причинам.

В этом плане феномен литературы калмыцкого зарубежья первой волны более изучен, чем литература калмыцкого зарубежья второй волны [Бичеев 1991; Борманжинов 2001; Борисенко, Горяев 1998; Джамбинова 2001; 2003; Борджанова 2001; Шарманджиев 2013; Топалова 2016; 2017 и др.].

Исследования путей развития литературной деятельности калмыцкого зарубежья условно делят на 3 группы: 1) труды социально-исторического характера, описывающие причины этого явления в истории калмыцкого народа; 2) статьи лингвистического характера с рассмотрением стилевых и языковых

особенностей произведений; 3) литературоведческие работы [Топалова 2016: 26–27].

Среди персоналий первой волны литературы зарубежья основное внимание уделяется писателю Санжи Балыкову (1894–1943), его творческому наследию – повестям, рассказам, публицистике, созданных преимущественно на русском языке.

Литература калмыцкого зарубежья второй волны на примере поэзии Гари Мукуловича Мушаева (1925–1966) не изучена за исключением, например, заметок [Инжин Л. 1995], статей [Цеджинов 1995; Буджалов 2020], предисловий [Буджала Е. 1993; 1995], рецензий [Эльдышев 1997] в связи с публикациями стихотворной подборки и поэтического сборника эмигранта, изданного на родине в начале 1995 г. Объектом и предметом исследования творчество Гари Мушаева еще не стало в литературоведении. Сегодня он – единственный из представителей второй волны калмыцкой литературы зарубежья, чьи возвращенные произведения доступны для читателя и литературоведов.

Биографические сведения о Гаре Мушаеве скудны, не всегда конкретны. Так, он родился 8 января 1925 г. в многодетной семье бедняка Муукла Мушаева, по одним сведениям, в хотоне Асмут (урочище Годжур) Абганеровского аймака Малодербетовского улуса, по другим сведениям – в хотоне Годжур Абганеровского улуса, по третьим сведениям – в хотоне Ергени Кетченеровского улуса, в современной геолокации – на территории Кетченеровского района Калмыкии. Будучи седьмым ребенком, но старшим из сыновей, Гаря с детства отличался способностями в учебе, в 1942 г. окончил с похвальной грамотой, по одним сведениям, десять классов Цаган-Нурской средней школы, по другим сведениям – школу-интернат в селе Цаган-Нур. После разгрома немецко-фашистских войск под Сталинградом полиция забрала с собой калмыцкую молодежь, так семнадцатилетний Гаря в 1943 г. оказался в Германии на принудительных работах в лагере «Шлайсхайм». С 1945 г. находился в том же лагере уже для перемещенных лиц под Мюнхеном, в американской зоне оккупации. Там же начал писать стихи, сочинять песни, исполнять их в

самодеятельном ансамбле с друзьями-калмыками. По воспоминаниям современников, Гаря хорошо знал калмыцкую литературу, национальный фольклор, в том числе наизусть читал фрагменты глав героического эпоса «Джангар», принимал участие в художественной самодеятельности, в олимпиадах по народному творчеству [Инжин Л. 1995: 71–72; Буджалов 2020: 35]. Все это нашло отражение в его поэзии.

Поначалу не придававший значения своим стихам, Мушаев прислушался к советам старших друзей, поддержавших его дар. В 1947 г. он женился на калмычке Жене Доржиновой, родились сын Дорджи и дочь Пурма. По свидетельству родни, сыграл эпизодические роли в нескольких немецких кинофильмах 1950-х гг. [Буджалов 2020: 36]. В 1958 г. Гаре Мукуловичу удалось из ФРГ передать письмом через Лиджи Инджиева, тогда депутата Верховного Совета СССР, весточку своей родне, узнавшей теперь через много лет после войны, что пропавший без вести жив [Инжин Л. 1995: 72]. Г. Мушаев скончался от туберкулеза в возрасте 41 года в апреле 1966 г., похоронен в Мюнхене.

В 1989 г. калмыцкий поэт Егор Буджалов, побывавший по приглашению в США, познакомился со вдовой Г. Мушаева, переехавшей в Филадельфию после смерти мужа; она рассказала о нем и передала рукописи некоторых его стихов для публикации на родине. Так калмыцкие читатели познакомились с творчеством поэта-эмигранта сначала в газетном, журнальном и, наконец, книжном варианте.

По словам Е. Буджалова, ставшего литературным агентом Мушаева в России и Калмыкии, «Гаря Мукулович был не только поэтом, музыкантом, исполнителем. Он еще и неплохо рисовал. Рисунок <...> это его собственный набросок обложки книги стихов, которая, он верил, когда-нибудь выйдет у нас в Калмыкии. <...> И знал, что жить ему осталось совсем немного. <...> И заранее подобрал рукописи стихов, которые войдут в книгу, нарисовал, какой должна быть обложка. И сам перевел на русский язык свое самое лучшее, на его взгляд, стихотворение “О, ветер!”, которое дало название всему сборнику» [Цеджинов 1995: 124]. В статье «Судьба изгнанника» журналист Савр Буджалов сообщал: «В 1995 году в Калмыкии был издан небольшой сборник стихов “Теегин салькн”,

куда вошла лишь малая часть творчества поэта. Презентация прошла в поселке Ергенинский, где после возвращения из ссылки поселились его родные. <...> Остальные творения хранятся у его потомков в США и ждут своего часа на переиздание. Также сохранились аудиозаписи с песнями Гари Мушаева» [Буджалов 2020: 36].

Следовательно, мы имеем дело с необычным литературным фактом: дебютный и одновременно посмертный сборник стихотворений, написанных на чужбине, но изданных на родине.

Согласно У. Ю. Вериней, «посмертные (“задержанные” или “возвращенные”) издания становятся значимой конкурентной частью “поля литературы” и оказывают влияние на тот момент литературного процесса, в который появляются в виде книг. Безусловно, такого рода издания влияют на поэтов – современников издания, на их представления о новом или уже освоенном поэзией. Также посмертные издания оказывают воздействие и на исследование истории и теории литературы, поскольку своим появлением могут вызывать необходимость уточнения или пересмотра сложившихся представлений...» [Верина 2017: 214]. В то же время справедливо утверждение этого исследователя о том, что «отсутствующий “перелом в общественном сознании”, запоздалая легитимация “возвращенных” авторов – все это вопросы канонизации, требующей значительного времени на научную, методологическую, социальную рецепцию» [Верина 2017: 214].

Из интервью Егора Андреевича Буджалова (1929–2009), данного им Сергею Цеджинову, неясно, каков вообще объем творчества поэта-эмигранта, его жанровый состав, какие именно рукописи стихов тот подобрал для будущей своей книги, какой видел ее структуру, как собирался назвать книгу. Кроме того, Е. Буджалов не оговорил в своем предисловии к сборнику стихотворений Мушаева принцип составления, названия, деления на три части: «Шүлгүд» (“Стихи”), «Дуд» (“Песни”), «Йөрәлмүд» (“Благопожелания”). Было ли это воплощением авторского замысла или волей составителя? Как выстраивалась последовательность произведений в каждом разделе книги? Буджалов, будучи

также редактором журнала «Теегин герл», подчеркивает отсутствие редакторского вмешательства в избранные тексты автора в журнальном и книжном вариантах [Буджала Е. 1993: 106; 1995: 9].

Всего в сборнике 41 произведение, в том числе авторский перевод на русский язык стихотворения «Теегин салькн» (“Степной ветер”), представленный также и факсимиле под названием «О, ветер!». Заголовочно-финальный комплекс отличается, во-первых, именованим издания стихотворением, ставшим начальным в составе сборника, во-вторых, датированием большей части стихотворений, отсутствием эпиграфов, посвящений, подзаголовков (единичное указание на жанр песни «Өмэрэн, улмар, өмэрэн»), места создания (единичный случай указания в песне «Өмэрэн, улмар, өмэрэн» – Агсбург, 3.06. 1946 ж.). Хронологический диапазон произведений – с 1945 по 1952 гг., при этом в сборник вошло 1 стихотворение 1945 г., 4 – 1946-го, 15 – 1947-го, 3 – 1948-го, 1 – 1952-го, 14 – без даты. Нет произведений за 1949, 1950, 1951 гг. Значит ли это, что в тот период поэт не создавал никаких текстов? В 1945 г. автору было 20 лет, в 1952 г. – 27 лет. Неизвестно нам и то, до какого времени творил Мушаев. Писал ли он до конца своей короткой жизни? Пробовал ли свои силы в прозе? Были ли другие авторские переводы собственных произведений? Сохранились ли черновики? Были ли записные книжки? Остались ли в архиве Е. Буджалова оригиналы произведений Мушаева, по сути, автографы? Вдова Е. Буджалова не располагает информацией по этому поводу.

В своей статье журналист С. Буджалов пишет, что в сборник стихов «Теегин салькн» вошла лишь малая часть творчества поэта, остальные произведения хранятся у потомков, но не ссылается ни на чьи слова в подтверждение сказанного. Прошло уже много лет после выхода этого сборника, но новых публикаций стихотворений или изданий книг не последовало ни на родине, ни за рубежом.

Все перечисленное не умаляет значения творчества представителя литературы калмыцкого зарубежья второй волны. Высокую оценку поэзии Г. Мушаева дали народные поэты Калмыкии Л. Инджиев, Е. Буджалов,

Э. Эльдышев. По мнению Л. Инджиева, каждое стихотворение этого поэта печальное, но светлое вызывает сострадание соотечественников авторскими воспоминаниями о семье, родне, любимой степи, друзьях, любимых, о горькой жизни на чужбине; его душа через песни вернулась в калмыцкую степь и навсегда осталась в народе [Инжин Л. 1995: 73, 74]. Напомним, что существительное «ностальгия» образовано из двух древнегреческих слов, означающих «возвращение на родину» и «боль», т.е. это тоска по родине, по дому, по прошлому, оставшихся в воспоминаниях. «Как знакома каждому калмыку эта его глубокая, неизбывная тоска по родной степи! Даже поколение, которое не было в сибирской ссылке, имеет в генах горький осадок этой кровоточащей тоски по родной земле. <...> Талант Гари Мушаева, – убежден Э. Эльдышев, – имеет прямое отношение к характеру нации. Именно поэтому он наш калмыцкий поэт, поэт нашего многострадального народа» [Эльдышев 1997: 392, 393].

Сопоставление журнальной и книжной публикаций стихотворений Г. Мушаева позволяет увидеть, что все 16 журнальных текстов [Муушан Н. 1993: 106–110] вошли в сборник. Составительский подход (хотя Е. Буджалов указан ответственным за выпуск) заявлен в аннотации издания: «Сборник стихов “Степной ветер” интересен тем, что автор его – поэт калмыцкого зарубежья. Стихи, песни, благопожелания, вышедшие из-под его пера, совершенно свободны от коммунистической идеологии. Они написаны не по заданию, а по зову сердца. Тоска по малой Родине – Калмыкии, по любимой девушке, по неповторимым краскам родной степи является лейтмотивом этого удивительно лиричного сборника. Сборник стихов “Степной ветер” рассчитан на широкий круг читателей» [Мушаев 1995: 80].

Обратим внимание на то, что это именно сборник стихов, а не книга стихов, имеющая свои отличительные признаки в целостном представлении либо дебютного, этапного, итогового, либо посмертного издания произведений [Барковская и др. 2016]. Сборник оформлен фотографией автора, его рисунком на форзаце (дерево под ветром), дополнен предисловием Е. Буджалова «Цагнь ирхлэ...» («Когда наступит время...»), послесловиями поэта Л. Инджиева «Мана

хотна көвүн» («Парень из нашего хотона»), земляка С. Менкеева «Эркн чинртэ керг» («Главное значимое дело»). Формат издания 60x84 1/32, объем составляет 80 страниц, мягкая цветная обложка с изображением тюльпана, тираж 3 тыс. экз., переданный в дар школьным библиотекам Калмыкии.

Мушаевский сборник, изданный к 70-летию со дня рождения поэта, по терминологии Н. Барковской, можно назвать также книгой-эпитафией [Барковская 2016 и др.: 341], книгой-завещанием [Эльдешев 1997: 397].

Архитектоника издания ориентирована на жанровый вектор: стихи, песни, благопожелания. Внутри каждого раздела хронологический принцип не соблюдается. В первый раздел помещены 34 текста, во второй раздел – 4, в третий раздел – 3. Из 41 произведения в первом разделе с названием вошло 15 текстов, без названия – 19, во втором разделе с названием – 3 текста, без названия – 1 текст, в третьем разделе все 3 текста даны без названия.

Заглавное стихотворение «Теегин салькн» («Степной ветер»), давшее имя сборнику, открывает первый раздел, вслед за ним факсимильное воспроизведение авторского русского перевода под иным названием «О, ветер!». Вопреки признанию этого перевода удачным, мы так не считаем. Во-первых, смена названия влияет на рокировку объекта и субъекта, смысловой акцент в тексте. В оригинальном названии геолокация актуализирует мотив степного края (не просто ветер, а степной ветер), в переводе же активизируется лирический субъект. Во-вторых, символика ветра носит универсальный характер, связанной со стихией воздуха: время, пространство, скорость, возрождение, духовная стихия, свобода, божественное дыхание, непостоянство, разрушительность и т.д. Природа ветра двойственна, крайние его проявления (вихрь, ураган) считаются проявлением нечистой силы. В мушаевском стихотворении степной ветер наделен положительными коннотациями. «Төрскн таласм һарсн, / Теегин салькн, ирич. / Терз тусм ишкрсн / Таамлжта дууһан дуулыч» [Мушаев 1995: 10]. В авторском переводе: «О, ветер, питомец степей, / Прильни, будто вестник, к окну. / Любимую песню навей, / Ту песню, про нашу страну» [Мушаев 1995: 13].

Ср. в нашем смысловом переводе: «Рожденный в моей родной стороне, степной ветер, приди. Просвистевший за окном, спой ласковую песню». Здесь заявлена взаимосвязь ветра/воздуха/жизни с родным степным краем. Границы между странами, между внутренним и законным пространством манифестируют судьбу человека на чужбине. Запах родины определен запахом знакомых цветов, усладившим беспокойное сердце, которое просит ветер восславить родную степь, рассказать сказку. Мотив сиротства усилен обращением к ветру обнять сироту, тихо убаюкать, при встрече его с ветром погладить лицо.

Ср. в авторском переводе: «Я выйду к тебе, приласкай, / Я очень устал, не гони. / Печаль мою выплакать дай, / Сном, как крылом, осени» [Мушаев 1995: 13]. Пятая строфа углубляет мотив одиночества лирического субъекта: «Уульхлам, чеежимм зовлңгиг / Үнтә ээждм күргич, / Үзсн-соңссн хамган / Үннднь күргэд келич» [Мушаев 1995: 11]. В авторском переводе: «Для матери все сохраняю: / И лицо мое, и голос, и стон / Скажи ей, что видел меня, / Что эти стихи мой поклон» [Мушаев 1995: 14]. Ср. в нашем смысловом переводе: «Когда я плачу, мои душевные страдания донеси до моей дорогой матери. Обо всем увиденном-услышанном передай, расскажи ей».

Заключительная строфа оригинала не образует кольцевую композицию текста, как в авторском переводе, а как бы размыкает: «Төрскн таласм һарсн, / Теегин салькн, ирич. / Терздм ирэд дуулгсн / Таамлжта дууһан дуулыч» [Мушаев 1995: 11]. («Рожденный в моей родной стороне, степной ветер, приди. Спевший у моего окна, спой ласковую песню»). Если ранее ветер вначале свистел у окна, то теперь пел. Свист в калмыцкой культуре имеет отрицательные ассоциации, связанные с нечистыми сферами. Так и после окончания войны (дата создания стихотворения 7.07.1946 ж.) для юноши двадцать одного года нет возможности вернуться на родину, к семье, к матери. Двойственная природа ветра провоцирует двойственный образ родины как мачехи, не принимающей своего сына, и матери, разлученной со своим ребенком.

Ср. у Осорин Утнасн (г.р. 1971) стихотворение с таким же названием «Теегин салькн» (“Степной ветер”). Она родом из СУАР КНР, в 1980-х гг.

переехала на жительство в Россию, член Союза писателей России, автор нескольких поэтических книг. «Теегин салькн» состоит из 4 катренов. Поэт, описывая картину калмыцкой степи с ветром, ерошащим женские волосы, глядящим траву, с запахом полыни, подчеркивает, что все это рождает рифму стихотворения: «Өрвлзж салькн сервлзнэ, / Өвснэ толһа нээхлнэ. / Шарлжна үнр танглна, / Шүлгин даршлһ айлгдна» [Осорин 2006: 57]. Несмотря на то, что встречный ветер вдохновляет на создание песни, поэту вспоминается степь на далекой родине: «Өмнэсм дун төрнэ, / Өнр теегим санулна...» [Осорин 2006: 57]. Свежий ветер разносит аромат цветов, степные дали, как родня, знакомы. В сердце словно развевается знамя, грусть остается в степи. Мотив степного ветра синтаксически формирует первую строку каждого катрена с определением воздушной стихии: «Өрвлзж салькн сервлзнэ; Өмнэсм салькн сөрнэ; Цевр салькн үлэнэ; Серүн салькн сергэнэ». Здесь ветер дружелюбен с человеком, пришедшим в степь, чтобы ощутить свою связь с оставленной родиной. Ключевые коды те же, что и в мушаевском тексте: степной ветер, запах полыни, цветов, одиночество, грустное воспоминание о родине. Обратим внимание на осязательные и обонятельные факторы в передаче чувства ностальгии.

С программным стихотворением Г. Мушаева «Теегин салькн» взаимодействует стихотворение «Экин дун» («Материнская песня»), созданное на день раньше (7.07.1946 ж.) и открывающее второй раздел. Название апеллирует к жанру авторской колыбельной песни. Песня начинается ночной картиной, когда лунный луч, наклонившись, заглядывает через харачи (верхнее отверстие в куполе) кибитки, светит над колыбелью. За кибиткой шумно течет река, ее сладкой водой мангас (чудовище в фольклоре монгольских народов) поит своего коня, точит копье о камень. Эта экспозиция подготавливает обращение матери к своему младенцу: «Өсхч, энкр үрм, / Орн-нутган харсхч, / Эвлүн дуунам айст / Эн насндан унт» [Мушаев 1995: 60]. («Вырастешь, мое любимое дитя, защитишь страну, под мое мирное пение сейчас засыпай»). Мать называет сына богатырем, настоящим калмыком, подобным эпическому герою Улану Хонгору, еще одним львом. Когда он пойдет на войну, она вручит ему амулет-мирде, будет охранять

его своими молитвами и четками. Будет одиноко в ожидании проливать горькие слезы, провожая дни, расходуя сонные ночи. Глагольный маркер колыбельной «унт» (“спи, засыпай”) стал рефреном-анафорой в заключительном четверостишии: «Унт, көөркм, унт, / Унт, өсч-өргж, / Унт серглц эрүл, / Унт дулахн өлгэдэн» [Мушаев 1995: 61]. («Спи, мой милый, засыпай, спи, расти-поднимайся, спи-здравствуй, спи в теплой колыбели»). «Материнская песня» написана в традициях народной колыбельной песни с опорой на ключевые символы-образы: родина, ее защита от врагов, идеал эпических богатырей, героическая традиция, божественное покровительство, в данном подтексте буддийское.

Сквозные мотивы – родина-мать, родная мать, родная степь, любимая женщина, семья – образуют художественное пространство мушаевского сборника.

Следом за программным стихотворением «Теегин салькн» идут несколько текстов, обращенных к любимой девушке, оставшейся в родном краю. Первое из них «Бичэ зов» (“Не страдай”, 1945) аккумулирует в себе мотивы любви, прощания, разлуки, воспоминания. Поэт призывает возлюбленную довериться судьбе и богам («Бийнь хөвдэн / болн олн / Деедстэн даалһ»), беречь подаренное им кольцо, желает ей счастья в будущем без него, здравствовать, не страдать об их горестной доле. Драматизм любовной лирики Мушаева – «Бичг» (“Письмо”), «Хойр сүүдр» (“Две тени”) и др. – усугубляется нашим знанием о депортации и ссылке калмыцкого народа в период сталинских репрессий (1943–1956). Вопрос в том, знал ли о такой судьбе своего народа тогда изгнанник в Германии? Воспоминания о юношеской любви и о родном крае сливаются воедино для поэта.

Одно из ключевых стихотворений сборника – «Теегм» (“Моя степь”, без указания даты) с афористической формулой: «У-өргн Теегм – / Уурган көкүлсн ээжм!» (“Необъятная моя Степь – моя мать, вскормившая молоком!”) [Мушаев 1995: 23].

Для мушаевского сборника не характерны политические, идеологические координаты, конкретные реалии эмигрантской жизни. Редки в его стихах какие-либо топонимы и локусы. Так, в стихотворении «Гашута жирһлүрн хэлэхнь...»

(“Если посмотреть на горькую жизнь...”, 20.04.1947) лирический субъект мечтает достичь горы Алтай, зажить там счастливо, иногда мысленно полететь, достигнув Джунгарии, земли предков-ойратов: «Алтан уулд күрэд / Амрад жирһэд однав, / Зэрмдэн санаһарн нисэд / Зүн Һарт күрнэв» [Мушаев 1995: 25]. Или добраться до Элисты, а оттуда на коне приехать в родной хотон. Там его встретит обрадованная старушка-мать, подбежит младший брат. Когда же размышления обрываются, он видит себя в Германии («Германьд бээхэн үзнэв») и горестно понимает, что это единственная мечта. В географических топосах – отзвуки калмыцких народных песен о прародине; в то же время исторические перемены в ликвидации калмыцкой автономии и прежнего названия ее столицы (вместо Элиста теперь Степной), когда народ был репрессирован, Мушаеву были, скорее всего, менее известны. Приметы родной природы заметны в образе маленького серого воробья, сидящего в зарослях полыни, в ольфакторном сигнале – аромат тюльпана («Бичкн бор богшурһа...», 1947).

Мотивы национальной идентичности на чужбине, сохранения родного языка, культуры, верований, истории нашли отражение во многих стихах поэта: «Харулчув» (“Часовой”, 1947), «Хальмг» (“Калмык”, 1948), «Бичкн хальмг» (“Калмычонок”, 1948), «Энкр, энкр теегм» (“Любимая, моя любимая степь”). В «Часовом» есть элементы стихотворения-клятвы, в котором лирический субъект, доверив молитвой свою жизнь богам, клянется не пожалеть своей головы ради отчизны: «Әдстә бурхдтан зальврад / Әмән, насан даалһнав, / Төрскн нутгиннь төлә / Толһаһан чигн хармнхшув» [Мушаев 1995: 41]. Для поэта калмык – это потомок Чингисхана, легендарные имена, любимые песни, учение Будды, сила богатыря Хонгора, полет сокола и ястреба, бег скакунов-аранзалов. Когда восходит солнце, сердце изгнанника волнуется, говоря, что отчизна там («Хальмг») [Мушаев 1995, 44]. В этом тексте ощутимо влияние фольклорного жанра магтала – восхваления.

Буддийское учение о сострадании ко всему существу нашло отражение в сюжете стихотворения «Калмычонок»: встреча с маленьким мальчиком, спасающим в траве муху из сети паука, умилило случайного прохожего. Он

обращается к ребенку с благопожеланием – всегда оставаться верным заветам Будды, вырасти богатырем, чтобы также вызволить народ из бед коммунистической паутины. «Буйнта седклэн бэрэд / Баатр болж өс, / Гүрмтэ, килнцтэ коммуна / Гүлмэс сулдх бас» [Мушаев 1995: 47]. Пожалуй, в сборнике это стихотворное выражение политической инвективы поэта, одна из форм памфлета. Другое высказывание Мушаева о советской стране, не названной в произведении, обыгрывает известный призыв «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» («Салхм, – гидг үг...», 1947 = “Разойдемся, – такое слово...”).

«Любовь к далекой, но родимой стороне, нетленные ценности народной морали и этики – эти темы являются главными темами книги поэта “Теегин салькн”» [Эльдышев 1997: 393]. К сатирическим этюдам можно отнести несколько текстов в сборнике: «Дорж-Һэрэн Санһж...» (“Сангаджи Дорджи-Горяев...”, 1947), «Угатыя байн хойр» (“Бедняк и богач”, 1948), «Дала юмнд күрхэр...» (“Чтобы многого достичь...”, 1947), «Һурвн эркнч» (“Трое пьяниц”) и др., в которых обличаются социальное неравенство, пьянство, безделье, пустословие, трусость. Но расположение этих стихотворений в сборнике произвольное, нарушает тематические ряды.

Более органичен в этом плане второй раздел, представленный песнями поэта. Рассмотренная выше «Материнская песня» соседствует с призывом к молодежи «Өмэрэн, улмар, өмэрэн» (“Вперед, все вперед”, 1946), название которого стало припевом. «Дун» (“Песня”) – размышление о калмыцкой песне как сокровищнице народа. Заключительная песня «Сөөни өрэлин салькн...» (“Полуночный ветер...”) в этом разделе перекликается с начальным в сборнике программным стихотворением «Теегин салькн» (“Степной ветер”). Здесь ностальгия по родине усугубляется сожалением о судьбе изгоя, не виновного в своей судьбе, расставшегося с родней на Кубани, вспоминающего при восходе солнца о Маныч-реке. Кольцевая композиция песни о полуночном ветре, бередящем думы о прекрасной родине, с которой разлучен автобиографический герой, становится камертоном всего сборника. В стихотворении «Теегин һәрдшн делчкэд...» (“Расправив крылья степного орла...”) из первого раздела есть

оппозиция степному ветру в виде холодного немецкого ветра, от которого изгнанник умрет на чужбине (“Киитн немшин салькнд / Көлдж үкхэн мед...”).

Фольклорный жанр благопожелания сопровождает калмыков всегда, они произносят его и при встрече-расставании, желая адресату/адресатам мира, благополучия, здоровья, белой дороги (в значении благополучной), прибавления потомства, преодоления преград и т.д. Таковы три йоряла в третьем разделе сборника. Поэт называет сородичей людьми с красной кисточкой («улан залата» – красная кисть, сакральный код калмыков, обозначающих на шапке красной кисточкой связь с солнцем), желает им достичь нирваны (в контексте духовного и душевного успокоения / умиротворения).

Все произведения сборника в целом созданы в традиции калмыцкой версификации (аллитерация, различные виды анафоры – парная, сплошная, кольцевая, редиф), изредка наблюдаем заимствованную строфическую «лесенку». Тексты в основном структурированы катренами-четверостишиями, иногда трехстишиями, восьмистишиями, без деления на строфы даны йорялы.

Подводя итоги, отметим, что издание единственного стихотворного сборника Г. Мушаева «Теегин салькн» (“Степной ветер”) не дает целостного представления о его творческой эволюции, но позволяет зафиксировать явление литературы калмыцкого зарубежья второй волны на примере возвращенного художественного наследия этого поэта. Неизвестно, в какой мере при этом соблюдены принципы авторской воли и составительского подхода, в этом случае, вероятно, речь может идти о двойственной природе авторства и составительства.

Публикаторская история произведений Г. Мушаева имеет газетную, журнальную и книжную направленность с предисловием его литературного агента в России и Калмыкии, поэта Е. Буджалова, получившего рукописи эмигранта от его вдовы в США. Неизвестно, каков объем творческого наследия поэта в семейном архиве, интенсивность создания авторских произведений в разные годы, сопутствующие биографические материалы. «Теегин салькн» являет одновременно дебютную и посмертную книгу Г. Мушаева, книгу-эпитафию, книгу-завещание. Три раздела сборника дают представление о тематическом,

жанровом, стилевом своеобразии произведений поэта. Тематика определена трагической судьбой автора, оказавшегося на чужбине молодым человеком и рано там ушедшим из жизни: любовь к степному краю, ностальгия по родине, семье, любимой женщине, историческая память о героическом прошлом предков, о прародине Джунгарии, о легендарных национальных героях, эпических богатырях, о безрадостной жизни в эмиграции вдали от матери, о недостижимой мечте вернуться в отчий дом.

Сквозной символ сборника – степной ветер, противопоставленный чужому – немецкому – ветру. Буддийские верования поэта определили буддийские мотивы в его произведениях. Заголовочно-финальный комплекс характеризуется датированием большей части стихотворений с 1945 по 1952 гг., отсутствием эпиграфов, посвящений, подзаголовков, места создания. Автор следует традиции национального стихосложения, вводит элементы фольклорных жанров в свои тексты – магтал, йорял, песня, а также письма, инвективы, сатиры.

Статус посмертной публикации текстов в формате книжного издания реализует стратегию канонизации поэта Г. Мушаева на родине спустя много лет после ухода его из жизни. Несмотря на то, что сборник поэта не имел широкого литературного резонанса, не был объектом и предметом в литературоведении, его художественное наследие несомненно нуждается в дальнейшем изучении.

Итак, книги калмыцких поэтов показали общую направленность литературного процесса, обусловленного политической, идеологической доминантой времени с пропагандой социалистического образа жизни, воспеванием его вождей и руководителей, прославлением героев труда. Калмыцкая поэзия в контексте архетипов советской культуры 1920–1940-х гг. продемонстрировала их основные коды – большая советская семья народов страны: мудрый отец, родина-мать, героические дочери и сыновья. Поэты Калмыкии отразили всеобщий трудовой энтузиазм в государственном механизме светлого будущего, определяемого утопией коммунистического строительства. Заглавия их произведений передают патриотический пафос, гражданскую позицию. Песня калмыцких поэтов, рожденная этим периодом, временно

исполнявшая обязанности волеизъявления «народных масс», стала типичным явлением советской культуры [Сквозников 1990: 27].

Историко-литературный и сравнительно-сопоставительный методы позволили сделать выводы об общей направленности изданных книг калмыцких поэтов в патриотическом, гражданском, героическом аспекте с прославлением социалистического строительства страны. Как правило, калмыцкие поэты опирались на традицию национального стихосложения, использовали жанры магтала, благопожелания, народной песни. Изучение книг калмыцких поэтов первой половины прошлого столетия позволяет выявить как творческую индивидуальность автора, так и особенности развития литературного процесса данного периода. Разыскание таких книг, малодоступных по разным причинам (Великая Отечественная война, ссылка калмыцкого народа), включение их в научный оборот будет способствовать уточнению литературной карты Калмыкии. Поэзия калмыцкого зарубежья стала составной частью истории калмыцкой литературы XX века, демонстрируя основные культурные коды.

ГЛАВА II.
ЖАНР БАЛЛАДЫ КАК ФОРМА НОВАЦИИ
В КАЛМЫЦКОЙ ЛИРОЭПИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

2.1. Героическая баллада о войне и ратном подвиге
в калмыцкой поэзии XX века

Один из древних лироэпических жанров, распространенный в фольклоре и литературе Европы и России, до сих пор полемически обозначен в современном литературоведении. Исследователи жанра баллады отмечают, что этим термином обозначают иногда далекие друг от друга явления: твердые формы прованской лирики со сквозной системой рифмовки; произведения, близкие к народным историческим и любовным песням; тяготеющие к поэмам сочинения русских и европейских романтиков XVIII–XIX вв.; современные, динамично развивающиеся формы [Травников, Ольшевская 2006: 3]. В истории русской баллады ученые выделяют два периода: фольклорный и литературный, при этом фольклорные и литературные жанры в XVII–XX веках активно взаимодействовали. В современном понимании баллада – «гибридный литературный стихотворный жанр, совмещающий лирическое, эпическое (повествовательная фабула) и драматическое (диалогические реплики персонажей) начала» [Магомедова 2008: 26]. По мнению У. Вериной, все же баллада остается жанром лирической поэзии: в ходе эволюции признаков всех трех родов литературы тенденция «лиризации» была определяющей, некая периодичность «подъемов» наблюдается, когда баллада занимала заметное место, возникая в рамках литературного направления или в индивидуальном творчестве новыми разновидностями и жанровыми чертами (структурными и тематическими) [Верина 2017: 76].

Генезис калмыцкой баллады не связан с национальным фольклором, в котором отсутствовал подобный жанр. Этот заимствованный жанр появился в калмыцкой поэзии не в 1960-е гг., как указывалось ранее [Джамбинова и др. 2009: 504], а в 1930-е гг. Поскольку для истории калмыцкой литературы не были свойственны сентименталистское, романтическое, модернистские и авангардные

направления и течения, постольку в ней нет соответствующих им баллад. Появление литературной баллады в калмыцкой поэзии 1930-х гг., начиная с «Баллады о будущем» («Хөөтин баллад», 1936) Г. Даваева, обусловлено влиянием русской советской баллады [Ханинова 2019: 194–206]. Калмыцкая баллада прошлого века разрабатывалась в русле тенденции литературы социалистического реализма советской эпохи. «Советская баллада – это сюжетное стихотворение на современную тему, выдержанное преимущественно в остром ритме» [Квятковский 1966: 56]. Среди общих жанровых черт (рок, судьба, смерть) в советской балладе 1917–1930-х гг. проявляются категории героического, трагического, жертвенности, возникает одномирие, когда граница между мирами стирается, события переносятся на одну – посюстороннюю – сторону, герои действуют в тотально враждебной среде [Верина 2017: 77–79].

Баллада в калмыцкой поэзии не была распространенным явлением в советском периоде. Калмыцкая баллада не стала объектом и предметом исследования в отечественном литературоведении, до сих пор нет ни антологии, ни отдельных авторских сборников, составленных по жанровому принципу.

Внимание литературоведов к калмыцкой балладе было эпизодическим в общем изучении, например, поэзии отдельного автора: «Баллада о журавлях» Б. Дорджиева [Кичгэ Т. 1963: 3], «Баллада о портрете» М. Хонинова [Килганова 1971: 101–113], «Баллада о жалости» М. Хонинова [Ханинова 2015: 118–125; Ханинова 2016: 403–407], либо в калмыцкой поэзии военных лет [Мусова 1977: 82–98], либо в общем обзоре литературного периода: перечислены «Баллада о будущем» Г. Даваева, «Баллада о девушке» Б. Дорджиева [История калмыцкой литературы 1980: II, 92, 176].

Выявлено несколько способов дефиниции калмыцкой баллады: 1) включение в название термина «баллада» по-русски с усечением окончания: «баллад», 2) включение такого термина только в подзаголовке, 3) без указания жанра, 4) включение термина «баллада» в русском переводе названия оригинального текста, даже если жанр не обозначен самим автором [Ханинова 2019: 195–196].

Сами калмыцкие поэты европейский термин «баллада» использовали по-русски в безэквивалентном виде без окончания – «баллад» – в названии произведения, например: Гаря Даваев («Хөөтин баллад»), Лиджи Инджиев («Булгин туск баллад»), Михаил Хонинов («Үүлнэ туск баллад»), Владимир Нуров («Баргин туск баллад»), Бося Сангаджиева («Баллад») или в подзаголовке: Морхаджи Нармаев («Баллад»). В других случаях или авторы вообще не указывали жанр, или его номинацию использовали русские переводчики при отсутствии авторского обозначения (например, «Баллада диких тюльпанов» Д. Кугультинова, «Баллада о недокуренной сигарке» М. Хонинова).

Баллада калмыцких поэтов XX века в основном лироэпического плана, с ярко выраженным сюжетом на историческую или современную тематику, часто с автобиографическим элементом, строфической структурой, большого объема. Поскольку она не имела аналогов в предшествующем литературном процессе, то была ориентирована на традицию русской баллады советского периода, преимущественно героического типа: Николай Тихонов («Баллада о гвоздях», «Баллада о синем пакете», 1922), Сергей Есенин («Баллада о двадцати шести», 1924), Михаил Светлов («Гренада», 1926), Константин Симонов («Сын артиллериста», 1941) и др.

Так, поэт Гаря Даваев, репрессированный в 1937 г. [Церенов 1999: 3], написал балладу «Хөөтин баллад» («Баллада о будущем», 1936). Ее отрывок, структурированный 14 октавами (восьмистишиями), опубликован впервые газетой «Улан баһчуд» («Красная молодежь») в январе 1937 г. с указанием места и времени создания (Элст, 1936 ж.). Этот текст воспроизведен в газете «Хальмг үнн» («Калмыцкая правда») в 1959 г. без деления на строфы, в книжных изданиях 1960 г. и 1983 г. имел 20 четверостиший, но в последнем случае не указано, что это отрывок. Авторское произведение включало 112 строк, републикации – уже 80 строк. Полностью баллада не сохранилась. Поэт следовал традиции калмыцкой версификации (анафора разных видов: парная, перекрестная, сплошная, аллитерация, стихотворная строка из трех слов). Его баллада на военную тему – это не авторская рефлексия на конкретное событие: показ воздушного боя

вражеских самолетов с самолетом калмыцкой летчицы отсылает к будущим сражениям. Кроме того, тогда не было профессиональных летчиц-калмычек, за исключением планеристок, например, Надежды Кулешовой. Поэтому авторское уточнение в заглавии – о будущем – отвечало тематике советской поэзии тех лет: готовность к будущей войне, уверенность в скорой победе над любым врагом. Вероятно, можно говорить и о том, что на авиационный сюжет повлияла и Гражданская война в Испании (17 июля 1936 – 1 апреля 1939 г.), в которой приняли участие добровольцы из разных стран, в том числе из СССР. Известно, что впервые после первой мировой войны в боевых действиях были задействованы большие авиационные силы, воевали и советские летчики. Сводки с испанской войны регулярно публиковались в калмыцких газетах. Отрывок из баллады Даваева начинается с описания ночного полета Эрвены Нимеевой, защищающей советский народ (букв. советскую семью) на своем «крылатом коне»: «...Нимэн Эрвн күүкн / Нисдг мөрэн тохв, / Советин бүлэн харсхар / Сөөһин кемжэ хасв» [Даван Н. 1937: 1]. Бой советского летчика с 20 вражескими летчиками неравен. Эрвена, раненная пулеметной очередью в правую кисть, обратилась к ветру с просьбой помочь ей в битве (букв. освежить ее сознание), она клянется, что ради победы готова умереть, забыв песни любимой родины, не увидев лица дорогого Сталина: «Салькн, зуг учукнд / Санаһм сергәһэд ас; / Же хортн чамас / Эс авдг болхнь, – / Дурта орн нутгинь / Дууһинь мартад үксв. / Үнтэ Сталинэ чирәһинь / Үзхэн уурад одсв!» [Даван Н. 1937: 1]. В газетной републикации 1959 г. имя Сталина из текста убрано редактором, заменено упоминанием летчицей собственного отца: «Үнтэ эцкин чирәһинь / Үзхэн уурад одсв!» [Даван Н. 1959: 2]. В книжном варианте стихотворения новые изменения: вместо семейного вектора («не увидев отцовского лица») теперь общественный («не увидев лица друзей»): «Үнтэ үүрмүдиннь чирәһинь / Үзхэн уурад одсв!» [Даван Н. 1960: 18; Даван Н. 1983: 36]. Усиливая политико-идеологический пафос, редактор вносит партийный элемент: вместо клятвы Сталину, как в оригинале («Алдр Сталинэ нерэр / Андһар өгэд өкв...» [Даван Н. 1937: 1]), Эрвена поклялась именем великой партии: «Алдр партин нерэр / Андһар өгэд оркв...» [Даван Н.

1960: 18; Даван Н. 1983: 36], т.е. коммунистической партии. Составителем и редактором книжных изданий был ученый-лингвист У.У. Очиров. Редакторское вторжение в авторский текст баллады было продиктовано, вероятно, политическими причинами (разоблачение культа личности Сталина в 1956 г., возвращение калмыцкого народа из ссылки в 1957 г.). Балладный элемент таинственности проявился в концовке произведения: непонятно – спаслась героиня или погибла. Так, в авторском и газетном вариантах, управляя самолетом левой рукой, «раздвинув» черные тучи, летчица вернулась в бой: «Хар үүлд зааглад, / Хэрү дээнүр орв...» [Даван Н. 1937: 1; Даван Н. 1959: 2]. В книжном варианте – благополучно завершила свое дело: «Хэрү кeргэн күцэв» [Даван Н. 1963: 18; Даван Н. 1983: 37], что маловероятно, учитывая неравные силы с противником, так проявляется мотив жертвенности героического плана.

Другой балладный элемент наблюдаем во включении в текст трансформированного фантастического двоимирия: вражеские летчики сравниваются с ожившей нечистой силой – «эмд бирмд» (калм. бирмн – “злой дух, черт, сатана”), угрожающей жизни советского летчика и советской страны. Вспомним в балладе Л. Инджиева «Осетин баатр үрн» (Керчин көвэ, 1944 ж., март) (“Осетинский сын-богатырь” (берег Керчи, 1944 г., март), как главный герой понял, что убитый им немецкий снайпер – это женщина: «Каскнь өсрэд унв. / Ут үсән тер / Унжулад, брустверт үлдв. Баавһа снайпер, – гиж / Би дотран харлув. / Кишва терүнлэ хоорндан / Кесг цагтан гетлдлэвидн» [Инджиев 1992: 197]. («Каска, отскочив, упала. Свесив длинные волосы, (женщина) осталась лежать на бруствере. “Женщина-снайпер”, – поняв, сказал я. Эту вредину я выслеживал много времени»). В переводе Д. Долинского «Баллада о сержанте Доеве»: «И хоть я ведьму порешил, / Но все же мне тошно стало» [Инджиев 1988: 55]. В той же балладе Доев назвал ведьмой (калм. “шулм”) сбитый им немецкий самолет «юнкерс» [Инджиев 1992: 198]. Баллада Инджиева имеет посвящение, подтверждающее документальность событий: «Советск Союзин Герой Доев Давидин туск санвр» («Воспоминания о Герое Советского Союза Давиде Доеве») [Инджиев 1992: 195], в русском переводе посвящение отсутствует. Таким

образом, архетип баллады русского романтизма в сюжетных коллизиях «свой» и «чужой», сей и «иной» миры был стратегически переформатирован калмыцкими авторами на противостояние советского и несоветского, наших и не наших, союзников и врагов.

Новая лексика в тексте баллады представлена Даваевым неоднородно, например, безэквивалентные русские слова («самолет», «рычаг», «пулемет», «машина») и калмыцкий перевод слова «летчик» («нисэч) от глагола «нисх» – «летать». Советский самолет сравнивался с крылатым конем («нисдг мөрн»), горным орлом («уулын һәрд»), чайкой («цах»). Ср. безэквивалентную лексику в лиджиевской балладе: «командир», «снайпер», «парашют», «самолет», «план», «орден».

С балладой Гари Даваева тематически созвучно стихотворение Басанга Дорджиева «Тоһруна туск баллад» («Баллада о журавлях», 1943). По словам А. Кичикова, основой баллады стал реальный эпизод периода Сталинградской битвы, о котором поэт-фронтовик узнал из газеты «Красная звезда»: стая птиц атаковала самолет фашистского летчика, мстя за убитого им журавля [Кичгэ 1963b: 3]. В балладе осенние журавли, улетаая в теплые края, перекликались с советскими бойцами. Диалоговая конструкция передана приемом олицетворения: журавли поздоровались с воинами, обещав скоро вернуться, а люди спросили у дорогих гостей, в Африку ли они летят. На прощание птицы пожелали солдатам крепко защищать родину. Внезапно появившийся немецкий самолет, нарушив тишину, пулеметной очередью расстрелял стаю.

Лиризация баллады проявилась в актуализации авторского «я», риторический вопрос к асу: зачем он, высокомерный человек, убивавший беззащитных людей, так обошелся и с беспечно летевшими черноголовыми журавлями? «Харсг уга эмтиг / Хаж деерлkdг андн, / Харадан нисч йовсн / Хар келн тоһруг яһквч?» [Дорджиев 2008: 19]. У калмыков причинение вреда этим птицам считается грехом, за который придется расплатиться: журавль мстителен. И, действительно, птицы атаковали самолет, застряв в его моторе, и машина врезалась в землю. Дорджиев завершил балладу размышлением о том, что хотя

рассказанные им примеры невероятны, эту историю о журавлях люди впишут в особый ряд: «Түүкин алдр үлгүрмүд, / Төрүц күүнд иткгдшго, / Тоһруна туск бөлгиг / Төвшүнэр зерглэндэн орулх» [Дорджиев 2008: 20], иначе говоря, его баллада военных лет станет действенным оружием в борьбе против фашистов. Структурно текст разделен на 14 катренов (56 строк), анафора в основном сплошного вида, а также парная и перекрестная, с «расшатанной» рифмовкой и рифмой.

При переводе стихотворения Ю. Островский включил личностный мотив, изменив общий регистр диалога бойцов с птицами на индивидуальный в косвенной речи: «Я с ними беседовал тихо, / Желал уберечься от бед. / Последний журавль с журавлихой / Курлыкали внятно в ответ» [Дорджиев 2008: 448]. Если в оригинале погибла одна птица, то в переводе журавлиная пара, отмеченная в диалоге с солдатом, была убита пулеметным огнем: «Лишь крайний журавль с журавлихой / На луг, распластавшись, легли» [Дорджиев 2008: 449]. Тогда стая журавлей атаковала самолет, по версии Ю. Островского, ушедшего от огня советских батарей и выместившего злобу на птицах. Героическим мажором переводчик завершил балладу: «А в небе под солнцем лучистым / Пел гимны отряд журавлей / Тому, кто дорогу расчистил / Отважною смертью своей!» [Дорджиев 2008: 449]. По сравнению с оригиналом перевод состоит из 10 катренов без прямой речи.

Сравним у Ивана Неходы схожий сюжет в «Балладе о журавлях» (1943). Суровый ритм стиха о военных буднях («Ни встать, ни двинуться / — такой кругом огонь! / Винтовку стиснула горячая ладонь. / Вот так лежали мы») сменяется лирической интонацией автора при виде птиц: «А в сизой мгле, вдали, / Над фронтом пролетали журавли. / “Курлы, курлы!..” (И детством мир запах.) / Домой, домой их звал чумацкий шлях» (пер. В. Звягинцевой) [Нехода 1970: 555]. В мир беззащитной природы враждебно вторгается опасный мир человека: «...Прожектор их поймал... Вон огненные нитки — / По журавлям враги стреляли из зенитки!» [Нехода 1970: 555]. Одна птица упала с высоты, но клин «летел вперед, не дрогнув, ровно шел / Туда, туда, домой...» [Нехода 1970: 555].

Характерный для баллады прием антитезы показывает два мира (птиц и людей) в ситуации войны, две враждующие стороны – советские и немецкие солдаты. У Дорджиева журавли улетают в чужие края, у Неходы – наоборот: возвращаются на родину, домой. Это соответствует авторской интенции в показе Великой Отечественной войны: «Война. В дороге трудной, длинной / Звала нас родина той песней журавлиной» [Нехода 1970: 555]. Поэтому единение птиц и воинов манифестировано заключительными строками баллады: «”Курлы, курлы...” – неслось, как трубный клич, над нами. / И так хотелось стать нам журавлями! / Тогда мы поднялись с израненной земли, — / Пусть мины, пусть огонь, / за вами, журавли!» [Нехода 1970: 555]. Пример пернатых вдохновил бойцов в борьбе за родину, что подчеркнуто восклицательными знаками как маркерами. Два ключевых символа баллады – журавли и земля – акцентируют мотивы детства, родного дома, родины, мира, семьи, усиленные эпитетом «израненной» земли и автобиографическим компонентом.

То же обращение к родной земле на войне есть в стихотворении поэта-фронтовика Лиджи Инджиева «Булгин туск баллад» («Баллада о роднике», 1987). Его произведение предваряет эпитафия-посвящение погибшим молодым землякам-партизанам Владимиру Косиеву, Тамаре Хахлыновой, Юрии Клыкову, их клятве: «Төрскэн харслһна ноолданд эмэн нөөлго орлсн баһ-дүүвр партизанмудт – Косин Владимирт, Хахлына Тамарт, Клыков Юрийд – теднэ таңһргудт нерэдгджэнэ» [Инджиев 1992: 116]. Баллада построена на ретроспекции: автор в своем рассказе о степном роднике, к которому приходят женщины с детьми за водой, напомнил о том, как во время войны здесь был бой отважной молодежи с фашистами. Неожиданно напав с трех сторон, партизаны разгромили врага и исчезли в сумерках. Уцелевшие немецкие солдаты решили извести партизан, отравив родник, но это им не удалось: вода оставалась чистой. Тогда враги засыпали родник, но вода раздвинула песок; после того, как родник пытались завалить камнями и металлом, он вышел в другом месте. Став знаменитым, родник вызывал в памяти людей имена героев. Кольцевой композицией Инджиев возвращал читателей в современность: по-прежнему приходят к роднику

женщины с детьми, теперь воспевая в песнях имена борцов за родину: «Берэд, күүд цувдад, / Булг тал ирцхэнэ, / Таңсг баатрмудын нердиг / Тедн дуундан келцхэнэ» [Инджиев 1992: 118]. Эта баллада о далеком времени также построена на контрасте: войны и мира, воды и камня / песка / металла, фашистов и партизан, прошлого и настоящего, жизни и смерти, забвения и бессмертия. Символ родника в ассоциативной цепи рождает контекстуальный ряд: родник – род – народ – родина. Структура баллады неоднородна в строфическом плане (74 строки). Анафора тоже строго не выдержана: парная, перекрестная, сплошная с нарушениями единоначатия, произвольная рифмовка и рифма.

У поэта-фронтовика Морхаджи Бамбаевича Нармаева (1915–1993) одна из послевоенных баллад «”Тигрлэ” һар бэрлдлһн» («Рукопашная с “Тигром”»), имеющая батальный характер, также ретроспективна. Автор вспомнил о боях 1943 г. на Украине, под Полтавой, где прославился реальный герой баллады – Григорий Рыбников, вступивший в рукопашный поединок с фашистским танком «Тигр». «Кезэнэ болсн йовдл, / Келж өгхэр седжэнэв, / “Тигр” танкла һар бэрлдлһ / Тегэд ода сергэжэнэв. // Украина, Полтава медлә, / Элдү дээч билэ, Рыбников Григорий гиж, / Эндэн нернь туурла» [Нармаев 1987: 103]. По канону балладного жанра во время сражения советские бойцы увидели невероятное зрелище: на башне вражеского танка стоял во весь рост какой-то человек. Сумасшедший, ищущий смерти, подумали они: «Акад юмб, алин күмб, / Үксэн хээж йовхмб?» [Нармаев 1987: 103]. Когда хватились Рыбникова, не сразу его нашли. Тот, объявившись, сообщил, что захватил «тигра», теперь его надо вытащить. Ребята, не поверив, стали посмеиваться над товарищем. Диалог между однополчанами перерос в монолог Рыбникова, когда они, увидев в водоеме тяжелую немецкую машину с убитым лейтенантом, поинтересовались, каким образом удалось захватить танк. Удивительный рассказ Григория, как он барсом запрыгнул на машину, затем выстрелил в танкиста, высунувшегося из люка, как танк съехал в воду, вызвал одобрение товарищей. Они сфотографировались возле необычного трофея, вытянутого на берег, а командир полка Студиникин наградил храброго сержанта орденом «Солдатская слава». Автор не уточнил, какой степени – первой,

второй или третьей – награду вручил Рыбникову его командир, главное, что захваченный танк стал сражаться против своих бывших хозяев. Эта баллада своей кольцевой композицией тоже возвращала читателей из военного прошлого в мирные будни, чтобы показать поступок, о котором, по словам автора, хочется заново рассказать всем спустя много лет.

Сказанное подтверждает мысль С.Л. Страшнова о том, что «необычное поэты находят рядом, идеал – в действительности. Отныне не фантастическое предание значительнее и даже реальнее повседневной жизни, как это представлялось романтикам прошлого, – наоборот, сама действительность встает вровень с легендой, а подчас и превосходит ее. Непридуманная, но и небывалая мощь <...> отличает балладных героев русской советской литературы <...>» [Страшнов 1991: 11], добавим – и калмыцкой поэзии XX века.

Баллада Нармаева структурирована 32 катренами с разными видами анафоры, преимущественно парной, часто нарушаемой, с произвольной рифмовкой и рифмой (132 строки). Также использована безэквивалентная русская лексика: танкист, танк, название танка «тигр», орден «Солдатская слава», полевая сумка, мотор.

Тематически эта баллада в калмыцкой поэзии близка балладе поэта-партизана Михаила Ванькаевича Хонинова (1919–1981) «Орел-Курск дуһуд» («На Орловско-Курской дуге», 1959) о противоборстве тяжелых танков «Тигр» и «КВ» («Климент Ворошилов») [Хоньна 1960: 67–69], в русской поэзии – «Балладе о танке „КВ“» (1942) фронтового корреспондента Ильи Сельвинского. Здесь имена конкретных героев названы в тексте, как у Хонинова (Бадма Санджиев), или в посвящении, как у Сельвинского (Тимофеев, Останин, Горбунов, Чернышев и Чирков). В августе 1943 г. во время битвы танк Бадмы Санджиева, когда кончились снаряды, вдруг «ожил»; калмыцкий танкист притащил к своим фашистский танк с экипажем, решившим, что уже захватил советский трофей: «Санжин Бадм “КВ” / Сумнь чилэд зогсв, / Хортна “Тигр” зүткв, Холвлж хэрү чирв. // Бээрнэснь көндэхэр күгдлв, / Болхш, арһнь тасрв, / Генткн “КВ” догдлв, /

Һансмудиг хэрү чирв. // Сана авхуллго гүүлгв, / Салькар ардаснь көөлгв, / Дөрвн немш салдста / Дээснэ “Тигр”, олзта...» [Хоньна 1960: 68].

У русского поэта балладный мотив мертвеца тоже трансформировался в мотив «мертвого» танка, но уже «танка-привидения», оживающего спустя две недели и вновь вступающего в бой с немцами: экипаж подбитой машины вынужден был притаиться на передовой, чтобы ввести в обман противника [Сельвинский 1971: 359–362]. «И вдруг в тиши услышал офицер, / Как засмеялся танк. / И чуть ли не маска, влитая в бронь, / Тихо сказала: “Огонь!”» [Сельвинский 1971: 362]. Тот же мотив, казалось бы, «мертвого» танка в «Балладе о танке» (1941) Александра Яшина, когда советский танк вытянули на цепи из болота вражеским, но неожиданно для фашистов вдруг заработал его мотор, и машина устремилась к своим, потащив за собой уже немецкий трофей [Яшин 1985: 20–21]. Также победой советского танка над немецким завершился поединок в битве за Сталинград в «Балладе об уральском танке» (1942) фронтовика Марка Гроссмана [Гроссман 1974: 14–15]. Солдат с Урала и машина, сделанная на уральском заводе, стали героическими символами победы. Другой героический ракурс советского танка периода войны показан фронтовиком Михаилом Анчаровым в «Балладе о танке “Т-34”, который стоит в чужом городе на высоком красивом постаменте» (1965). Это монолог «ожившего мертвеца», машины, погибшей потому, что экипаж не смог наехать на куклу, символ чужой семьи, среди развалин немецкого дома. Танк сравнивается с Христом, «смертию смерть поправ», с застывшим боем, с любовью, застывшей на века [Анчаров 1992: 48–49].

Как верно отмечено современным исследователем, «стихотворения о войне у Михаила Хонинова тяготеют к сюжетной лирике, где особо важное место занимает повествовательное искусство автора, умение на малом “плацдарме” выразить чувства и мысли людей, находящихся в суровых фронтовых обстоятельствах» [Розенблюм 1980: 60]. В стихотворении М. Хонинова «Зургин туск баллад» («Баллада о портрете», 1969) экфрасис обусловлен ленинской темой [Килганова 1971: 109–110]. Сюжет созвучен «Балладе о синем пакете» Николая

Тихонова: трудный мотив срочной доставки к месту назначения. Калмыцкая баллада написана от первого лица. Зимний лес, крепкий мороз, глубокие сугробы усложняли выполнение приказа – передать ленинский портрет в партизанский штаб, а полученное в пути партизаном пулевое ранение чревато смертью. Сюжетный элемент решения трудной задачи подкреплён обращением раненого человека за поддержкой к портрету, хранимому за пазухой (диалогический экфрасис). При этом визуализация артефакта отсутствует; неясно, что это – фотография, репродукция картины, журнальная, газетная вырезка, листовка, какого размера, цвета и т.д. Но общение человека с такой вещью, понимание того, что боевые товарищи ждут его, придает силы. Внутренний монолог партизана передавал смятение, сомнение, надежду, веру. Он подумал, если в двадцать лет не одолеть смерть, то когда это можно сделать? Мир природы враждебен человеку: небо призвало быстрее повалить его, чтобы вернуть свою звезду, упавшую к нему, но услышало ответ юноши, что он жив, не сдастся, дойдет до людей, обрадует их. Добравшись вечером в штаб, партизан вручил портрет командиру, услышав благодарность, подтвердил, что всегда готов выполнить воинский приказ. «Тиигж күргэд / командирын харт / Теехэд ирсн / зурган өгүв, / Командир намаг / арһул кевтүлэд: / «Кергэн күцэсндтн / ханжанав», – гив. / – Заквритн кезэчн / күцэхүв, — гивүв...» [Хоньна 1969: 60]. Баллада завершилась экфрасической деталью: «Зургм, Ленин / өмнм герлтв...» [Хоньна 1969: 60], т. е. «передо мной сиял портрет Ленина». В переводе Н. Поливина: «Есть держаться! – я шепнул в ответ, / Поглядев с любовью на портрет» [Хонинов 1968: 3]. Балладный мотив таинственности здесь своеобразно воплощен в сакральном коде – портрет покойного вождя российской революции, но без конкретного описания изображаемого артефакта.

Сравним в «Балладе о синем пакете» секретное донесение, оставшееся неизвестным для бойца и читателя, но оказавшееся бесполезным для человека во френче (он уже все знал) [Тихонов 1987: 471–473], – подвиг обесмыслен. В этой балладе, по словам Е. Эткинда, нет никакого революционного романтизма, как принято считать, «это воспевание не подвига, не героизма, не высокой идеи, а

армейской дисциплины. Поэзия бездумного подчинения: приказ есть приказ» [Эткинд 1999: 679, 680]. В отличие от тихоновского героя, хониновский герой знал, что именно должен доставить, это поддержало его в пути, он подтвердил готовность к выполнению новых приказов. И заслужил благодарность командира по сравнению с бойцом Тихонова: его человек во френче брезгливо вытер руки после прочтения донесения из грязного, окровавленного пакета и бросил бумагу на кремлевский ковер.

Калмыцким поэтом также использована безэквивалентная русская лексика: отряд, штаб, командир; диалоговая конструкция разнообразна: партизан – командир, небо – партизан, командир – партизан, внутренний монолог лирического субъекта. Весь текст выстроен «лесенкой», без строфического деления (163 строки), но с обязательной анафорой преимущественно парного вида, изредка перемежаемой сплошной анафорой, с произвольной рифмовкой.

Среди нескольких хониновских баллад на военную тему и «Зөргиг зүрхнд суулһдг болхнь...» (букв. “Если б в сердца пересаживать отвагу...”, 1976). В авторской рукописи второй редакции отмечен жанровый подзаголовок («баллад»). Сюжет-испытание передавал историю о том, как пятеро партизан, не выполнивших боевое задание (взорвать мост), были вновь отправлены командиром по назначению. Избежать расстрела им удалось благодаря воспоминанию командира о далеком детстве, когда верблюдица плачем спасла верблюжонка от смерти – от чабана с ножом, и теперь ей кланялся автор из военной дали. Этот «эпизод с верблюжонком завершает кольцевую композицию стихотворения, стягивая в сюжетный узел природное и человеческое, войну и мир, милосердие и жестокость» [Ханинова 2015: 121]. Введением части калмыцкой пословицы о том, что молодняк блеет и становится скотом, человек мучается и в люди выходит, поэт подчеркнул дидактический вектор случая: «Мал мөөрэ, / мөөрэ йовж, / мал болдг. / Түүшлж эдн / тенд-энд / халһа йовж / төлжэд, дээчнр эс болхий?» [Хоньна 1976: 16], т.е. и эти партизаны, окрепнув в боях, станут воинами. По словам Ю. Розенблюма, это «символ высокого гуманизма советского человека, нашедшего свое яркое воплощение в суровые военные

годы» [Розенблюм 1980: 61]. Стратегии автора и переводчика А. Николаева в общем плане имеют единую интонацию, способствующую выявлению истоков героизма в войне за отечество.

Первая редакция стихотворения называлась «Харм төрлһнэ баллада» («Баллада о рождении жалости») [Хоньна М. 2019: 313–319], отсюда и название русского перевода А. Николаева «Баллада о жалости» [Хонинов 1977: 162–166]. Эта редакция стихотворения «отличается не только названием, но и, помимо тех или иных деталей, актуализацией личностного потенциала командира, предлагающего пятерым своим партизанам (не выполнившим боевого задания – взорвать мост) брать с него пример, переняв отвагу: “Автн, эн / өрчэсн танд / Ээдго арслнгин / зөрг өгчэнэв” [Хоньна М. 2019: 318]. («Возьмите, отдаю вам из своей груди бесстрашную львиную отвагу»). По сюжету баллады провинившимся партизанам полагался трибунал, но командир дал им возможность исправиться, отправив вторично на боевое задание. И, обходя позднее посты, случайно услышал, как командир пятерки вернувшихся после успешной операции партизан теми же словами сказал кому-то из подчиненных о своем личном примере. Видимо, этим продиктовано изменение автором второй редакции стихотворения “Зөргиг зүркнд суулһдг болхнь...”. Аксиологические и педагогические доминанты здесь очевидны. Тем не менее Александру Николаеву в переводе “Баллады о жалости” важнее было манифестировать аспекты милосердия, сострадания на войне, когда молодой командир, вспомнив эпизод из далекого детства, дал шанс возродиться воинами своим партизанам. Тогда он стал свидетелем того, как чабан хотел зарезать верблюжонка, а прибежавшая верблюдица стала плакать и тем спасла малыша. В первой редакции показано уже активное вмешательство малыша в судьбу верблюжонка после того, как он увидел плачущую верблюдицу-мать на коленях: “Баажа, таниг / ботх алхла, / Би чигн / бас үксүв...” [Хоньна М. 2019: 317]. («Отец, если вы убьете верблюжонка, я тоже умру»). И милосердие заставило чабана отказаться от своего намерения. Таким образом, две редакции одного стихотворения показывают стратегии автора и переводчика в интерпретации текста. Произведение структурировано строфами,

оформленными “лесенкой”, смешанной анафорой (сплошной и перекрестной) и разной рифмовкой, в основном перекрестной или парной, насыщено диалогической формой, ретроспекцией в повествовательном плане» [Ханинова 2019v: 301–302].

В «Балладу о белорусских лесах» (“Белоруссин ө-шуһу модна туск баллад”) Хонинов ввел мотив военной хитрости: один партизан смог обмануть в лесу фашистский взвод, захватить в плен и доставить в штаб. Автор подчеркнул необычность случая, что подтверждает балладный признак произведения: «Белорусск ө-шуһу моднд, / өңгрсн дээнд / Басл туульла эдл инэдтэ, / Аальта йовдл үзгдлэ» [Хоньна М. 1970b: 4]. («В белорусских лесах прошлой войной бывало много сказочно смешного, странные случаи видали»). Сюжет-поединок имеет характер воспоминания: «Теегин хальмг көвүнд / Тедн взводарн бэргдснднь инэнэв» [Хоньна М. 1970b: 5]. («Смеюсь [вспоминая], как взвод был захвачен степным калмыцким юношей»). В переводе Анисима Кронгауза: «О, если он знал бы, / Что их приволок / Кочующий снайпер, / Кочевник стрелок, / Двадцатидвухлетний / Простой паренек» [Хонинов 1970a: 44]. Баллада структурирована «лесенкой», с парной и сплошной анафорой, в основном с парной рифмовкой, с включением диалогических реплик (80 строк), разностопный хорей. В русском переводе – четыре неравномерных строфы с перекрестной рифмовкой (79 строк), амфибрахий. Определенная неточность переводчика связана с определением национальности партизана: в начале текста – это белорусский паренек, в конце – уже кочевник-стрелок, т. е. калмык.

«Үүлнэ туск баллад» (“Баллада о тучах”) также построена как воспоминание автора о прошедшей войне, поэтому и переводчиком-фронтовиком Марком Максимовым в русское название произведения введено оценочно-эмоциональное определение «гневные»: «Баллада о гневных тучах». Вначале поэт рисует пейзажную картину: тучи, сгущаясь, плачут, молча кочуют по небу. Он объясняет безмолвность туч тем, что они ранены, во время гитлеровской войны были расстреляны. Поэтому они стали просить у ветра костыли, чтобы перемещаться поверху, а земля им ответила, что не хватит для этого деревьев.

Когда же тучи попросили ветра найти им врача, земля ответила им, что его и тут не хватает. Основной прием в балладе – олицетворение. Вся природа, таким образом, вступает в диалог. В русском переводе, наоборот, раненые тучи обращаются к войне, просят дать им бинты, она же им отвечает, что нет столько снега, чтобы всех забинтовать, когда же тучи просят у войны и у дороги костыли, война отвечает, что нет столько деревьев, чтобы всем хватило костылей. Поэт задается риторическим вопросом, кто поможет бездомным тучам? Тучи вместе с партизанами воевали против врагов, принимая удар на себя. У Максимова тучи взывают к земле за помощью, чтобы она дала им солдата. И тогда наступила победа.

Автор вводит современный материал в произведение, напоминая о военных конфликтах, перечисляя «горячие точки» на планете: Камбоджа, Египет, Вьетнам. Тучи вновь ранены, они слепнут, ненавидят войну. Лирический субъект обращается с призывом к агрессорам: «Эй, үүл / бичэ хатн! / Кү алачнр, / тован автн!..» [Хоньна М. 1971: 63]. («Эй, не стреляйте в тучи! Убийцы людей, уберите оружие!»). В ответ прогремел гром. И лирический герой сжал кулаки. Гром, связанный с тучами, как бы выразил своим грохотом готовность помочь людям в борьбе со злом. Эта мысль в сжатом русском переводе отдана тучам. В своем монологе они отвечают лирическому герою, что их памяти нет покоя с той войны: «Но опять внизу под нами / Кое-где чадит земля. / То – забыв про сорок пятый, / Про истории урок, / Ходит факельщик проклятый / С новым факелом тревог» [Хонинов 1977: 120]. У Максимова в кольцевой композиции – от мирной картины дорог и полей, где потом вновь по тревоге собираются тучи, до утверждения туч («Мы, как память о Победе, / Носим по небу грозу») – активизирована тема исторической памяти. Образ грозы становится символом набата, колокола, призыва к защите мира. Диалогическая доминанта баллады проецирована на диалог с читателем. В оригинале 132 строки построены «лесенкой», с парной, перекрестной, сплошной анафорой, с нестрогой рифмовкой, хорей; в сокращенном русском переводе – 18 неравномерных строф (90 строк), хорей.

Антивоенная тема у Хонинова в «Балладе о тучах» обусловлена мотивом исторической памяти, борьбой за мир.

Мотив дерева на войне в аспекте вещи – колыбели – есть в балладе лезгинского поэта Алирзы Саидова (1932–1978) «Колыбель» (пер. С. Суцевского). В основе баллады – народный обычай передачи колыбели невестке на свадьбе, чтобы продолжился славный род. «Хранит обычай с честью / Мой народ. / Повесят в сакле / На почетном месте / Ту колыбель, / Что мать своей невестке / Под свадебные песни / Отдает» [Саидов 2003: 533]. Деревянная колыбель – изделие мастеров. «Как лодка рыбака, / Она крепка. / Сбив на века, / Знал мастер горский дело. / И поколенья прадедов / И дедов / Влекла в ней к славе / Времени река» [Саидов 2003: 533]. И те, кто увидел свет в этой колыбели, не нарушали мудрый и суровый завет: «От колыбели этой / До кончины – / Кинжал и смелость – / Вот краса мужчины, / А девушки – / Стыдливость и коса» [Саидов 2003: 534]. Но история, рассказанная в стихотворении, имеет трагический конец. «Печальна мать. / В старинной колыбели / Давно не слышен / Голос малыша. / И старческие / Высохшие руки / Ласкают люльку. / Кажется, вот-вот / Вернется сын. / И род продолжат внуки, / И мать споет» [Саидов 2003: 534]. Но почтальон приносит письмо с фронта. И мать, узнавшая о дезертирстве сына с поля боя, выбрасывает родовую колыбель в пропасть: «Когда в мужчинах / Мужество исчезло, / Пускай исчезнет / Беспольный род! // Пускай о трусе / Даже память канет! / Внучат не доведется / Мне качать...» [Саидов 2003: 535]. Кажется, что и колыбель, как человек, горюет вместе с матерью: «И колыбель / Ударилась о камни / И застонала, / Словно кеманча» [Саидов 2003: 535]. Сравнение стога колыбели с кеманчей – струнным смычковым инструментом стягивает в своем пространстве разные времена: счастливые (свадьба, рождение младенца) и несчастливые (позор предателя). Кеманча также сделана из дерева. Мотив дерева объединяет вещи – колыбель и музыкальный инструмент, сопровождающие жизнь горца. Дереву противопоставлен в антитезе камень – могильная плита. «Там, где гуляет / Над могилой ветер, / На стертых гранях / Каменной плиты / Прочел я эту надпись / На рассвете: / “Простят врагов – / Когда они мертвы. /

Предателей клянут / И после смерти»» [Саидов 2003: 535]. Нравственно-этический конфликт между долгом и бесчестьем, между материнской любовью и горем решен в аксиологическом плане с опорой на народные обычаи и заветы. Безымянная могила предателя с назидательной надписью – подтверждение завершения этой линии рода.

В этой связи на ту же тему можно вспомнить поэму М. Лермонтова «Беглец» (предположительно 1838 г.), в основе которой черкесская легенда о предателе Гаруне, оставившем на поле боя погибших отца и братьев и бежавшем домой, где его никто не принял, даже мать, отказавшись от сына-труса. В отличие от баллады Саидова у Лермонтова труп отступника никто не предал земле.

Ср. в монгольской поэзии «Баллада о синем дэле» (1979) Дэндэвийна Пурэвдоржа (1933–2009) повествует о мужестве и верности вдовы цирика-солдата Монгольской Народной армии, погибшего у реки Халхин-гол (1939). Сшитый ею для мужа синий дэл (халат особого покроя на подкладке) так и не был им примерен. После известия о победе над врагом жена, ожидая скорый приход мужа, даже нарушила обычай и дошила два стежка на подоле дэла, а должна была это сделать при его возвращении. Молодая вдова теперь положила дэл в сундук в ожидании, когда сын подрастет. «Придет, малыш, придет твоя пора: / Отцовское седло из серебра / И конь его с пятном во лбу, и кнут, – Пока войдешь ты в возраст, – подождут, / Как ждут тебя отцовские дела» (пер. Г. Ярославцева) [Пурэвдорж 1981: 188–189]. Это «произведение родилось как бы “на стыке жанров, в смешении их, в достижении полной свободы, с какой поэт хотел бы выразить то, что ему хочется поведать миру и людям”, как говорил в подобных случаях А.Т. Твардовский. Это и баллада, и лиро-эпическая поэма с точными и потому яркими этнографическими приметами, сохраненными, не потерявшимися в переводе» [Розенблюм 1981: 18]. Поскольку мы не располагаем оригинальным текстом, трудно определить, есть ли обозначение баллады в названии или в подзаголовке произведения.

Среди калмыцких переводов монгольской поэзии есть и стихотворение Чойжилына Чимида (1917–1980) «Тавна салдсин туск баллад» («Баллада о пяти

солдатах”, 1971), переведенное С. Каляевым, не писавшим баллад. В шести катренах описан подвиг пяти солдат – двух русских и трех монголов, защищавших высоту под пулями, снарядами, отбивших танковую атаку и храбро погибших. Был приказ «Удержаться», пятеро дали клятву: «– Тестн! – гисн закн билэ. / Тесхэр... Тавули андһар өглэ» [Чимид 1971: 117]. Высота перестала быть безымянной, здесь по благословию предков товарищи похоронили пятерых солдат, их имена стали бессмертными: «Өндрм, ода нерн уга бишлэ, / Өвкнрин йөрэл энүнд шингрлэ: / Үүрмүд таалж үүндэн оршла, / Үкл уга нерднь – мөңкрлэ» [Чимид 1971: 117]. В тексте упоминается река без названия, по всей вероятности, речь идет о боях на реке Халхин-Гол во время совместных боев монгольских и советских солдат против японских интервентов в 1939 г. Этот не обозначенный хронотоп – один из маркеров балладного жанра в поэзии монгольского автора.

У Боси Сангаджиевой (1918–2001) одна баллада написана на военную тему и опубликована впервые в газете «Хальмг үнн» (“Калмыцкая правда”) под названием «Салдсин экин туск баллад» (“Баллада о солдатской матери”) [Саңһжин Б. 1968: 4]. При публикации через год в журнале «Теегин герл» (“Свет в степи”) этот текст назван иначе: «Баллад» (“Баллада”) [Саңһжин Б. 1969: 100–101]. Отличия двух публикаций заключаются в том, что, во-первых, лишь в газетном варианте стихотворение включает эпиграф: «Экин седкл үрнд, / Үрнэ седкл көдэд». Это калмыцкая пословица о том, что дума матери – о детях, думы детей – о степи, т. е. о жизни за пределами дома. Во-вторых, в журнальном варианте текст разделен на катрены, заключительная часть отделена строфически.

Сюжет баллады определен мистическим элементом: в круге материнского кольца при лунном свете появляется ее сын, ушедший на войну, и старая мать убеждается в том, что он жив, не погиб. Если мать в произведении не имеет имени (типизация), то сына зовут Баатр, что значит «богатырь». Имя героя призвано символически подчеркнуть его функцию защитника родины от врагов. Авторский рассказ определен как воспоминание лирического субъекта более чем двадцатилетней давности о прошедшей войне. Вначале действие переносится в прошлое: ночь, старая женщина из соседней комнаты просит молодую женщину

подойти, чтобы спросить о чем-то. Вытащив узелок из красного платка, она подала золотое кольцо, сказав, что ее единственный сын ушел на войну и только лунный месяц знает правду, жив ли ее мальчик. Мать наставляет соседку, как узнать главное, выйдя из дома: надо, чтобы лунный серп вместился в окружность кольца, тогда там можно будет увидеть воина, ее сына, и узнать его: он солнечный, плечистый, крепкий, отец назвал его Баатром. «Ав, күүкн, наадк билцг... / Аюрхар эн алтна герлд / Тогтунар толһа тусан өргэд, / Дотрнь сариг бүкднь багта. // Мини көвүг чи таньхч, – / Мацнадан нарта көвүм йовхм, / Ээмтэдалта, цогцнь күдр / Эцкиннь өгсн нернь – Баатр» [Саңһжин Б. 1969: 100]. И, действительно, после нехитрых манипуляций молодая соседка увидела в кольцевом круге простор, снег и горы, а потом – силуэты солдат, среди них и калмыка, скорее всего, командира. «Эмгнэ келсэр билцгин герлд / Эргүлэд дотрнь сариг тунһавв, / Цаста уул мет, цээлзэд, / Ца-нань баран үзгдхш. // <...> Дэжн-дэжн сарин булхулув, / Делкэ негжэд, билцгэн эргүлв. // Генткн нег баран холд / Һарад, аашсн болад одв, / Сана автлм ардаснь деврэд, / Сарас салдсмуд хэлэцдм дүүрв... // Көгшн эмгнэ көвүн өмннь / Командирин ямта йовх өңгтэ...» [Саңһжин Б. 1969: 100]. Поверив знаку, молодая женщина, вбежав с улицы, сообщила, что так оно и есть старой матери, приподнявшейся с кровати, вернув кольцо, добавила, что мать может радоваться, ее сын жив. «Мөн, мөн!» – хээкрсн дуундм / Мини көл заядар хурдлв. // Шалтгта эмгн орн деерэсн / Сарвлзад, өмнэсм өндэхэр седв, / Билцгинь хэрү бэрүлн келүв: / “Байрлtn, ээж, көвүнтн менд!”» [Саңһжин Б. 1969: 100]. Та умиротворенно подтверждает, что так и знала, теперь спокойно умрет: ее сын жив, вернется с победой. И старая женщина умирает, выронив кольцо. Хоронят мать солдата все жители поселения, у которых воевали с врагом их родные.

Баллада структурирована диалогическими конструкциями: диалог старой и молодой женщин. Спустя четверть века воспоминание о лунной ночи и волшебном кольце перерастает в поэтический гимн матери, не дождавшейся сына с войны, но верившей в будущую победу. И после победы вернулись с войны сыновья, высохли горючие слезы их матерей: «Дэн мана диилврэр төгслэ, / Дээнэс көвүднь байрта ирлэ, / Ээжнр экнр үрдэн тосла, / Эдн халун нульмсан

хагсала» [Саңҗин Б. 1969: 101]. Но память о павших героях неизбывна. И если даже один солдат не обрадовал мать, не вернувшись с войны, материнская любовь останется святой: «Болв, һанцхн салдс болвчн / Байрлх экэсн дутсн болхла, / Эн эмгнэ өнр дурнла / Экиннь седкл мөнк дүңцүл!» [Саңҗин Б. 1969: 101]. Ибо, по мысли поэта, Родина и мать равнозначны для гражданина и сына. И, как обычно, в жанре баллады хронотоп весьма условный. Поэтому трудно определить время и место события в балладе Б. Сангаджиевой: до 1943 г. или позднее, во время сталинской ссылки калмыков. Заметим, что вид гадания, представленный в стихотворении, не существует у калмыков. Иррациональное в сюжетном мотиве – гадание на кольце в лунном свете – придает стихотворению элементы балладности, а героический пафос определен темой Великой Отечественной войны. Баллада Боси Сангаджиевой в сюжетном мотиве гадания испытала влияние русского балладного жанра. На русский язык эта баллада переведена Александром Балиным [Сангаджиева 1969: 3] и Анатолием Найманом [Сангаджиева 2018: 171].

Военная тема опосредовано (в силу возраста автора) вошла в баллады Алексея Гучиновича Балакаева (1928–1998) с ориентацией на опыт предшественников, фокусируя историческую память о военном детстве, героях-земляках. «Мини үүрин туск баллад» (“Баллада о моем друге”, 1965) передает необычное событие, свидетелями которого стали рассказчик и ветеран Великой Отечественной войны: сквозь трещину асфальта в городском парке пробился цветок. Это чудо природы вопреки сопротивлению материала символизировало, по мысли поэта, победу жизни над смертью. Показательно, что отважное растение показано прежде всего через восприятие бывшего партизана, который первым заметил храбреца и остановил молодого попутчика призывом не наступить на цветок. Рассказчик обращается к цветку со словами, чтобы тот знал, кто его спас от смерти, потому что этот друг – настоящий герой: «Чи, цецгэ, мед, / Чамаг үүрм харсв, / Болв түүг ямаран / Баатр бээсиг соңс» [Балакан А. 1965: 3]. Баллада имеет посвящение: «Советск Союзин Герой Михаил Арыкович Сельгиковд нерэджэнэв» (“Посвящается Герою Советского Союза Михаилу Арыковичу Сельгикову”). В

рассказе поэта о подвигах брянского партизана перечисляются его боевые действия (взрыв вражеских поездов, уничтожение мостов, фашистов) для того, чтобы подчеркнуть, каков спаситель цветка: суровый во время войны, мягкий, спокойный в мирные дни. Антитеза в мире природы (твердый асфальт и нежный цветок) и в мире людей (жесткий на войне защитник родины и мягкий в мирное время ветеран) призвана актуализировать гуманизм советского человека. Вероятно, поэтому автор произведения не уточняет название цветка, эта безымянность типизирует ситуацию.

Среди других баллад о войне «Комсомольцнрин туск баллад» («Баллада о комсомольцах», 1980) Анатолия Манджиевича Кукаева (1924–1986), посвященная молодежи 1940-х гг. к 60-летию комсомола. Прием воспоминания о военной поре образует сюжет баллады. «Эндр комсомол жир наслв, / Элдү сээхн Төрскнь йөрэв. / Элстэ киитц эргж түүһэд, / Эврэ теегэн эргсэн санув. // Давж одсн дээнэ цаг / Дэкнэс дааврта тууж сергэнэ. Дөчдгч жилэ комсомольцнран орулад, / Дуулх седкл нанд урһана» [Куукан А. 1980: 148]. («Шестьдесят лет сегодня комсомолу, любимая Родина благословила. Собирая кизяк, вспомнил, как обходил свою степь. Ушедшее военное время снова освежает в памяти проникновенную историю о нем. Возникает замысел воспеть комсомольцев сороковых годов»). Автобиографический герой баллады разворачивает сюжет о том, как секретарь райкома обратился к молодежи с призывом помочь в уходе за совхозным и колхозным скотом, подготовке кормов, сборе топлива для обогрева больницы, где лечат раненых солдат, школы, где учатся школьники. В перечислительном ряду в основном женские имена – Наташа, Кемя, Эльзя, Оля, Кермн, Буува. Помимо калмыцких имен в стихотворении детализировано топливо – кизяк двух видов: из овечьего помета (киитцн) и из коровьего помета (арһсн), которое собирают у кошар и на телегах подвозят к больнице и школе. Подробно показаны весенние полевые работы, когда комсомольцы пашут, идя за плугом, сеют и ухаживают за посевами, принимают овечий молодняк. Автор подчеркнул, что комсомольцы разделили с Родиной ее заботы, отдав свои силы для помощи фронту, приближая день победы, трудились, забывая о холоде и голоде: «Комсомольцнр Төрскнәннь

күндиг хувацад, / Күчн-чидлэн фронтд нерэднэ. / Диилвр ирх өдриг угтад, / Даарсан, өлссэн мартн көдлнэ» [Куукан А. 1980: 149]. Не упоминая по понятным тогда причинам о том, что эти калмыцкие комсомольцы встретили счастливый май сорок пятого года в ссылке, поэт актуализирует, какой ценой завоевана победа, вписанная золотыми буквами в мировую историю, когда советские солдаты-богатыри воплотили в жизнь задуманное: «... Дөчн тавдгч май байрта, / Делкэн туужд алтар бичэтэ. / Советин баатр цергчнр диилвртэ, / Сансн секлэн күцэснь лавта» [Куукан А. 1980: 149]. Включение в текст победного месяца русским словом, а не калмыцким («хөн сар») дополняет семантику памятной даты.

Поэтому баллада завершается кольцевым обрамлением, в котором акцентирован союз тыла и фронта, совместная победа над врагом, о чем вспоминают комсомольцы тех лет, прославляя Родину: «Товчлж келхлэ туужин тасрха, / Тиигхд комсомольцнр цергчнрэн туурулла, / Туужан хамдан диилврт бичүллэ, / Туурсн Төрскэн магтж дуулла!» [Куукан А. 1980: 149].

В стихотворении 16 катренов с включением диалогов, с разными видами анафоры (парной, сплошной, перекрестной рифмовкой), сравнением молодежных дел во время войны с родниковой водой, метафорой (золотые буквы) и др.

Итак, исследование рецептивного потенциала репрезентативных произведений выявило, что формирование заимствованного калмыцкими поэтами жанра баллады относится к 1930–1940-м гг. (Г. Даваев, Б. Дорджиев), развитие – к 1960–1970-м гг., затем наблюдается угасание, говоря словами М.М. Бахтина, «памяти жанра» [Бахтин 2002: 137]. С самого начала доминирующей стала «политическая баллада», как отклик на современные события и как историческая память, прежде всего, о Великой Отечественной войне, реже Гражданской войне, созданная калмыцкими поэтами фронтового поколения. Для этих баллад характерны следующие стратегии: автобиографический компонент, документализм (локализация военных событий, реальные имена и фамилии персонажей в тексте и посвящении), художественный историзм, типическая героизация, сюжетность, реже лиризация авторского «я», диалогичность,

символические маркеры, безэквивалентная лексика, большой объем, стихотворный размер, свободная форма строфики, в том числе «лесенка», национальная версификация (разные виды анафоры, аллитерация). Мотив двоемирия трансформируется в изображение врагов как нечистой силы, несущей смерть (Г. Даваев, Л. Инджиев), в то время как жанровый кодификатор ожившего мертвеца – советского танка, танка-привидения, его экипажа – актуализирует жертвенность, самоотверженность и бессмертие советского воина. Одномирие связано с современностью, далекой от мистики и фантастики. Герои совершают необыкновенные подвиги, которые воспринимаются ими самими как ратный труд во имя родины, их героизм типичен для советского человека. Балладным элементом таинственности, недоговоренности усилен сюжет-поединок, сюжет-испытание. Функция экфрасиса, в том числе диалогического, направлена на углубление психологического компонента текста. Баллада о войне «как нельзя лучше отвечала запросу эпохи – описанию и осмыслению национальной истории в определенном ракурсе. <...> Она органично становилась “формой времени”» [Анисимова 2018: 78].

Баллады калмыцких поэтов, не участвовавших в боевых действиях в силу возрастных причин, передают их воспоминания о военном детстве и комсомольской молодости, об общении с ветеранами. Прием ретроспекции во временном континууме становится одним из основных способов сюжетного построения в таком стихотворении.

Сравнение калмыцких баллад с русскими балладами о войне подтверждает сохранение и развитие традиции советской политической поэзии в литературе народов России.

2.2. Политическая баллада в калмыцкой поэзии XX века

Политический ракурс баллад Егора Буджалова «Хулиан Гримау» (1963) и Морхаджи Нармаева «Оошк торһн – Роза күүкн» (1969–1970) определен историческими событиями (гражданская война, тюремное заключение

политических деятелей, расстрел, потеря зрения), историческими лицами (Хулиан Гримау, Генри Уинстон), членами Коммунистической партии своих стран, главными топонимами (Испания, Соединенные Штаты Америки, Советский Союз). Политическая баллада Лиджи Инджиева «Явана Мишан туск баллад» («Баллада о Мише Иванове», 1993) в подзаголовке «Широклагин бэрэнд бээцхэсн хальмгудын санлд» («Памяти калмыков, находившихся в Широклаге») [Инжин Л. 1993: 2] являет ракурс запрещенной ранее темы сталинских репрессий.

Стихотворение Е Буджалова «Хулиан Гримау» опубликовано в журнале «Теегин герл» в 1963 г. без жанрового определения «баллада». Балладой оно стало в русском переводе Виктора Стрелкова под названием «Баллада о коммунисте» с эпиграфом «Памяти Хулиана Гримау». При этой публикации 1968 г. в сноске есть пояснение: «Хулиан Гримау (1911–1963 гг.) – герой испанского народа, член ЦК компартии Испании. Был арестован франкистами в ноябре 1962 г. После пыток расстрелян 20 апреля 1963 г.» [Буджалов 1968: 44]. Стихотворение калмыцкого поэта адресовано испанскому коммунисту после его гибели. Текст состоит из 13 катренов, организованных разными видами анафоры (парной, сплошной, смешанной). Ключевое слово «хаалһ» («дорога») появляется с самого начала рассказа о последнем дне жизни заключенного героя, с обозначения места и времени действия: «Мадрид. Карабанчель. Хар дүң. / Мандлсн нарн һартл удан. / Түүрмин үүдн жаагад секгдв, / Тамин йоралур хаалһ татв» [Буджала Е. 1963: 18]. («Мадрид. Карабанчель. Мрак. До появления солнца еще долго. Тюремная дверь со скрипом открылась, протянув дорогу к преисподней»). Карабанчель – тюрьма, конкретное указание места заключения Гримау в Мадриде. «Там» (калм. “ад, преисподняя”) в данном контексте метафорически означает грядущую смерть человека. Ср. в переводе В. Стрелкова прямое обозначение судьбы и жизненной дороги: «Мог он другую избрать судьбу, / Мог быть счастлив судьбою. <...> Но коммунист полегче дорог / Ради себя не ищет» [Буджалов 1968: 44].

В 6 катрене, передающем диалог диктатора Франко с узником (вымышленная встреча в тюрьме), повторяется слово «дорога», когда Гримау ставят перед выбором: либо отказаться от своих убеждений, признав вину, и стать

свободным, либо остаться на прежних позициях и открыть себе тотчас дорогу к смерти: «Ухаһан соляд, гемэн медхлэ, / Энүнэс чамаг сулдхвр тосх. / Урдк кевтэн өрцх болхла, / Үклүр хаалһ ода секгдх...» [Буджала Е. 1963: 18]. Таким образом, понятие «дорога» для героя становится, с одной стороны, дорогой смерти (расстрел), с другой – дорогой жизни (свобода), в итоге трансформируется в судьбу. Для врагов коммуниста понятие «дорога» актуализирует события гражданской войны в стране, протест против диктатуры Франко, борьбу за сохранение фашистского режима в Испании. Поэт подчеркнул решимость Гримау остаться коммунистом: «Хөрн тавн жилдэн коммунист, / Хатн, фашистнр! – гиж келнэ» [Буджала Е. 1963: 19]. («Я двадцать пять лет коммунист. Стреляйте, фашисты! – сказал»). Ср. у переводчика: «С нами пойдешь – обретешь венец: / Власть, богатство и славу, / А не пойдешь – через час конец. / Делай выбор, Гримау!» [Буджалов 1968: 45]. Здесь нет слова «дорога / путь», а слово «конец» метафорически означает смерть, т. е. конец пути. Ответ Гримау: «Выбор мной сделан давным-давно: / Жил и умру коммунистом!» [Буджалов 1968: 45]. Гримау вступил в ряды Коммунистической партии Испании в ноябре 1936 г., в 1954 г. стал членом ЦК компартии страны. Калмыцкий поэт передал в стихотворении основной смысл признания испанского коммуниста. Семантическая оппозиция «свой» и «чужой» в этом тексте демонстрирует политический (фашизм и демократия), идеологический (империализм и коммунистическая партия), общественный (протест разных стран против приговора Гримау) и личностный (Франко и Гримау) векторы.

Хулиан Гримау был расстрелян во внутреннем дворе тюрьмы Карабанчель 20 апреля 1963 г. У Буджалова эти пространственные и временные координаты смещены: начало весны, край города. «Хаврин эклц. Балһсна зах» [Буджала Е. 1964: 19].

У переводчика Стрелкова есть дополнительные подробности последнего пути заключенного коммуниста: «...Каморка тюремной машины тесна <...> Здесь, под Мадридом, в полях весна <...> По колдобинам путь. <...> Мотор замолчал. <...> Шагнул из машины» [Буджалов 1968: 45]. Последний путь

удлиняется: пешком, машиной, пешком. Сейчас трудно предположить, чем вызвано такое авторское отступление от исторического факта: незнанием или художественной задачей. В то же время соответствует реальности следующая деталь: предложение священника исповедаться перед смертью и отказ Гримау: «Гелң ном умшхар, / Гримаун зөв суржана» [Буджала Е. 1963: 19]. Отсутствуют другие исторические факты: коммунист отказался от повязки на глазах перед расстрелом у ямы, у поэта повязка указана: «Нүднъ боолһата Гримау / Нүкнэ амнд зогсжана» [Буджала Е. 1963: 19]. Наемники не смогли расстрелять Гримау, добил его офицер франкистской охраны. В стихотворении испанский герой говорит перед смертью, что скоро придет рассвет: «Өр цээх кем / Өөрдж йовх кевтэ...» [Буджала Е. 1963: 19]. Эта метафора грядущей свободы, которую приблизил своей смертью Гримау, это путь к свободе испанского народа в контексте стихотворения. И это граница между жизнью и смертью героя, это его путь к могильной яме, к небытию физическому и духовному бессмертию, это завершение его человеческой судьбы. Автор закончил свой текст верой в наступление рассвета, когда вместе с солнцем проснутся мадридцы: «Өр цээх кем / Өөрдж йовхнъ зөвтэ, / Мандлсн нарнла хамдан / Мадридинхн серхнъ лавта» [Буджала Е. 1963: 19]. Этот путь от единичного к множественному, по убеждению калмыцкого поэта, должны пройти испанцы, борясь за свободу и демократию против тирании Франко. У переводчика слова Гримау: «Скоро рассвет! / Скоро солнце взойдет / В день лучезарный, в свободу...» [Буджалов 1968: 45]. И метафорическое окончание баллады: «...А над Мадридом, тревожно горя, / Словно винясь, что дремала, / Вытекала струйкою алой заря – / Кровью из сердца Гримау» [Буджалов 1968: 45]. Приход зари и вытекание крови из расстрелянного узника, по переводчику, взаимосвязаны в общем движении.

Стихотворение Морхаджи Нармаева «Оошк торһн – Роза күүкн» (букв. “Розовый шелк – девушка Роза”, 1970) по сравнению со стихотворением Егора Буджалова отличается не только объемом, но и широким контекстом событий. Если у Буджалова в фабульном плане прослежены последние дни жизни испанского коммуниста, то у Нармаева – история жизни не только американского

коммуниста Генри Уинстона (1911–1986), но и эпизоды из жизни других персонажей, о которых рассказывается в сравнительно-сопоставительном аспекте. Если Буджалов в названии стихотворения актуализирует имя испанского героя-коммуниста, погибшего в 52 года, то Нармаев делает главным героя не американца, а соотечественницу по имени Роза. Кроме того, в подзаголовке указывает жанр и адресат своего произведения: «Баһчудын туск баллад» («Баллада о молодежи»).

Чем же обусловлены авторские стратегии во втором случае?

Во-первых, девушка Роза для калмыцкого поэта стала символом советской молодежи, отважной, целеустремленной, отзывчивой, идеологически выдержанной. Отталкиваясь от единичного факта (письмо Розы Уинстону с предложением отдать ослепшему в тюрьме американскому коммунисту свой глаз), Нармаев приводит различные эпизоды во временном диапазоне: прошлое и современность, война и мирная жизнь. Во-вторых, подзаголовком («Баллада о молодежи») автор транслирует героический вектор событий с участием советской молодежи, у которой жизненный путь еще в самом начале, но она уже доказала свою состоятельность.

В отличие от буджаловского текста нармаевский текст включает единственный раз слово «хаалһ» в сочетании «американск коммунистин хаалһ» («дорога американского коммуниста»). Балладу калмыцкий поэт начинает с представления, что такое роза (это цветок, розовый шелк, прекрасная жизнь), кто такая Роза (молодая девушка). Он задается вопросом, почему эта девушка Роза заставила биться его сердце, чем стала известной? Далее начинается история американского коммуниста, борца за права бедноты Генри Уинстона, которого белые, опасаясь, бросили в тюрьму. Понятие «цаһачуд» («белые») здесь дано в контекстной антитезе: коммунист – чернокожий американец. Действительно, в марте 1956 г. Г. Уинстон был арестован, ослеп в заключении, после протестов мировой общественности в июле 1961 г. был выпущен из тюрьмы. Как Буджалов, так и Нармаев использовал калмыцкое слово «там» («ад / преисподняя») как синоним тюрьмы, насилия, несвободы, конца жизненного пути. Узнав о

страданиях американца, советская девушка Роза отправляет ему письмо, как своему отцу, от всего сердца предлагая для продолжения его борьбы свой глаз. Уинстон растроган движением души советской гражданки, которой всего двадцать лет, готовой пожертвовать своим зрением для лечения чужого человека.

Нармаев ретроспективно обращается к своей военной поре, когда был ранен, и другая девушка дала ему свою кровь, подняла на ноги: «Өргэд намаг босхла, / Өөрм зогсад, цусан өглэ» [Нармаев 1987: 95]. Когда еще одна девушка спасла ребенка от смерти после того, как тот ушел под треснувший под ним лед в воду, автор говорит о том, что никогда не забудет этот поступок девушки, сохранит в своей памяти ее облик. Он задается риторическим вопросом: неужели это Роза, или ее сестра, или ее потомки? Автор, современник всех описанных событий, приходит к выводу, что советская молодежь хороша, и Роза – одна из многих: «Санад-ухалад суухнь / Советин күүкд сээхн, / Отг-нутгин олна / Роза бас – негнь» [Нармаев 1987: 95]. Он благодарен Розе за предложенную помощь американскому коммунисту. Она прославила имя советского человека своими светлыми помыслами, она «осветила» американский путь коммуниста: «Седкл цаһан болсар / Советин нерэн дуудулвч. / Американск коммунистин / хаалһд / Омг өгч мандлвч» [Нармаев 1987: 96]. Завершается баллада авторским благопожеланием своей героине: «Эндэн нернчн тууртха, / Сэн жирһл үзж, / Сансн сананчн күцтхэ!» [Нармаев 1987: 96], т.е. пусть навеки прославится ее имя, пусть она узнает лучшую жизнь, пусть исполнятся ее желания. Этим йорялом калмыцкий поэт проецирует будущую судьбу молодой девушки. В этой балладе пересечение жизненных дорог разных людей – американского коммуниста Г. Уинстона, его противников, его друзей-соратников, советских людей, в том числе и самого автора, советской молодежи, конкретно девушки Розы – являет диспозицию «свой» и «чужой», когда «чужой» коммунист из США становится «своим» единомышленником, когда чужой человек становится в буквальном смысле родным по крови, когда дальние расстояния не становятся преградой для добрых дел и помыслов, когда чужая жизнь спасена ценой самопожертвования.

Если Буджалов написал свой стихотворный отклик по горячим следам испанских событий 1963 г., то Нармаев обобщил свои мысли спустя восемь лет после освобождения американского коммуниста из тюрьмы.

Русские переводы двух текстов появились в печати спустя несколько лет. Перевод «Баллады о Розе» Д. Долинского отличается от оригинала структурой (калмыцкий текст Нармаева структурирован в основном четверостишиями, разными видами анафоры, свободной рифмовкой), разбивкой на 3 части, рефреном («Роза / Есть у каждого / Своя!..»), концовкой. В первой части у переводчика – рассказ о Г. Уинстоне, во второй части – история о письме советской девушки Розы американскому коммунисту, в третьей части – воспоминания автора о войне, о послевоенном времени, размышления о современности, о советской молодежи. Концовка же в переводе Долинского имеет расширенный характер, далекий от краткого благопожелания главной героине. Переводчик обобщил весь сюжет баллады в антитезе тьмы / слепоты и света / свободы. «На земле / Зло пусть сгинет, / Где в тюремной мгле / Слепнут, / Сносят каторг маяту, / Кто срывает с мира / Слепоту!» [Нармаев 1978: 34]. В итоге Долинский завершил свой перевод метафорой: «И повсюду, / За морем и здесь / Как о том, / Что бед не стало, / Весть, – / Солнца смех живет / В слезинках рос / По утрам / На лепесточках роз!..» [Нармаев 1978: 34]. Наконец, переводчик соединил в одно целое заголовок и подзаголовок стихотворения – «Баллада о Розе».

Политическая баллада Лиджи Инджиева «Явана Мишан туск баллад. Широлагин бэрэнд бээцхэсн хальмгудын санлд» («Баллада о Мише Иванове. Памяти калмыков, находившихся в Широклаге», 1993) адресована Михаилу Иванову, разделившему с рядовыми воинами-калмыками тяготы строительства Широковской ГЭС (Пермский край), начатой в 1942 г. в основном силами заключенных ГУЛАГа и ссыльными немцами, а также калмыками, снятыми с фронтов в 1944 г. после депортации народа (28 декабря 1943 г.). Баллада состоит из 20 катренов. Она являет прием ретроспекции, когда автор обращается к периоду Великой Отечественной войны, в которой принял участие

герой его произведения, тогда семнадцатилетний солдат, храбро защищавший свою Родину, как и его земляки: «Арвхн долата салдс / Айта чииргэр цергллэ, / Ахнрларн эдлэр Миша / Атакд орж төлжлэ» [Инжин Л. 1993: 2]. Обманутые калмыцкие солдаты, снятые с фронтов, были отправлены на каторгу по решению «великого» – так поэт вначале прямо не называет Сталина, включает безэвивалентную лексику («каторга») в свой текст: «Хальмг цергчнриг меклэд, / Фронтас салһснд һундла, / Алдрин бүрдэсн цаажлһиг / Анхрх дамшлтнь баһдла. // Каторгд эн туссан / Көөрк, эс ажглжала, / Каарлджах хальмгуд үзсэн / Көвүд тачалтаһар тодлжала» [Инжин Л. 1993: 2]. Много похоронил там земляков, страдая, Миша, но божьим покровительством был спасен из тюремного ада: «Бурхни йевэлэр эн / Бэрэнэ томас алдрла» [Инжин Л. 1993: 2]. Автор подчеркнул, что пережитое побудило его героя заняться наукой, осмыслить историю страны в своих трудах. Теперь Михаил Петрович Иванов – университетский профессор, «обжигающий горячим металлом историю о высылке калмыков на смерть»: «Хальмгудыг үклд илгэсиг / Халун төмрэр хээржэнэ» [Инжин Л. 1993: 2]. Эта метафора передает честность и правдивость ученого и человека в изучении трагических страниц в жизни народов. Поэтому он сравнил в своих трудах Гитлера со Сталиным, Гимmlера с Берией из-за их насильственных действий: «Гитлер Сталин хойр / Базг бэрцэрн эдлцхэнэ. / Гимmlер, Берия хойр / Басл тиигж хэлэгдцхэнэ» [Инжин Л. 1993: 2]. Память историка и память поэта совпадают в стремлении не забывать уроков прошлого, чтобы они не повторились. В названии произведения автор именуется своего героя Мишей, а не Михаилом, акцентируя юный возраст солдата, не думавшего о смерти ни во время войны, ни во время ссылки, тем самым утверждают его жизнелюбие и стойкость в преодолении испытаний. Героический и политический аспект инджиевского произведения, написанного на запрещенные ранее темы, явил расширение диапазона жанра калмыцкой баллады в 1990-е гг.

Для калмыцкой баллады XX в. характерны политические баллады широкого плана, прежде всего связанные с историко-революционной темой, темой Гражданской и Великой Отечественной войн. Это баллады Б. Дорджиева,

М. Нармаева, Л. Инджиева, Б. Сангаджиевой, М. Хонинова, А. Балакаева. В этих балладах также прослеживается диспозиция «свой» и «чужой» в аспекте войны и мира, захватчиков и освободителей, врагов и героев, подвига и предательства, жизни и смерти, судьбы и воли, пути-дороги.

Две баллады Е. Буджалова и М. Нармаева обусловлены современными авторам событиями политического масштаба, когда за освобождение арестованных коммунистов Испании и Соединенных Штатов Америки в 1960-е гг. – Х. Гримау и Г. Уинстона – выступило прогрессивное человечество, в том числе и писатели. Братская солидарность народов СССР с иностранными коммунистами проецирует сближение понятий «свой» и «чужой», в то же время актуализируя данную диспозицию в аспекте враги и друзья СССР, соратники и противники коммунизма в мире. Эти произведения калмыцких поэтов 1963 г. и 1970 г. несут отпечаток своего времени в ярко выраженном общественно-политическом и идеологическом ракурсе, не снижая гуманистический и нравственно-этический вектор авторской интенции. В балладе 1993 г. Л. Инджиева герой тоже является современником поэта, чья судьба, показательная в ракурсе политической истории отечества, обретает героический, балладный характер.

2.3. Анималистическая баллада в калмыцкой поэзии XX века

Актуальность исследования определяется недостаточной изученностью баллады калмыцких поэтов на тему литературного бестиария с персонажами – представителями животного мира степного края. Это баллады Тимофея Отельдановича Бембеева (1930–2003) «Живрнь тээрнхэ тоһрун» (“Журавль с подрезанными крыльями”, 1966; в переводе Д. Долинского “О подрезанных крыльях”), Владимира Дорджиевича Нурова (г.р. 1938) «Баргин туск баллад» (“Баллада о сторожевом псе”, 1974, в переводе Ю. Нейман “Баллада о псе Балтыке”), Михаила Хонинова «Эм залһсн шовум дуулна»

(“Моя возродившаяся птица поет”, 1975, в переводе А. Николаева “О птице, раненной в бою”).

В традиционной картине мира представление о мире животных передает отношение к нему калмыков на основе народных верований, обычаев и обрядов как к общей модели мироздания, в которой человек и животные, являясь равнозначными элементами вселенной, сосуществуют и взаимодействуют на протяжении тысячелетий. Прежде всего это нашло отражение в калмыцком устном народном творчестве – в эпосе, мифах, легендах, преданиях, сказках, песнях, малых афористических жанрах (пословицы, поговорки, загадки) [Мифы, легенды... 2017].

По словам Г.Ц. Пюрбеева, «эпическая фауна удивительно богата. Она представлена тремя группами: это домашние и дикие животные (около 40 названий), звери и птицы (свыше 20 названий). Прежде всего выделяются четыре традиционных видов скота (дөрвн зүсн мал): лошади, крупный рогатый скот, верблюды и бараны. <...> Наряду с домашними животными в эпосе называется немало диких, на которых велась индивидуальная и облавная охота: буһ ‘изюбрь, олень-самец’, марл ‘марал, олениха’, тек ‘горный козел’, зур ‘дикая коза’, күдр ‘кабарга’, хулан ‘кулан’, тэк ‘дикая лошадь’, гөрэсн ‘антилопа’, бодң ‘кабан, вепрь’, шовшур ‘трехлетний матерый кабан’. В эпосе упоминается и экзотическое животное – слон (зан). Среди зверей фигурируют: “три могучих” – лев (арслң), медведь (өтг) и барс, а также волк (чон), лиса (үнгн, арат), заяц (туула), барсук (зорх), тушканчик (ялмн). <...> В эпосе встречается немало названий птиц – обитателей лесов, гор, степей и водоемов: бүргд ‘беркут’, итлг ‘балабан’, элэ ‘коршун’, тас ‘орел-ягнятник’, начн ‘сокол’, шоңхр ‘кречет’, хун ‘лебедь’, тоһстн ‘павлин’, торһа ‘жаворонок’, нуһсн ‘утка’, богшурһа ‘воробей’, харада ‘ласточка’, керэ ‘ворон’, ууль шовун ‘сова, филин’, дегдэмл ‘птенец’, һәрд 1. орел; 2. мифическая птица Гаруда» [Пюрбеев 2015: 43–44]. Из царства животных, зверей и птиц, в той или иной мере упоминаемых в эпическом тексте, исследователь выделил те, которые издревле почитались как родовые тотемы монгольских

племен XII–XIII вв., например: волк (чон), бык (бух), ворон (керэ), овца (хөн) [Пюрбеев 2015: 47].

«В калмыцких сказках о животных, – как указывает Т.Г. Басангова, – представлены следующие представители фауны: слон, лев, барс, волк, лисица, заяц, суслик, мышь, верблюд, медведь, марал. Небольшой пласт представляют сказки, где героями являются насекомые и земноводные – муравей, комар, вошь, паук, лягушка; птицы – петух, воробей, ястреб, баклан, экзотическая птица – павлин; домашние животные – козлик, бычок, баран» [Басангова 2019: 6]. Некоторые животные, звери и птицы в калмыцком эпосе и сказках являются помощниками героя, спасают ему жизнь, умеют говорить.

Среди персонажей баллад Т. Бембеева, В. Нурова, М. Хонинова есть домашние и дикие животные и птицы.

Журавль – один из частотных символов степи в калмыцкой поэзии. Главный герой баллады Т. Бембеева «Живрнь тээрнхэ тоһрун» (“Журавль с подрезанными крыльями”, 1966) – журавль, которому какой-то человек подрезал крылья и разлучил с родиной. В журнальной публикации указаны место и время создания баллады (Улан-хол, апрель 1966). Улан-Хол – поселок в Лаганском районе Калмыкии. В заглавии произведения поэт сразу обозначил птицу и ее причину ее несчастья – подрезанные крылья, в подзаголовке – жанр баллады (по-русски баллада). Д. Долинский в своем переводе дал усеченное название «О подрезанных крыльях», сохранив подзаголовок, а в тексте – обозначение представителя семейства журавлиных. По-калмыцки журавль – тоһрун, журавль-красавка – тоһрун-сээхлэ [Манджикова 2007: 71]; серый журавль – өлн манхан тоһрун [Калмыцко-русский словарь, далее КРС 1977: 343]. У Бембеева речь идет именно о сером журавле. Оригинальный текст разделен на две части, перевод же структурирован катренами.

В первой части представлена история о том, как каждую весну журавль торопился в калмыцкую землю, минуя моря и океаны, находя отдых и удовлетворение в родных краях. Теперь же, сообщает рассказчик, для птицы, увы, эта земля недоступна: «Ода болхла, чавас, / Одх һазр маду» [Бембин Т. 1966: 3].

Драма заключается в том, что прошлой осенью какой-то человек, поймав журавля, подрезал его прекрасные крылья: «Намрар нисж ирхләнһ / Нег өздн бәрсн, / Эрднһ сәэхн живринһ / Эгцлэд...» [Бембин Т. 1966: 3]. Поэтому, лишившись своих крыльев, несчастный уподобился птенцу, проливал горячие слезы, желал бы, как ласточки и утки, отправиться вместе с ними, но вынужден горевать все лето. И только подобная картине степь снится ему во сне, заставляя страдать: «Эгцлэд орксн / Делдгнһ, көөрк, тасрад, / Дегдәмл болж йовһдсн, / Харада, нуһснд жилвтэд, / Халун нульмсан асхсн, / Зунын тес гейүрнә. / Зовлң икд үрүднә. / Зург болсн теегнһ / Зүүднд орж генүлнә» [Бембин Т. 1966: 3].

Вторая часть стихотворения начинается с характерного для балладного сюжета наречия «вдруг» (“генткн”), когда звукоподражание «курлы-курлы», переданное по-русски, указывает на прилет бесстрашного журавля, добравшегося до степей зимой и не побоявшегося бурана, возможной гибели. Калмыцкое звукоподражание журавлей в сказках дается как «кири-кири, күр-күрү», в том числе в глагольной форме «доңдх» – петь, кричать; «донг» означает крик как любой птицы, так и журавля [Басангова 2019: 214; Монраев 2014: 112–115].

Сложив отросшие крылья, журавль приземлился; поэт сравнил его с орлом – царем птиц, оценив его подвиг и любовь к родине: «Хойр живрән хурана, / Хан-һәрдинэр унна» [Бембин Т. 1966: 3]. Среди ментальных маркеров-символов родины есть фитоним «полынь» (“шарлжн”), ольфакторный сигнал – запах полыни. Стихотворение завершается пейзажем солнечной калмыцкой степи с полынным запахом («Камб шарлжнһ каңкнна. / Көк теегнһ мануртна»), манифестируя торжество жизни над смертью, свободы над неволей, любовь к родине.

Дихотомия «свой» – «чужой» в оригинальном тексте представлена оппозициями: жизнь – смерть, свобода – неволя, родина – чужбина, сила – слабость. В то же время антитеза «свой» – «чужой» усложняется тем, что «свой» (земляк) из хулиганства подрезал крылья «своей» птице, таким образом, обратив «свое» в «чужое». Диспозиция правового поля делает хулигана нарушителем закона, с одной стороны, с другой – нарушителем народных обычаев в отношении

этой сакральной птицы. Среди тюрко-монгольских народов бытуют традиции, среди которых запрет убивать журавля, разорять гнездо, уничтожать его яйца или птенцов, поскольку журавлиное проклятие настигнет своего губителя.

Сравним «Тоһруна туск баллад» (“Баллада о журавлях”, 1944) Б. Дорджиева, в которой журавлиная стая отомстила фашистскому летчику за смерть журавля, атаковав вражеский самолет [Ханинова 2019а]. Калмыцкая народная песня «Хар келн тоһрун» (“Журавль с черным языком”) рассматривается как песня-проклятие тому, кто уничтожил птенцов журавля [Басангова 2019: 213].

Вспомним балканскую традицию, где журавль тоже почитается как «святая» птица (у хорватов), убийство его воспринимается как грех (у македонцев) и влечет тяжелое наказание (у герцеговинцев): например, журавль поджигает дом обидчика (у румын) [Гура 1997: 666].

По словам современного исследователя, согласно народной примете калмыков, прилет журавлей несет только хорошие новости. В калмыцком фольклоре, в частности в сказках, образ журавля часто наделялся такими чертами, как ум, благородство, рассудительность [Басангова 2019: 215].

У Долинского в переводе баллады сюжет однолинеен и выпрямлен. История о журавле, которому «подрезал крылья кто-то», «чтоб он забыл и родину, и небо», теперь «ушли сородичи в зенит. / А он, под ними уменьшаясь, тая, / Бескрыло, как цыпленок семенит, / И долгим взглядом провожает стаю...» [Бембеев 1974: 15].

Если в оригинале автор дает эмоциональную оценку происшествию, называя человека «хулиганом» (“өздн”), жалеет журавля-инвалида: междометие «чавас», выражающее жалость, сочувствие, сожаление, отчаяние, прилагательные «көөрк» (“бедный”), «хээмнь» (“несчастный, жалкий”), а затем сравнивает вернувшегося на родину журавля с орлом, то в переводе эти эмоциональные определения отсутствуют, как и звукоподражание птице. Нет в переводе и семантического маркера-сигнала родной калмыцкой степи – упоминания полыни с ее пряным запахом. Кольцевой композицией о родине, которая у каждого одна, актуализирована тема баллады.

Баллада Владимира Нурова «Баргин туск баллад» («Баллада о сторожевом псе», 1974) в отличие от баллады Т. Бембеева своим названием прямо определяет жанровый диапазон. В русском переводе Ю. Нейман из нейтрального обозначения породы собаки (сторожевой пес) в заглавии указана собачья кличка – «Баллада о псе Балтыке». По-калмыцки «барг» – сторожевой пес, дворняжка [КРС 1977: 81–82]. Калмыцкая поговорка гласит: «барг чигн биш, шург чигн биш = ни рыба ни мясо (букв. ни овчарка, ни гончая)» [КРС 1977: 82]. Собаки имели клички (например, Хаср, Баср), поскольку защищали кочевника и его скот от хищных зверей, жили рядом с человеком, были преданными соседями.

Кличка собаки Балтык (калм. Балтг) отсылает, вероятно, к слову «балт» – боевой топор, секира [КРС 1977: 80]. Так, в тексте йоряла есть черная собака Хар Балтг («Черная секира») с белым пятном, для которой также испрашивается счастье; по всей видимости Балтг – это табуированное название собаки [Басангова 2019: 67] с характеристикой ее острых зубов. Мифы, поверья и ритуалы, связанные с собакой, определили у калмыков ее почитание. Среди хороших примет – кормление собаки равносильно кормлению душ умерших предков; прибилудилась ко двору собака – семью ждет процветание. К плохим приметам относился вой собаки как предвестия несчастья, в этом случае ее убивали.

По сравнению с балладой Т. Бембеева, написанной от лица безымянного рассказчика, нуровская баллада построена с имитацией диалоговой формы, особенно заметной в русском переводе, организованном в виде прямой речи человека и собаки.

Оригинальный текст начинается с именного обращения лирического субъекта к собаке с приветствием, в котором Балтык назван собачьим князем, с призывом пообщаться: «Нохасин нойн, Балтг, менд, / Ноолдл уга тагчг бэнч!» [Нуура В. 1974: 8]. («Собачий князь, Балтык, здравствуй, без драки молча пребываешь!»). Собеседник напоминает Балтыку, как в детстве, сопровождая деда, загонявшего вечером отару овец в кошару, его будто старшего брата встречал озорной сторожевой пес. Как суровой зимой, когда продувал насквозь резкий ветер, как летом, когда пересыхала в пасти слюна, тот одерживал победы в

схватке за хозяйскую собственность, гонялся за волками. Как Балтык, невзирая на количество волков, не жалея своей шкуры, боролся с хищниками. Но страшнее четвероногих врагов были двуногие воры (люди), которым тоже дали отпор сторожевые псы, подобные тиграм, в том числе и Балтык.

Прием воспоминания сближает хронотоп прошлого и настоящего, возвращения в детство, выражает благодарность лирического субъекта любимому псу. «Көгшн баргин толһа теврэд, / Көлинь атхад мендинь меднэв. / Норсн нүдинь тагчгар арчад, / Ноосинь эцкин сахлшц илнэв» [Нуура В. 1974: 11]. («Обняв голову старого сторожевого пса, пожав ему лапу, понял, что тот тоже поздоровался. Вытерев молча свои мокрые глаза, глажу собачью шерсть, словно отцовскую бороду»).

В оригинале баллады Нурова дихотомия «свой» – «чужой» так же, как и в бембеевской балладе, являет позицию ближнего круга (дед, внук, отец, домашний скот – овцы, лошади, а также сторожевые псы), оппозицию «свой» – «чужой» в мире животных (домашний скот – волки), диспозицию в правовом плане (люди-воры и хозяева).

Волки в нуровской балладе показаны хищной стаей. В калмыцком фольклоре образ волка амбивалентен: положительная характеристика определена почитанием его как тотема для некоторых калмыцких родов: «В быту калмыков считалось, что шкура животного, его зубы, мясо обладали магическими излечивающими свойствами. Мясом кормили больных легочными заболеваниями, полагаясь на его целебные свойства, в шкуру животного заворачивали новорожденных детей, в особенности родившихся ослабленными, в оберегающих целях, детям даровали волчий клык как средство от сглаза» [Басангова 2019: 96]. У славянских народов также разнообразно использование волка в магических целях, когда части тела и имя этого зверя использовалось для приобретения отпугивающих свойств, агрессивности жизненной силы и здоровья, имело отвращающую, потенцирующую и лечебную функцию [Гура 1997: 153]. Славянской традиции присуще амбивалентное отношение к волку, есть хорошие

и неблагоприятные приметы. Определяющим же в символике волка является признак «чужой» [Гура 1997: 157].

Используя прием олицетворения, Ю. Нейман в своем переводе акцентирует признаки нуrowsкой баллады, создав диалог человека и собаки, в котором основная часть принадлежит рассказу Балтыка о том, как он защищал отару от зверей-хищников и от людей-воров, как в этой схватке гибли сторожевые псы, друзья и подруги. Заклучая диалог, переводчица актуализирует героизм одних (собаки и дед) и предательство других (люди-воры): «– Балтык, да ты и впрямь – герой! / Ты деду был под пару. / И за людей стоял горой...» [Нуrow 1981: 95]. В то же время в русском переводе героический пафос снижается введением мотива старости и покоя, которого нет в оригинале. «Чего ж скулишь ты, старый?.. // Припомнил прежние дела / И хочешь стать моложе? / Да, старость, друг мой, тяжела / И псам, и людям – тоже... // Балтык, ты заслужил покой, / Треплю седую спину... / Я глажу шерсть его рукой, / Как дедовы седины» [Нуrow 1981: 95].

Как в переводе Долинского, так и в переводе Нейман эмоциональная авторская интенция в той или иной степени микшируется: взаимное приветствие пса, мокрые глаза человека, рассказчик, обнимающий собачью голову, замена сравнения (вместо отцовской бороды дедовы седины).

В обеих балладах на первый план выходят не люди (безымянные рассказчики), а птица (журавль) и сторожевой пес, овчарка. При этом в первой балладе мир человека явлен как враждебный для журавля с подрезанными крыльями, во второй же мир людей и мир животных, домашних и диких, дан в бинарной парадигме «свой» и «чужой», где свой может стать и чужим, а чужой – своим. Ср. небольшое стихотворение В. Нуrowа «Баргин үкл» («Смерть сторожевой собаки», 1992), в котором собрат Барлыка из ранней баллады гибнет в бою с волками [Нуура В. 1992: 25].

В двух произведениях поэтов, как обычно в классической балладе, нет конкретного хронотопа, кроме упоминания, что действие происходит в калмыцкой степи, позиционируемой как родина. При этом объем оригинального

текста и перевода варьируется: у Бембеева около 70 строк против 24, у Нурова 20 катренов против 26.

Стихотворение «Эм залһсн шовум дуулна» («Моя возрожденная птица поет», 1975) Михаилом Хониновым прямо не отнесено к балладе, как во многих других его текстах, обозначенных балладой в названии или подзаголовке.

Подзаголовок «степная баллада» дан переводчиком Александром Николаевым, подчеркнувшим в названии произведения – «О птице, раненной в бою» – автобиографические мотивы из жизни калмыцкого поэта, партизанского командира в годы Великой Отечественной войны на территории Беларуси. Тема войны и мира повлияла на стиль русского перевода, в который введены военные термины и сравнения, отсутствовавшие в оригинальном тексте: солдат, рукопашная, таран, названия самолетов «ястребок» («ЯК») и «мессершмитт», сражавшиеся птицы – асы, территория воздушного боя – трассы, в то же время использованы и авторские детали: оружие – лук, стрелы, штык.

Сравним с другим произведением М. Хонинова в переводе Олега Шестинского «Степная баллада» (1972), с мотивами противоборства двух верблюжьих вожаков и предательством стада одного из них [Хонинов 1972: 20–30].

Если в балладе Т. Бембеева уже в заглавии птица поименована (журавль), то в балладе М. Хонинова у обеих птиц (калм. «шовун») нет никакой соотнесенности с каким-либо семейством: они выделены цветом – черная (хар) и желтая (шар), в переводе А. Николаева показана иная дихотомия: черная (хар) и белая (цаһан). Обе птицы в этой балладе, видимо, небольшого размера, одна из них (черная) – певчая. Для поэта, вероятно, не столь важны были орнитологические характеристики принадлежности своих персонажей к определенному виду.

Как и в балладах двух калмыцких поэтов, в хониновской балладе пространственно-временные характеристики, не имея конкретной привязки к определенному локусу и топосу Калмыкии, тем не менее фокусируют действие в калмыцкой степи, подчеркивая, с одной стороны, тему родного края и фауны, с другой – тему других стран и регионов. Современный ракурс изображенных

событий явлен технической деталью – лирический субъект (повествование ведется от первого лица), покинув кошару, едет в полдень степной дорогой на машине и становится свидетелем воздушного поединка двух птиц. Сравним в русском переводе: «Я шел дорогою степной. / Мне нужно было торопиться» [Хонинов 1977: 100].

Здесь так же, как и в балладах Бембеева и Нурова, прошлое и настоящее предстает в сопоставлении жизни героев, но уже в условиях прошедшей Великой Отечественной войны и мирного периода; эта разница обусловлена тем, что первые авторы по возрасту не были участниками той войны. Безымянный рассказчик вынужден остановить машину, наблюдая за боем и слыша крики птиц, летящих, словно стрелы из лука, в небе над его головой. Прием контраста показан в противопоставлении синего неба, солнечного дня, легкого ветерка смертельному поединку птиц. Желтая птица победила и покинула место боя, оставив поверженного противника на земле. Черная птица с раненым крылом, истекая кровью, пыталась взлететь, царапала землю когтями, но не смогла подняться.

Свидетель схватки поднял птицу, которая как бы просила у человека одно крыло. Но тот бессилен исполнить ее просьбу, пытается напоить своей слюной, когда она просит: «Пи-и-ть!» [Хонинов 1977: 102].

Этот эпизод напомнил ему прошлое, когда на берегу Березины (белорусский гидроним) он тоже был ранен, и тогда благодаря заботе белорусской матери снова встал на ноги: «Березино холын кэвэднь / би иигж шавтлав. / Беларус экин хэлэвртнь / батрж назр ишклэв» [Хоньна М. 1977: 25–26].

Это отсылка к реальному факту: спасение во время войны раненого младшего лейтенанта белорусской крестьянкой Прасковьей Андреевной Вилиткевич. Сравним в русском переводе: «Вот и меня могли убить, / И я был опален войною. <...> Когда-то на Березине / И мне враги крыло подбили. / И белорусы на руках / Несли в свою родную хату <...> Был ярким солнцем залит плес, / Они несли меня под солнцем, / Как я потом ту птицу нес, / Что под моим поет оконцем» [Хонинов 1977: 103, 104].

Психологический параллелизм дан сопоставлением двух миров – люди и птицы – в позиции и оппозиции «свой» – «чужой»: враги – друзья, победитель – побежденный, сильный – слабый, раненый – здоровый, война – мир, зло – добро, тогда – сейчас. При этом «чужое» становится «своим»: калмыцкий поэт называл Беларусь своей второй родиной. Птица выжила, обзавелась потомством и прилетела к спасителю со своим семейством. Тем самым вознаграждением за добро становится возрождение птичьего семейства.

Рассказчик благословляет птицу в дорогу калмыцким благопожеланием: «Ардаснь хаалһинь йөрәһэд / алтн йөрэл тальвув» [Хоньна М. 1977: 26]. Здесь автор использует народный обычай – пожелание счастливого пути, хотя прямо не вербализирует само благопожелание – «алтн йөрэл» (калм. “золотое благопожелание”; эпитет, характеризующий ценностный смысл речи).

Как и Нейман, так и Николаев домысливают авторский текст, в этом случае вводя мотив страха: на войне у рассказчика, в мирное время у птицы: «Да, жизнь нам дарит чудеса! / И я сказал любимой птахе: / – Вновь обрела ты небеса / И навсегда забудь о страхе. // Я тоже победил свой страх, / Изведал счастье соучастья / В еще невиданных боях / За человеческое счастье» [Хонинов 1977: 103, 104].

Сравним в оригинале: «Әмтә юмнд цуһараднь / амрг, иньг кергтә. / Әәх, муурх заамд / эклә әдл күчтә...» [Хоньна М. 1977: 26]. («Всему живому на свете нужен друг. Во время долгого пути со страхами и преградами у друга есть сила, равная материнской силе»), т.е. речь идет о философской доминанте жизненного существования, основанного на дружбе и помощи.

Вероятно, введением мотива страха – человека и птицы – переводчик, тоже участник Великой Отечественной войны, хотел придать эпизодам больший психологический импульс в дихотомии «героизм» – «страх». Сближая временные пласты прошлого и настоящего, мир людей и мир природы, Николаев завершает произведение сентенцией: «Мне даже кажется подчас, / Они меня спасли когда-то, / Чтобы и я кого-то спас / Как за добро добром в уплату» [Хонинов 1977: 104].

У автора же нет такого дидактизма. Он рисует в конце баллады мирную картину счастья и радости людей и птиц: «Үүд секэд һархлам / үргэд шовуд нисв. / Эдгсн тенгрин шовум / Эм деерм суув. // Үрдэн шовун дахулад / үүрэн хашадм ясна. / Өрүн дууһан донһдулад / эдн нанд дуулна» [Хоньна М. 1977: 27]. («Когда, открыв дверь, вышел, то вспугнул прилетевших птиц. Вылеченная моя птица села мне на плечо. Вместе с птенцами она вьет теперь гнездо в моем дворе. Каждое утро они звонко поют мне песни»). У автора мотив птичьей песни постулирует тему искусства, красоты, гармонии в мире людей и мире природы через оппозицию: воинственные крики сражающихся птиц и мирное пение.

Здесь тоже на 25 катренов оригинального текста приходится 30 неравномерных строф переводного варианта. В отличие от автора переводчик внес свои символические коррективы: в схватке побежденной оказалась белая птица, а не черная, которая затем сравнивается в этом контексте с фениксом: «как сказочный ее собрат, / Восставший некогда из пекла» [Хонинов 1977: 103]. Мотив чуда, характерный для классической баллады, осмыслен переводчиком как мотивы добра, дружбы, милосердия и сострадания. Ср. у Е. Евтушенко «Балладу о ласточке», где пьяный крановщик спас птичье гнездо на листе шифера. Таким образом, «постижение мира через ассоциации с животными имманентно общей человеческой культуре, ибо антропоморфизм, анимизм и тотетизм составляют универсальные формы древнего мировоззрения» [Леонтьева 2020: 176].

Птицы в балладах калмыцких поэтов относятся к верхней пространственной сфере – локус неба, воздух, модус их передвижения – способность летать, в том числе на длительные расстояния. «У птиц выявляется оппозиция чистый (святой, добрый) – нечистый (дьявольский, злой), охватывающая большую часть всех птиц, в основном совпадающая с оппозицией безвредный – хищный» [Гура 1997: 527].

Журавль в бембеевской балладе, неопределенная птица в хониновской балладе относятся к чистым птицам, безвредным, дневным, у Хонинова она также певчая. Возможно, это жаворонок – один из певчих символов калмыцкой степи.

В бембеевском сюжете гендерные признаки персонажей не явные, в хониновском – это женский персонаж, мать птичьего семейства, вторая птица не имеет отличительных гендерных примет. Вербальная передача птичьих криков представлена в первой балладе («курлы-курлы»), в третьей акустические характеристики переданы более распространенной глагольной лексикой: «петь» (“дуулх”), «кричать» (“доңһх”).

Календарные приметы, связанные с обеими птицами, – наступление весны. Визуальные образы птиц лишены подробных деталей, в основном переданы с помощью колористической палитры: серый журавль, желтая птица, черная птица, маршрута передвижения: перелет в другие страны на зимовку, способа гнездования. Люди (лирические субъекты и хулиган) в обеих балладах представляют мужское начало.

В балладе Нурова деление на мужских и женских персонажей более конкретное: доминирует мужской род – это люди (дед-чабан, внук, в контексте отец, воры), это собака Барлык, чужой скакун; среди других животных, домашних (собаки, овцы, лошади) и хищных (волки), гендерные признаки не варьируются. Видовые и визуальные характеристики животных персонажей прописаны типично: горящие глаза, текущие слюни, вой волков, курлыканье журавля, пение птицы, храбрость собаки.

Для произведений с персонажами из животного мира характерны обычно те или иные моралистические установки, особенно в сказках, апологах, баснях. По мнению современного исследователя, «мораль не явится чуждым привнесением: она заложена в природе повествования о животных и прощупывается уже на стадии мифа» [Костюхин 1987: 42].

Такие моралистические концовки привнесены в хониновскую балладу переводчиком А. Николаевым, в бембеевскую балладу – Д. Долинским: «Желанная, родимая земля, / У каждого одна она, родная!» [Бембеев 1974: 15], в нуровскую балладу – Ю. Нейман: «Балтык, ты заслужил покой» [Нуров 1981: 95].

Ср. известное стихотворение монгольского поэта Бэгзийна Явуухулана (1929–1982) «Козий пик», в калмыцком переводе Т. Бембеева «Текин зогсал»

(“Стоянка козла”, 1971), имеющее подзаголовок «баллада». Автор посвятил произведение своему отцу: «Нертэ аңһуч йовсн эцкдэн – Богзад» (“Известному охотнику-отцу Богзе”) [Явуухулан 1971: 86]. Сюжет организован приемом воспоминания лирического субъекта о том, как однажды отец показал ему через бинокль дикого козла, живущего на высокой горе, недоступной людям. Шло время, и вскоре отец с сыном не увидели его в бинокль. Ушел в лучший мир отец, перекочевали люди. И все увидели, что скала козла пуста, только туман над ней. Скала словно осиротела, онемела, а дорога к ней как будто искривилась. Образ горного козла в балладе равен образу орла, парящего над горой. Вертикаль и высота становятся маркерами воли, родины, что подтверждается словами старого монгола, сказавшему своему сыну, смотрящему в бинокль на горы: «Төрскэн медич» [Явуухулан 1971: 87], т.е. «Узнавай родину».

По мнению С. Уикема-Смита, охотник, заполняя разрыв (отчужденность между людьми и дикими животными), «выполняет роль шамана, поскольку связан со звериным царством и понимает его» [Уикем-Смит 2010: 80]. А образ дикого козла (его жизнь и неизбежная смерть) обретает мистический ореол: недоступный взгляду человека, он – предмет слухов и домыслов; речь идет о разрыве между жизнью, на глубинном уровне связанной с миром природы, и жизнью, оторванной до некоторой степени от мира природы [Уикем-Смит 2010: 81], о закономерном круговороте жизни и смерти.

У Бембеева и Нурова балладный жанр заявлен изначально в подзаголовке или в заглавии, у Хонинова жанровая атрибуция уточнена переводчиком. Все три произведения в сюжетном плане являют психологический параллелизм мира людей и мира животных, где дихотомия «свой» – «чужой» имеет амбивалентный характер, а «свой» и «чужой» могут меняться местами, проецируя авторские аксиологические и нравственно-моральные координаты поведения персонажей. Образные характеристики представителей животного мира соответствуют народному мироощущению в традициях национального фольклора, верований и обычаев, передают культуру, быт кочевников, современников поэтов. Лирические субъекты в балладах по своей позиции сближены с авторской, в хониновской

балладе имеется автобиографический элемент. Возрастная дифференция персонажей различна: поскольку временной вектор в балладах Нурова и Хонинова характеризуется прошлым и настоящим, то и лирические субъекты переходят из детства и юности во взрослую фазу, остальные персонажи (дед и отец) относятся к пожилому и среднему возрасту. В бембеевской балладе человек («хулиган») не выделен по возрастному признаку. Собака Балтык в балладе Нурова дана в двух возрастных парадигмах – в зрелости и старости.

Все четыре баллады являют микрокосм (человек) и макрокосм (вселенную) в координатах прапамяти монгольских кочевников-предков, передавая генетическую связь с родной природой через авторское видение микро- и макросъемки.

Калмыцкие поэты сохраняют в своих текстах традицию калмыцкого стихосложения (анафора разных видов, аллитерация, реди́ф, ослабленная рифмовка), в то же время ориентированы на структурирование произведений разными строфами, в том числе катренами-четверостишиями. В русских переводах трех изученных баллад эта национальная версификация не соблюдается.

Будучи заимствованным жанром, калмыцкая литературная баллада прошлого столетия вбирает в себя опыт русской советской баллады, преимущественно героического, политического типа. Незначительная часть баллад адресована миру животных, обитателей степного края. Зоопоэтика анималистической баллады трех поэтов ближе к рассказу в стихах, раскрывая образы животных в конфликтных ситуациях, передавая те или иные смыслы стихий и символику птиц и животных выразительными средствами (сравнение, метафора, эпитет, звукоподражание, движение, именование). Литературный бестиарий в калмыцкой балладе указанных авторов не включает вымышленных, мифологических персонажей животного мира, поскольку фабула базируется на бытовой почве, отражая повседневную жизнь героев. Возможно, периферийное положение литературной баллады в калмыцкой поэзии повлияло на ее историю исчезновения в новом веке.

2.4. Баллада в калмыцкой поэзии XX века в аспекте синтеза жанров

Обращение калмыцких авторов к опыту русской литературной баллады советских поэтов повлияло на доминирование героико-патриотического и политического типов баллады, обращенных ко времени революции, Гражданской войны, Великой Отечественной войны, к коммунистическому движению зарубежных стран.

Современная действительность предвоенной, военной и послевоенной поры формировала в калмыцкой поэзии тип балладного героя-борца за социалистическое будущее, за коммунистические идеи, за свободу отечества, надолго определив вектор развития этого жанра. На периферии оставались анималистическая, любовная, дружеская, пародийная, сатирическая, рок и прочие баллады, немногочисленные примеры которых подтверждали мейнстрим жанра калмыцкой литературной баллады героико-патриотической направленности, угаснувшей в новом столетии. В творчестве тех или иных поэтов баллада была или в центре внимания, или имела точечный характер обращения, или не привлекала внимания.

Среди авторов, постоянно осваивавших этот жанр во второй половине прошлого века, был Михаил Хонинов, который экспериментировал в диапазоне собственно баллады и баллады-поэмы. У национальных поэтов произведения, созданные на родном языке, при переводе на русский язык нередко получали иное жанровое определение по разным причинам. Так, у Михаила Хонинова «Салькнла бээр бэрлдснэ туск баллад» («Баллада о поединке с ветром») стала поэмой «Битва с ветром» в переводе Валентина Португалова, у Аксена Сусеева, не писавшего баллад, поэма «Семен Нимгиров» обратилась в «Балладу о гражданском долге» под пером Виктора Стрелкова, как и у Эрдни Эльдышева (г. р. 1959), также не создававшего баллад, поэма «Маринеско» трансформировалась в одноименную балладу стараниями Александра Соловьева.

Возникают вопросы: насколько в калмыцкой поэзии оправданы такие метаморфозы с оригинальным текстом и его переводом, дает ли жанровая

дефиниция оригинала для этого повод и возможности перекодирования одного жанра в другой, наконец, можно ли говорить о синтезе баллады и поэмы в том или ином случае?

Поскольку в теории литературы баллада и поэма являются жанрами, постоянно развивающимися от канонических образцов к неканоническим, сохраняя при этом «память жанра» (по формуле М. М. Бахтина), постольку интересно изучить их функционирование в калмыцкой поэзии прошлого века на пограничных примерах. В этом плане указанные произведения трех авторов не были объектом и предметом данного исследования в калмыковедении, что и определило актуальность и новизну темы. Выбор в качестве материала перечисленных текстов этих авторов продиктован временем их создания (1964; 1967–1969; 1988), сюжетом-поединком, заглавным героем, жанровой трансформацией оригинала или перевода.

Баллада и поэма калмыцких поэтов в диалоге автора и переводчика.

Синтез баллады-поэмы в поэзии Михаила Хонинова

«Салькнла бээр бэрлдснэ туск баллад» (“Баллада о поединке с ветром”) Михаила Хонинова опубликована вначале в газетном варианте [Хоньна М. 1967b], затем в книжном с чуть стилистически измененным заглавием – «Салькнла бээр бэрлдсн баллада» [Хоньна М. 1967a] в 1967 г. Данный жанр изначально был избран автором, написавшим такие баллады, в заглавии которых указана эта дефиниция: «Зургин туск баллад» (“Баллада о портрете”) [Хоньна М. 1969a], «Кличевин туск баллад» (“Баллада о Кличеве”) [Хоньна М. 1969b], «Белорусск ө-шуһу модна туск баллад» (“Баллада белорусских лесов”) [Хоньна М. 1970b]. Близкая к балладе о ветре и «Хальмг күүкнэ туск баллад» (“Баллада о калмычке”, 1979) [Хоньна М. 1981], написанная спустя десять лет, переведенная как поэма [Хонинов 2002].

В хониновской книге «Шүлгүд болн поэмс» (“Стихи и поэмы”, 1967) «Салькнла бээр бэрлдсн баллада» насчитывала 451 строку, включая заглавие,

место и дату написания (Элст, 1967 ж.). Вторая редакция произведения представлена в книге «Эрэсэн тенгр дор» (“Под небом России”, 1971) под названием «Хар салькнла бээр бэрлдлһн» (“Битва с черным ветром”) с другой жанровой дефиницией «поэм» (“поэма”); она больше объемом (749 строк), место и дата создания иные (Москва – 1969 ж.) [Хоньна М. 1971].

Произведение на русский язык начал переводить московский поэт В. Португалов (1913–1969), автор восьми поэм и «Колымской баллады» (1938). С Валентином Валентиновичем, своим преподавателем, Михаил Ванькаевич познакомился во время учебы (1967–1969) на Высших литературных курсах (ВЛК) при Литературном институте им. А. М. Горького. Завершил перевод, отказавшись от соавторства, московский поэт Александр Межиров (1923–2009), один из преподавателей на ВЛК в те же годы. Спустя много лет после ухода из жизни автора и двух переводчиков сложно восстановить процесс работы, причину смены жанра при переводе. Во всяком случае в переводе произведение публиковалось как поэма под разными названиями: «Битва с ветром» [Хонинов 1969: 27–40; Хонинов 1970: 73–94], «Побежденный ветер» [Хонинов 1972: 106–122].

Хониновский оригинал структурирован без равномерного деления на строфы, в переводе есть отдельные строфы, оба текста включают «лесенку». У Португалова перевод «Битвы с ветром» в журнальном варианте имел 742 строки, т. е. больше на 291 строку по сравнению с оригиналом. В книжном варианте 1969 г. – 665 строк, т. е. меньше с предшествующим переводом на 77 строк. В книжном варианте 1972 г. – 590 строк, был сокращен, назывался уже «Побежденный ветер». Возможно, здесь речь идет о работе редакторов издания.

Произведение вызвало литературную полемику. Московский критик Н. Цветкова в своей рецензии писала: «Глубокое философское обобщение находим мы в поэме “Битва с ветром”, давшей название новой книге Михаила Хонинова. Лирический герой поэмы вступает в единоборство с ветром – олицетворением злой стихии. Борьба тяжела, почти непосильна, но под ногами человека родная земля, “славный бугор Богзог”, придающий ему силы. Наконец

противник повержен, осталось его уничтожить – и можно торжествовать победу. И вот тут-то мы подступаем к самому главному в поэме. Дело в том, что образ ветра по сути своей диалектичен:

Но если в степи ковыльной
ветер я умертвлю, –
В холм превращу могильный
землю, что так люблю...

Обуздать силы природы, любые противоборствующие силы, не истребить, а покорить, заставить служить добру — вот подлинная задача человека – борца и преобразователя мира.

Мажорный финал поэмы – гимн человеку, лишившему ветер “силы мрачной и злой“, “Человеку, хозяину земли”.

<...> И мчится калмыцкой степью,
летит, ковылем звенит
Порывистый, гордый, быстрый
ветер – степной джигит.

Неповторимое своеобразие поэмы “Битва с ветром” – в органическом слиянии ее остросовременного содержания с традиционной для калмыцкого фольклора формой. Из народных сказок, из великого эпоса “Джангар” пришла в сегодняшний день битва богатыря с многоголовым чудовищем – мусом, черты муса узнаем мы в облике ветра. Поэма доказывает, насколько плодотворен путь освоения и развития традиций устно-поэтического творчества народа. Это большая удача Михаила Хонинова, ценный вклад в сокровищницу национальной литературы, всей советской литературы» [Цветкова 1971: 9].

В. Очиров назвал поэму М. Хонинова удачной стилизацией, «где автор использует традиционный для эпических произведений принцип сюжетосложения: зачин, битва героя с противником (в поэме названного автора – ветер), победа над ним и ликование победителя. Образ ветра, как показывают и лирические стихи поэтов Х. Сян-Белгина, К. Эрендженова, и поэма “Бригадир” С. Каляева, стал традиционным для калмыцкой литературы и в каждом конкретном

случае несет самые различные функции. Функциональная заданность влияет и на портретную характеристику образа: в тех случаях, когда он несет доброе, успокаивающее начало, характеристика дается в светлых теплых красках, а в других, когда образ олицетворяет злое начало в природе, он ассоциируется с шулмусами, мангасами – сказочными чудовищами калмыцких сказок, т. е. принципы характеристики уже иные. В поэме М. Хонинова фольклорная заданность образа ветра предполагает портретную характеристику в духе народной сказочной традиции. С этой целью автор использует гиперболу с ориентацией на фольклор <...>

В поэтике фольклора написана и сцена битвы героя с ветром:

Вот он, ветер-ветрище, кружится
надо мной.

Воет, истошно свищет, огромной

Трясет головой,

Сверкают глаза кровавые –

Опаляющих два огня...

Он вихрем, злобно ревушим,

Обрушился на меня.

Но в сторону я отпрянул...

И врезался ветер в курган,

Змеею прорезал воздух

Брошенный мной аркан.

Поэма М. Хонинова “Битва с ветром” – это стилизация, но стилизация талантливая, говорящая о тех больших возможностях, таящихся в обращении к народнопоэтическому наследию, если это обращение – творческое» [Очиров 1987: 71–72].

Слабой в идейно-эстетическом плане назвал поэму «Битва с ветром» Н. Поляков. По его словам, «”издержки поэтического производства” еще слишком заметны у Михаила Хонинова. Например, идущая от фольклора символика в изображении ветра, как враждебной всему живому силы и одновременно

живительного начала, вызывает у читателя неудовлетворенное чувство непоследовательностью и противоречивостью ее разработки» [Поляков 1972: 3]. Вторит этому исследователю и З. Килганова в рецензии на хониновскую книгу «Все начинается с дороги». «Включенная в книгу поэма “Побежденный ветер” – по существу первая попытка автора выйти за рамки стихотворения, если не считать небольшой поэмы “Бой на Березине”. Поэма “Побежденный ветер” подверглась некоторой переработке.

Сюжетная основа поэмы проста: человек вступил в единоборство с ветром, укротил его и заставил служить людям. Человек в изображении Хонинова становится собирательным образом, наделенным чертами сказочного богатыря; персонифицированный образ чудовища-ветра – олицетворение темных, слепых сил природы. Категорическое утверждение “Я ненавижу ветер”, высказанное в первой строчке поэмы, в последующем изложении сменяется разъяснением причин такого отношения человека к ветру:

<...> Нетерпеливый и дерзкий,
не боится он никого.
За вероломство и злобу
я ненавижу его.

А дальше все развивается в соответствии с традициями классического описания поединка. Ветер бросает человеку вызов, человек его принимает. Желая показать, что победа человека была нелегкой, автор придает образу ветра черты, которые должны олицетворять его силу. Но желаемого результата не получилось, потому что художнику изменило чувство меры. Получилось что-то невообразимо кошмарное, какое-то нагромождение ужасов <...> Здесь и огромная борода, и рога, как пики, и даже “восемь верблюжьих шей”. Видимо, не украшает поэму и описание расправы человека с ветром, выдержанное в натуралистических тонах. <...>» [Килганова 1972: 3].

В рецензии на книгу М. Хонинова «Эрэсэн теңгр дор» (“Под небом России”) А. Маньков (псевдоним А. Джимбиева) писал: «”Хар салькнла бээр бэрлдлнн” гидг поэм – онц күүндвр һарһх үүдэвр» [Маньков 1971: 3], т.е. поэма

требует отдельного обсуждения. Тем не менее данная поэма не стала предметом такого анализа.

Нетрудно заметить, что многие критики не обратились к оригиналу, иначе был бы упомянут и жанр произведения. Основное внимание уделено его тематике, сюжету, близости к фольклору. Лишь Н. Цветковой удалось верно подчеркнуть философский характер «Битвы с ветром», остросовременное содержание в синтезе с устно-поэтической традицией.

Насколько важной для М. Хонинова была избранная им тема, говорит возвращение к ней во второй редакции произведения. Поэма была предложена Могилевской писательской организации для обсуждения в мае 1968 г., вызвала такую же полемику: современная / несовременная, антиурбанистическая, философская / лирическая и т. д., перевод Португалова признан неудачным.

Новаторство М. Хонинова проявилось как в форме, так и в содержании оригинального произведения, правда, не до конца последовательное. Так, он согласился с переводчиком на трансформацию жанра – с баллады на поэму, на изменение заглавия: «Битва с ветром» / «Побежденный ветер», что снимает диалектический ориентир авторской манифестации в проблематике взаимоотношения человека с природным миром, придавая экологической теме жизнеутверждающее, победоносное звучание. Между тем можно говорить о мотиве предупреждения в этом произведении калмыцкого поэта, актуальном в эпоху глобальных природных катастроф, опасного загрязнения человеком окружающей среды. Возможно, что именно масштаб философской идеи повлиял на смену жанра постепенно в оригинале, а в связи с этим и на его объем. Это единственное в калмыцкой поэзии эпическое художественное произведение, построенное на фантастическом сюжете поединка человека со стихией, в данном случае ветра. Нет таких сюжетов и в калмыцком фольклоре, как и описания образа ветра. В калмыцких легендах о происхождении ветра говорится: 1) в двух башнях на западе и на востоке живет богатырь, когда он переходит из одной в другую, то дует ветер с той стороны – западной или восточной; 2) ветер спит в глубокой яме с красными краями, покрытой сверху толстым войлоком, охраняет

ее древняя старуха, ветер иногда все же срывает войлок и устремляется на волю, но старухе удается накрыть войлоком яму, и ветер утихает; 3) когда дряхлая старуха и ее хромоногая дочь начинают в степи бегать наперегонки, поднимается ветер, когда хромоножка садилась отдохнуть, ветер стихал [Семь звезд 2004: 47–48].

У. Д. Душан приводит версию второй легенды, в которой «старуха эта не караулит никакой норы, но живет в этой котловине в кибитке. Когда она начинает стаскивать со своей кибитки войлоки, тогда начинают дуть ветры. По мере стаскивания сила их увеличивается. Когда же старуха снова начинает покрывать кибитку войлоками, сила ветров постепенно стихает» [Душан 2016: 176].

Правомерное обращение поэта к гиперболизации в портрете природной стихии определило сходство с враждебными силами – мифическими мусами, мангасами, имеющими устрашающий облик и мощь. Это авторская фантазия в изображении зооморфного облика ветра. Не просто победа, а союз человека с покорившейся стихией необходимы автору в создании национальной картины мира, где все взаимосвязано и равнозначно для гармоничного сосуществования и взаимодействия во времена предков. Такая забота о природосбережении была определена кочевничьим образом жизни степняков, издавна вступающих в борьбу с природными катаклизмами за жизнь, свое хозяйство, скот. Воздействие на усиление ветра, например, для рыбаков определялось рядом магических действий и обрядов, а умаление этой стихии сопровождалось запретом на всякий крик, шум, свист и т. д. [Душан 2016: 175].

В калмыцком языке «салькн» означает 1) ветер, 2) воздух. Градации ветра обозначены следующим образом: «салькн» – ветер, «хү салькн» – вихрь [КРС 1977: 438]. Сравним с определениями: «шүрүн салькн» – резкий ветер, «сер-сер гисн салькн» – легкий ветерок. Второй пример характеризует состояние такой стихии как благоприятной в стране Бумба из эпоса «Джангар». Ветру адресованы калмыцкие загадки, поговорки и пословицы: «һар кел уга болв чигн үүд сәкнә = без рук, без ног, а дверь открывает; салькн угаһар хулсн нәэхлдго = без ветра камыш не колыхнется; салькн хурдн, салькнас санан хурдн = ветер быстр, а

желание быстрее ветра; седклд сежг уга болхла, сервкәһәр салькн ордго = если в голове нет ветра, то и между ребрами ветер не дует (о легкомысленном человеке)» [КРС 1977: 438]. В монгольском языке «салхи» также означает «ветер» с многочисленными определениями (легкий, попутный, теплый, грозный, шквалистый, легкий, приятный, сквозной, порывистый, встречный, песчаный, знойный, холодный, слабый и др.) [Большой академический монгольско-русский словарь, далее БАМРС 2001: III, 77–78].

В названии хониновской баллады слово «салькн» имеет оба семантических вектора: собственно ветер и сам воздух, расширяя понятие стихии, в том числе как условия существования человека на земле, невозможного без воздушной атмосферы, необходимой для его жизни и деятельности. Кроме того, отмечено, что лексема «салькн» восходит к слову *sal(b)i – «свободный, несвязанный», отражая семантику свободы, что присуще природе ветра, и архаические представления калмыков о ветре, как живом существе [Куканова 2021: 375, 385].

Во второй редакции произведения дан эпитет «хар» (“черный”), передающий характерный признак черного цвета как символа зла. У калмыков ветры, дующие во время бесснежной зимы, назывались «хара – цод» – «черное горение» [Душан 2016: 173]. Амбивалентное представление о ветре, положительной или отрицательной силе, определяется в калмыцком фольклоре и тем, что «в пространственной модели устройства мира ветер занимает не срединное положение, а происходит из Нижнего мира» [Куканова 2021: 375, 385]. Он живет в красной яме, накрытой войлоком от дымохода, под контролем человека (старухи), затыкающего яму каждый раз куском войлока, когда «ветер, сильно задув, сбрасывает войлок и устремляется на волю» [Мифы, легенды... 2017: 53–55]. Здесь интересна магическая, охранительная сила войлока в защите человека от разрушительной стихии ветра и гендерная связь старухи с явлениями природы, а также в другом калмыцком мифе – с Нижним миром [Мифы, легенды... 2017: 55].

Появление или отсутствие ветра, его силу и постоянство калмыки определяли по некоторым приметам: радуга около солнца или луны, тучи при

заходе солнца с западной стороны, формы облаков [Душан 2016: 177]. «Ветер – символ неодолимого действия стихии. <...> Как правило, выделялись четыре ветра. <...> На античных рисунках ветры представлены как крылатые, длиннохвостые, бородатые, сильные божества» [Символы, знаки... 2003: 75]. В то время как «в монгольской мифологии ветер не различается по сторонам света, отсутствуют боги или повелители ветров» [Куканова 2021: 375], нет описания облика ветра: он невидим, но осязаем. Сравним: у Хонинова ветер имеет два крыла, длинный хвост, бороду, в то же время у него одна козлиная голова, множество паучьих ног, т. е. он имеет зооморфный облик, инаковость, но наделен антропоморфным признаком – человеческой речью.

Национальный образ природы в балладе калмыцкого поэта обусловлен ландшафтом степи, его флорой и фауной, оронимом Борзатин Богзог. По классификации М. Эпштейна, в эпизоде поединка изображен бурный пейзаж [Эпштейн 2007: 157–158], характеризующийся такими устойчивыми признаками, как звуковой (шум, рев, грохот, свист, вой, стон), динамичный (ветер взлетает, опускается, дует, вьется, кружится; гром гремит, земля дрожит, трясется), световой (мгла, сумрак, огонь).

Сюжет в хониновском тексте имеет ядерные маркеры жанра баллады: двоемирие, диалог, герои-антагонисты, опасная ситуация, поединок, угроза смерти, победа, сновидение героя, его пробуждение. Сравним первую и вторую редакцию произведения. В первой редакции онирический ракурс акцентирован в конце произведения подсказкой: «Серчкэд би / кесгтэн инэв – / Салькн эмд» [Хоньна М. 1967а: 75]. («Проснувшись, я долго смеялся – ветер жив»).

Во второй редакции сон уже отсутствует. В художественном переводе двух редакций мотива сновидения нет, план повествования становится мифопоэтическим, являя ирреальный – фантастический – событийный план. Помощником человеку в балладе становится бугор/холм Борзатин Богзог (Борзатин Богзг) как символ родной земли, как равноправный персонаж, вступающий в напряженный диалог с героем. Видимо, это авторский ороним, образованный по аналогии с фольклорным Болзатын Боро. Калмыцкое слово

«богзг» означает «низкий, низкорослый, маленький» [КРС 1977: 103], «борзатин» – определение неясного для нас происхождения, ср. «борзн» – «грязный, невытый» [КРС 1977: 111].

Человек, отвечая на вызов ветра биться не в городе, а в степи, выбирает себе холм Богзог. Холм в калмыцком фольклоре представляет пограничный форпост, наблюдательный пункт для обзора, место отдыха богатырей. Сравним: «Болзатын Боро (Болзатын Бор) – холм в пределах владений Джангара, место временной стоянки в начале пути джангаровых богатырей; Условленный Серый холм; букв.: болзатын от болзалх – “условливаться”, “уговариваться”, бор – “серый”» [Селеева 2013: 269]. То же наблюдаем и в калмыцких богатырских сказках: Болзатын бор уул [Калмыцкие богатырские сказки 2017].

Гора, как и бугор/холм, хребет, возвышенность, в трехчленной модели мира номадов (Верхний, Срединный, Нижний) становится медиатором, соединяющим человека из Срединного мира с Верхним миром, где обитают божества. Так, герой баллады, опираясь на землю, обращается и к Верхнему миру, придавая событию космогонический масштаб. Хониновское произведение и в балладном, и в поэнном варианте написано от первого лица, вероятно, актуализируя, с одной стороны, авторское «я», с другой – такой прием символизирует героя как представителя человечества, в целом, повествование от первого лица деканонизирует жанровые признаки баллады.

Можно предположить, что со временем автор посчитал жанровые рамки баллады недостаточными для воплощения замысла, поэтому скорректировал во второй редакции свой текст, полагая, что поэма как лироэпическое произведение большего объема отвечает его философской идее. По нашему мнению, первая редакция была экспериментом калмыцкого поэта, создавшего своей темой инвариант баллады-поэмы по форме и содержанию, обновившего традиционную балладную стратегию. В первой редакции это синтетическое произведение по сюжету-поединку со стихией зооморфного вида в пограничной ситуации, с персонажем-ветром как пришельцем из иного (природного) мира, с онирической парадигмой – катастрофическая ситуация смерти ветра (счастливый финал: «сон

не в руку»). У калмыков увидеть во сне ветер считалось плохой приметой [Лиджиев 2021: 98].

Современные исследователи, сопоставляя поэму с жанром эпopeи, выделяют существенную характеристику поэмы: двоемирие, встречу героя с иномирными силами, при сопоставлении с лирическими и романскими жанрами – доминирующую роль субъекта (персонажа и/или повествователя) по отношению к внешним обстоятельствам, в которых развивается действие, и к самим событиям [Магомедова 2018: 11–12].

Лирический субъект Хонинова сродни демиургу: ему внятен и созвучен язык стихии, о чем заявляется уже в первых строках («Салькна келиг би тээлдүв, / Сальк дахад нам дуулдув»), а в последних строках он воздаст должное ветру, призывая его вольно петь, ведь сама вселенная слушает эту песню: «Салькн, / дууһан дурндан дуул, / Сенр орчлң / сонсчана, дуул!» [Хоньна М. 1967а: 77].

Во второй редакции, названной автором поэмой и увеличенной в объеме, отдельные балладные признаки уходят на задний план. Сравним во второй редакции концовку: ветер признал над собой власть человека, стоящего, точно маршал, на своем великом холме Богзог, ставшем для него памятником. «Маршал күн / кевтэ зогсув, / Мөңк Богзгм – / бумблвм болв» [Хоньна М. 1971: 168]. Это уже не союзные отношения человека и природы («чужой» как «свой»), а повелительные в дихотомии «свой» – «чужой».

Фольклорный сюжет «кто сильнее» есть в калмыцкой кумулятивной сказке с говорящим названием «Күн бөк» («Человек-силач»). Когда-то старик со старухой зарезали овцу, ее селезенку отдали божествам как приношение. Поскольку у стариков детей не было, наутро старик вышел из кибитки и увидел, что селезенка примерзла ко льду, спросил у нее, почему примерзла. Селезенка ответила, что лед сильнее. На вопрос любопытного старика, сильнее ли лед, тот ответил утвердительно. «Почему же тогда лед тает на солнце?». Лед тогда признается, что солнце сильнее. Солнце вначале отвечает на вопрос старика, что оно сильное, но соглашается с тем, что гора сильнее его, потому что человек удивлен тем, что солнце застревает в горе. Настала очередь горы, которая тоже

сначала сказала, что она сильна. Старик интересуется, почему же гора позволяет человеку в ней копать. И гора вынуждена сказать: «Күн бөк», т.е. «Человек-силач». Следует вывод: «Күүнэс бөк юмн уга болв», т. е. «Нет ничего сильнее человека» [Бардаев, Кирюхаев 1993: 148]. В этой сказке среди персонажей нет ветра, но утверждается первенство человека.

Сравним функцию ветра в пяти разновременных односюжетных вариантах сказки «Богшада» (“Воробей”) с его характеристикой: «торһн» (“шелковистый”), «түргн» (“быстрый”) [Убушиева 2017: 141–142]. В инварианте сказки «Шар богшада» (“Желтый воробей”) ветер говорит воробью, просящему наказать его обидчиков, что волен делать, что хочет, но все же помогает птице.

Вероятно, во второй редакции можно отнести хониновское произведение и к жанру фольклорно-мифологической поэмы, которая, согласно Н. Д. Тмарченко, отличается «подчеркнутой фольклорностью – как в плане стилистики, так с точки зрения сюжета: используются схемы и мотивы народного творчества, восходящие к национальной (иногда – мировой) мифологии <...> Задача здесь <...> максимально аутентичная реконструкция архаического пласта народного сознания и слова, связанная со стилизацией языковой, мотивной и персонажной образности фольклора, но буквально не совпадающая ни с каким конкретным фольклорным источником» (цит. по: [Магомедова 2018: 17]).

Поэма «Семен Нимгиров» и «Баллада о гражданском долге» в поэзии Аксена Сусеева

Другой пример влияния переводчика на жанровую дефиницию авторского произведения наблюдаем в случае Аксена Сусеева. «Семен Нимгиров» при публикации указан как поэма [Сусен А. 1965], в переводе В. Стрелкова поменял название и жанр: «Баллада о гражданском долге» [Сусеев 1975].

По сравнению с первой редакцией баллады-поэмы М. Хонинова сусеевская поэма меньше, насчитывает 155 строк, включая в рамочной конструкции заглавие, посвящение «Теегин баатрин туск поэм» (“Поэма о степном герое”) и дату

создания: «1964 ж., январин 31» [Сусен А. 1965: 33]. Поэма структурирована катренами. Сюжет основан на истории гибели ветеринарного врача во время метели, когда он отправился на помощь к чабанам. Поэт сравнил своего персонажа с солдатами на войне, завершив повествование обращением к ушедшему степняку, что его от души идущий стих навечно прославил героя, а маленький сын Игорек станет под стать отцу, мужественным и надежным. Переводчик же авторское обращение – уже к сыну Нимгирова – перенес в начало произведения, в пролог, нумерованный, как и остальные части, всего их пять. Патетика именного обращения («Пишу для тебя...») выстроена на антитезе «герой – трус»: «Выполнил он / свой / Гражданский долг / В мирные дни!» [Сусеев 1975: 198].

В отличие от оригинала перевод состоит из строф разной величины с использованием «лесенки», поэтому объем был увеличен до 394 строк, т. е. более чем в 2,5 раза. Переход ко второй части баллады Стрелков обозначил в конце пролога: «Это было так...» [Сусеев 1975: 189].

Обратный пример таких метаморфоз, когда перевод меньше оригинального текста, встречаем в случае тандема Э. Эльдышев – А. Соловьев: поэма «Маринеско» (216 строк без большого эпиграфа) тоже трансформирована в балладу (55 строк без эпиграфа).

Возвращаясь к сусеевской поэме, подчеркнем: сюжет противоборства человека с зимней стихией (у Хонинова – летний дневной пейзаж) передан в реалистической манере. Частотное в тексте слово «шуурһн» по-калмыцки означает «метель, буря, пурга» [КРС 1977: 684], непогода сопровождается осадками (“цасн” = снег), ветром (“салькн”), ухудшается ночью с темнотой (“сө, харңһу” = ночь, темнота, темный).

Но если в хониновском произведении в двух редакциях сила человека равна стихии, более того – он ее победитель, то в сусеевском стихия физически погубила человека: он замерз в степи, не добравшись до цели, но и не отступив от нее. В книжной публикации поэма вошла в первый раздел «Политическ лирик» (“Политическая лирика”), актуализировав идеологический, воспитательный,

нравственно-моральный модус произведения (в переводе Стрелкова есть сравнение персонажа и с коммунистами).

Как в хониновский, так и в сусеевский текст введен бурный пейзаж, который открывает повествование: здесь та же динамика зимней стихии, акустика, мокрый снег, резкий ветер, сравнение бурана с волком, черной замерзшей шубы с железом. Завязка определена стремлением районного ветеринара добраться к чабанам в Бага-Чонос, ведь если овцы умрут, плохим словом помянут его. Эта мысль оформлена прямой речью персонажа. Движение путника на коне сквозь усиливающийся буран периодически прерывается его внутренней речью. В одной он обращается к себе по фамилии, призывая идти вперед, чтобы сберечь народное добро. Ведь за двое суток, пока бушует непогода, овцы могут погибнуть: «Нимгиров, уралан зүтк... / Нутгин зөөрэн харс.../ Хойр хонгин шуурһнд / Хөөдэн алулж болдвй?..» [Сусен А. 1965: 28]. Не выдержав, пала лошадь, человек продолжил путь. Ночью мороз усилился («Сө киитн икдв... / Салькн-шуурһн гүднэ»), буран и ветер валили с ног путника, сбившегося с дороги, теряющего временами сознание. Такое состояние персонажа мотивировало включение в повествование приема воспоминания («Ухань орж һарад / Урдк хөөдкэн тоолна») и онирического компонента, когда от холода человека клонит в сон. Так, автор вводит отдельные детали биографии своего героя: Нина в Ставрополе на учебе, в селе трехлетний Игорек; Нимгиров вспоминает свое сиротское детство, отсутствие близкой родни, он мечтает вернуться к жене и сыну. В духе времени и в рамках поэтики соцреализма ветеринар размышляет о том, что нельзя допустить падежа овец, из тонкой шерсти которых тысячи костюмов можно получить, советские люди принарядятся, поцелуют Семена Нимгирова. При переводе же Стрелковым воспроизводится диалог героя с самим собою без мотива трудового энтузиазма. Сон одолевает замерзающего человека, его сновидения проецируют картины, расширяющие временной и пространственный диапазон размышлений о стране и о себе. Здесь также наблюдаем стратегические расхождения у автора и переводчика. В первом сновидении герой переносится в Москву, во дворец, он

приглашен на свадьбу космонавтов Валентины Терешковой и Валериана Николаева. И гость произносит свой тост, передавая привет из калмыцкой степи, желая молодоженам много детей. Он напоминает о том, что их костюмы сделаны из калмыцкой шерсти.

Сравним в художественном переводе. Первое сновидение переносит героя в Элисту, первомайская демонстрация, ласковый ветер, сын Игорек на плечах отца, музыка, песни, флаги, улица Ленина. Тут же второе сновидение, в котором вместо свадьбы космонавтов показана Москва, самолет, Юрий Гагарин идет по трапу, подает руку Семену, обращаясь к нему по имени, подбадривает, соглашаясь, как трудно быть одному в космосе и в бурной степи, призывает не спать, встать, бороться за жизнь. В промежутках между описанием бурного зимнего пейзажа переводчик трансформирует и сновидение путника с Фиделем Кастро. У Сусеева Семену снится Кремль, приезд кубинской делегации, которой степняк доставил восемь овец, чье мясо пришлось по вкусу гостям. Семен подарил коня Фиделю, рассказав вождю революции о том, что перед войной, в сороковом году, в Бага-Чоносе побывал сам Городовиков, которому земляки вручили тоже скакуна. В балладе же Кастро обращается к замерзающему путнику со словами о том, что смертен любой, но бессмертен народ, напоминает о кубинской революции, говорит о том, что пусть Нимгиров и не сберег народное добро, но выполнил свой долг: «Подвиг твой / Сердце другого / Зажжет!» [Сусеев 1975: 196]. Таким образом, в сновидениях семейный компонент (свадьба космонавтов), личностный ракурс (знакомство с космонавтами и революционерами) заменяются глобальным масштабом (первый космонавт мира) и идеологической направленностью (международная солидарность).

Стихия усыпила путника. «...Шуурһн шуурата, киитн. / Шидрт баран үзгдхш... / Нүд чичм харңһу... / Нүдһнь аһьгдна, унтна...» [Сусен А. 1965: 32]. («Буря бушует, холодно. Не видно ни зги. Мрак, хоть глаз выколи. Глаза закрываются, засыпают»). Завершая рассказ о своем герое, калмыцкий поэт актуализирует жертвенный мотив: «Оһна жириһлин төлә, / Отгин нернә төлә / Теегин эндр баатр / Туурсн Семен Нимгиров!» [Сусен А. 1965: 133]. («Во имя

жизни, во имя родины прославил свое имя современный степной богатырь Семен Нимгиров!»). Для усиления связи между героями разных стран и народов (Гагарин, Кастро) в балладе манифестирована тема героизма людей, преемственности поколений – отцов и детей, снят мотив личного общения степняка с космонавтами и революционерами, тем самым подчеркивается сновидческий элемент на подсознательном уровне персонажа, воспитанного на примерах героического и трудового подвигов. Сравним с хониновской балладой, в которой развернут онирический сюжет.

Повествование в поэме «Семен Нимгиров» организовано, таким образом, рассказом от третьего лица, фрагментарными включениями внутренней речи лирического субъекта, двумя сновидческими картинками (в балладе – тремя), в финале – обращением автора к своему персонажу. На балладном уровне пролог написан от первого лица (автора), все остальные части – от третьего лица. Если в оригинале топонимические маркеры конкретизируют место действия (Москва, Ставрополь, Бага-Чонос), то в переводе отсутствуют, за исключением «московского» сновидения с Гагариным. Поэма создана на современном материале, адресована реальному лицу. В двух литературных текстах акцентирован публицистический элемент, финальные строки у Стрелкова: «Так / умирали / в атаках / Солдаты!» [Сусеев 1975: 198].

Сюжет в поэме ослаблен, в балладной форме переводчик пытался развить его с помощью диалога, рефренов, увеличением количества сновидений, мысленным прощанием человека с семьей. Катастрофическая ситуация противоборства человека со стихией перерастает в дихотомию смерти – бессмертия, бездействия – долга, целесообразности – жертвенности. На наш взгляд, произведение Сусеева не являет синтетический жанр поэмы-баллады, это и не входило в авторский замысел, что подтверждено посвящением с указанием жанра поэмы. Усилиями Стрелкова поэма трансформируется в балладу с ослабленным сюжетом и замедленным повествованием, несмотря на ритм и «лесенку», возникает инвариант баллады героического типа.

В этих произведениях М. Хонинова и А. Сусеева балладным пришельцем из иного мира становится, по словам Д. М. Магомедовой, «голос <...> ветра <...>» (цит. по: [Ли Джонг Хён 2018: 81]), бурана; «лирический субъект баллады переживает катастрофическую ситуацию в результате встречи с пришельцем из иного мира, что и определяет суггестивность чтения» [Ли Джонг Хён 2018: 81].

Интересна авторская стратегия при создании поэмы и выборе главного героя. Поэт чуть изменил фамилию своего персонажа (на самом деле Немгиров), но сохранил некоторые биографические факты. Действительно, Семен Михайлович Немгиров – ветеринарный врач, после окончания ветеринарного факультета Ставропольского сельскохозяйственного института в 1962 г. получил направление на работу в Целинный район, трудился в совхозе «Западный». Жена Нина училась на филологическом факультете Ставропольского педагогического института, который закончила в 1964 г. Сыну Игорю в то время было 2,5 года. У самого Семёна было сиротское детство, в период ссылки калмыцкого народа рос в детдоме (село Хатанга Красноярского края). Он родился в деревне Большая Мога Приволжского района Астраханской области 25 апреля 1938 г., погиб, когда ему было 25 лет, в двадцатых числах января 1964 г., похоронили его 28 января. В ту роковую для него поездку отправился не один, а с русским товарищем, которого спасли отправившиеся на их поиски люди, а Семёну уже ничем не могли помочь. Немгиров в дороге передал спутнику свой кожаный куртку, сказав, что привычен к холодам после Сибири. Он был физически крепким мужчиной, занимался боксом, побеждал в кулачном бою. Вероятно, Сусееву при создании героического образа хотелось выявить типические черты молодого современника, труженика, поэтому в духе фольклорной поэтики он изобразил поединок человека со стихией один на один, продемонстрировав силу его духа. Источником для поэмы, по предположению дочери поэта Д.А. Сусеевой, мог стать рассказ об этом событии ее мужа, А. Хараева, работавшего тогда в Верхнем Яшкуле на сельскохозяйственной станции. В январе 1964 г. он был в Элисте, куда привез семью, встречался с А. Сусеевым. Вместе с тем, история гибели С. Немгирова в свое время была «на слуху» среди земляков. Поэма написана за короткий срок.

Ср. в монгольской поэзии «Балладу о двух чабанах» Чонжилына Чимида (1927–1980), в которой две девушки спасли во время бурана овечью отару в пятьсот голов, укрыв ее в ущелье. Поэт заканчивает рассказ о девичьем героизме на высокой ноте: «Две девушки, где вы? На поисках весь госхоз. / Две девушки встали – в лед их заковал мороз. / Две девушки с овцами – плетки у них в руках. / Две девушки наши – как памятники в веках. / Две девушки, спасшие в бурю пятьсот овец. / Две девушки... Славлю я мужество их сердец. / Две мамыны дочки – таких мастериц сыщи! / Две дочки отцовы – красавиц таких сыщи!» (пер. Е. Долматовского) [Чимид 1981: 133].

Поэма и баллада о Маринеско в поэзии Эрдни Эльдышева

В поэме Эрдни Антоновича Эльдышева «Маринеско» прототип – легендарный командир подводной лодки в годы Великой Отечественной войны, капитан 3-го ранга Александр Иванович Маринеско (1913–1963). Замысел поэмы возник после прочтения поэтом очерка в газете «Известия» в 1988 г. о прославленном герое-ветеране, скоропостижно скончавшемся в 50 лет. Цитата из этого газетного материала стала эпиграфом к произведению: «"Александр Маринеско... за один поход уничтожил целую дивизию. ... Маринеско потопил почти шестую часть того, что за всю войну потопили все остальные подводники Балтики". "Известия", 1988 г.» [Эльдшэ Э. 2007: 291]. В сокращенном виде тот же эпиграф дан и в переводе произведения. В поэме 216 строк (без эпиграфа), в балладе 55 строк (без эпиграфа). Оригинал структурирован без деления на строфы с использованием «лесенки», указаны дата и место создания (25–29.06.1988, Цаһан Нур), в переводе без «лесенки» текст состоит из четверостиший, за исключением одного пятистишия; рамка баллады дана без хронотопа. Поэт сообщал о своем творческом замысле: «Меня поразили подвиг Маринеско и то, как с ним обошлось военное начальство. Он стал для меня символом простого солдата, который воевал не ради наград и привилегий, а защищал Родину» (из письма к Р.М. Ханиновой от 19.02.2021 г.). Жанровые метаморфозы поэт объяснил тем, что переводчик предложил назвать текст балладой: «Поскольку по

сюжету это историческая лироэпическая маленькая поэма, я согласился с ним» (письмо к Р.М. Ханиновой от 16.02.2021 г.).

Эльдывшевская поэма с ослабленным сюжетом представляет по форме монологическую речь лирического субъекта (повествователя). С точки зрения Н. Д. Тмарченко: «Доминирующая роль субъекта (персонажа и/или повествователя) по отношению к внешним обстоятельствам, в которых развивается действие, и к самим событиям». – С этой чертой поэмого жанра связывается и его фабульная специфика: «концентрация потенциально богатого событиями сюжета в немногих „вершинных“ (Жирмунский) точках, а в других случаях — замена внешних событий ассоциативными (т. е. внутренне событийными) связями» (цит. по: [Магомедова 2018: 12]).

Это размышления повествователя на тему истории и роли человека в истории, взаимоотношений государства и индивидуума, подвига и заслуг, личности и репутации. Весь текст организован с помощью приема обращения. Вначале это обращение к Балтийскому морю как месту дислокации подводной лодки главного героя, как стихии, связанной с жизнью и деятельностью участника прошедшей войны, затем обращение к капитану как живому. Повествователь призывает Балтийское море освежить в памяти события жестокой войны: «Буурл теңс, / Балтийск теңс, / Догшн дээнэ / бээдл сергэһич» [Эльдшэ Э. 2007: 291]. Вспомнить, как люди обращались к командиру Маринеско, мужественному воину, чтобы разгромил врага, ведь море слышало их. Рассказать о том, кто прославил свое имя в битве с врагом, как командир подлодки обходил минные ловушки, внезапно напал, мстил, словно бог, уничтожая фашистов. Как теперь эти героические события осиротевшей подлодки претворились в легенды. Это своего рода пролог, экспозиция, вводящая читателя в тему произведения.

Основная часть поэмы: закончилась война, враг побежден, солдаты-победители вернулись домой. Обращение повествователя к заглавному герою, жизнь которого кардинально изменилась после войны: «Болв туурсн Командир, / Бахмжта жирһл / медсн угач» [Эльдшэ Э. 2007: 291]. («Но, прославленный Командир, ты не узнал счастливой жизни»). Это обращение с местоимением «ты»

к уже ушедшему из жизни ветерану, видимо, по мысли поэта, должно было подчеркнуть авторскую интенцию: народный герой. Автор проводит параллели между боевым прошлым своего персонажа: тогда он торпедировал вражеские корабли, защищая отчизну, а теперь торпеда по имени «бюрократ» нацелена в него. Лживые люди, подобные флюгерам, сводили счеты с героем войны. Сам он обратился к Судьбе с вопросом, за что он подвергнулся наказанию, за что родина посчитала его чужим, довела до нужды. Он не может понять, в чем его прегрешение.

Заключительная часть поэмы – обращение повествователя к заглавному герою с утверждением, что бессмертная Правда засияла, как солнце, под небом родины: «О, Маринеско, / мөңк Үнн / Төрскнә теңгрт, / нарншң, мандлв» [Эльдшә Э. 2007: 297]. В связи с этим автор пунктиром транслирует воображаемые события. Только сейчас народ встретил пришедшую с войны знаменитую подлодку, причалила она к пристани. А на легендарной подлодке наверху стоит сам Маринеско. И не забывшая отважного сына Родина встречает его знаменем победы спустя сорок лет после войны. От имени нового поколения поэт отдает должное ветерану: «Бидн, / баһчуд, / Баатр Командир, чамаг, / Толһа нүцкн, / сөгдж / Тосчанавидн...» [Эльдшә Э. 2007: 298]. («Мы, молодежь, тебя, героя-Командира, встречаем, обнажив головы, преклонив колени»). Повествователь задает капитану вопрос, какие сны снятся ему, заснувшему под лай кичливых собак. Повторив это, он завершает рассказ риторическим вопросом: «Һундл төрж атысн / мадниг / Үзжәдг болвзач?...» [Эльдшә Э. 2007: 298], т. е. «Видишь ли ты нас, опечаленных из-за этого?».

Как видно из анализа поэмы, автор прибегает к приему умолчания, не передавая детально основные перипетии биографии подводника, считая, что она широко известна. Историзм произведения определен выбором реального героя, участвовавшего в прошлой войне, его послевоенной судьбой. Взгляд поэта на историю страны и историю человека фокусирует прошлое и настоящее сквозь призму исторической памяти для нового поколения.

Сравним с исторической лироэпической поэмой М. Хонинова «Мини хаалһм» (1970), в которой более развернутый сюжет и фабула, где, по формуле Н. Д. Тмарченко, «герой <...> не только субъект изображения, но и его объект» (цит. по: [Магомедова 2018: 13]), поскольку лирический субъект, ведущий повествование от первого лица, детально воссоздает главные вехи автобиографического героя.

Эльдышевская поэма ближе к большому стихотворению, когда драматизм становится «следствием напряженности чувств <...> автора», отсюда в переводе А. Соловьева попытка «лиризации» баллады [Бобрицких 2011: 9]. Во-первых, роль фабулы (событийного ряда) ослаблена, во-вторых, нет и описания внутренних событий в сознании заглавного героя. И в оригинале, и в переводе произведения «действие <...> стремится к „мигу“, т. е. к фабуле не развернутой, а как бы „точечной“» [Бобрицких 2011: 9].

Как мы указывали ранее, эта баллада состоит в основном из четверостиший, фрагментарность текста подчеркивается отточием нескольких строк, как бы разделяющим повествование на четыре короткие части. Сохраняет переводчик обращение к Балтийскому морю, к Маринеско, кратко констатируя боевые походы подлодки и бюрократическую войну. Стилистика отличается просторечием и сатирической интонацией (например, враг задыхался в бессильном вое, «чинуши, пузы отрастившие в тепле»), снижая пафосность оригинала. Изменена и заключительная часть, сведенная к тому, что «проснулась память о герое»: «И Отчизна, голову склоня, / Прошептала имя дорогое: / „Маринеско!.. Слышишь ли меня?..“» [Эльдышев 2006: 163]. Произведение Э. Эльдышева можно отнести к разновидности современной лирической поэмы [Узденова 2009: 176], в которой соотношение лирического и эпического смещается в сторону первого.

В ходе исследования выявлены результаты встречи калмыцкой поэзии с читательской аудиторией на двух уровнях: оригинальное произведение и его русский перевод, который находится в разных соотношениях с первоисточником. Во-первых, баллада Михаила Хонинова «Салькнла бээр бэрлдснэ туск баллад»

(«Баллада о битве с ветром», 1967), изначально задуманная в этом жанре, заявленном в заглавии, явила синтез баллады с поэмой как в газетной публикации, так и в книжной. Во второй редакции «Хар салькнла бээр бэрлдлһн» («Битва с черным ветром», 1969) автор обозначил жанровую дефиницию своего произведения иначе – поэмой, расширив объем и сняв мотив сновидения, ставший в первой редакции сюжетообразующим фактором. Так, создается фольклорно-мифологическая поэма на основе авторского сюжета. В первом переводе В. Португалова баллада сразу преобразуется в поэму (журнальная публикация 1969 г.). Во втором переводе сюжетообразующий онирический ракурс снимается. Хониновское произведение, в отличие от неисследованных произведений Сусеева и Эльдышева, вызвало литературную полемику, при этом никто не обратил внимания на экспериментальную для него природу синтеза баллады с поэмой.

Иные примеры наблюдаем в обратной трансформация жанра поэмы в балладу при переводе: поэма А. Сусеева «Семен Нимгиров» (1964) – «Баллада о гражданском долге» в переводе В. Стрелкова (1975); поэма Э. Эльдышева «Маринеско» (1988) – одноименная баллада в переводе А. Соловьева (2006). Если в поэзии М. Хонинова это не единичный пример синтеза баллады с поэмой (см. «Хальмг күүкнэ туск баллад», 1979), то авторские интенции А. Сусеева и Э. Эльдышева изначально были нацелены на жанр поэмы, связанной в одном примере с современностью, в другом – с историей. Объединяют эти произведения заглавные герои-прототипы, один из которых (неизвестный в трудах по калмыцкой поэзии) нами установлен. Сюжет-поединок человека-победителя со стихией (ветер, буря) манифестирован в первых двух произведениях, в третьем – два вида конфликта заглавного героя: с фашистами во время войны, с бюрократами после войны. Ослабленный сюжет и фабула, наличие автора-повествователя с рефреном-обращением к ушедшему из жизни персонажу позволяют отнести эльдышевскую поэму к разновидности лирической поэмы или к большому стихотворению. Сусеевское произведение по сюжету ближе к маленькой лироэпической поэме.

Жанровые границы произведений трех калмыцких поэтов претерпевают изменения с предложением переводчиков, на наш взгляд, в первом случае необоснованным и неудачным. Несмотря на то, что первый переводчик вмешался в жанровую дифференциацию произведения, сняв позже и мотив сновидения, он старался следовать за автором, в отличие от второго переводчика, который, например, внес свои изменения в количество и содержание сновидений, структурировал несколько частей с прологом, подчеркнул своим заглавием другой жанр и актуализировал идею гражданского долга. Все три произведения характеризует наличие активного героя, патриота, гражданина. Переводчики изменили и объем первоисточника в сторону увеличения или уменьшения при смене жанра; так, сусеевская баллада стала больше, а эльдышевская – меньше.

Таким образом, прослеживаются различные стратегии автора и переводчика в жанровой дифференции избранного произведения на пути к разноязычному читателю, в создании баллады в калмыцкой поэзии прошлого столетия – синтез баллады с поэмой, поэма, собственно баллада, претерпевшая изменения.

В калмыцкой поэзии есть произведение Сергея Мучкаевича Бадмаева (1938–1998), которое сам автор в заглавии определяет как балладу: «Барвсин туск баллад» («Баллада о Барвусе», 1982). Оно опубликовано в журнале «Теегин герл» с ссылкой, что это сокращенный вариант [Бадмин С. 1982: 70–73]. Текст, структурированный четверостишиями, поделен на 9 главок. Всего 100 катренов, 400 строк. И это еще в сокращенном виде.

Заглавный герой – сторожевая собака по кличке Барвус, семантика которой не очень внятна. Возможно, отсылка к слову «барвһр» – “мохнатый”, ср. «барвһр нооста ноха» – “мохнатая собака” [КРС 1977: 81]. В сюжетном плане это произведение близко нуровской балладе о сторожевом псе Балтыке, но отличается большим объемом, не одной сюжетной коллизией, сменой рассказчиков, замедленным ритмом повествования.

Первая глава датирует событийное время – история о том, что произошло сорок лет назад, рассказанная старым калмыком своим внучатам: «Дөчн жил хооран – / Давсн цагин йовдл. / Аавин келвр ямаран, / Ачнр, соңсад тодл» [Бадмин

С. 1982: 70]. Вторая глава начинается со своеобразной присказки: «Кезэ-кезэнэ келдг, / Кен чигн меддг: / Күн ноха хойр / Күчтэ иньгүд гидг» [Бадмин С. 1982: 70], т. е. «Когда-то давно говорили, каждый об этом знал: человек и собака были лучшими друзьями». Продолжением становится утверждение о том, что счастье калмыка – в богатстве его кошары, что с бдительной собакой хозяин может быть ночью беззаботен. В молодости рассказчик работал на богача, сторожил его скот в одиночку, много раз ночевал у кошары. Ему помогала черная собака Барвус, похожая на льва, ростом с медведя, ничего не боявшаяся, очень отважная: «Арслн аңгин омгта, / Аюн дүнгэ оврта, / Юунас чигн ээдго / Йир зөргтэ билэ» [Бадмин С. 1982: 70]. Она прогоняла со двора воров и волков, охотившихся на овец. Третья глава повествует о том, как Барвус, спасая овец, вступил в поединок с волком, загрызшим много овец. Описание битвы динамично и эпично, когда Барвус, догнав хищника, вцепился в его глотку, прижав к земле, затем, подняв противника, четыре-пять раз встряхнул его: «Барвс көөж күцэд, / Бахлур авад дарв. / Дарунь деегшэн өргэд / Дөрв-тав сегсрв» [Бадмин С. 1982: 71]. Помогая в нелегком труде чабану, собака со временем состарилась, но осталась такой же храброй. Когда началась война, рассказчик четыре года сражался на фронте, вспоминая свою собаку. Позже ему сообщили, как умер пес. В четвертой главе подробности храброй гибели Барвуса передают характер собаки, которая в период фашистской оккупации калмыцкого хотона-поселения напала на врага, хозяйничавшего в мазанке. Но и сама получила пули от фашиста. Оба умерли. Пятая глава – воспоминания семидесятилетнего рассказчика о Барвусе, размышления о современной молодежи, желание подарить внукам похожую на Барвуса собаку. В шестой главе на смену старому рассказчику пришел новый – его сын, перенесший на бумагу услышанную историю, чтобы прославить Барвуса этой балладой. В седьмой главе он поведал о том, как отец отправился в город на базар, вечером привез на телеге подарок в мешке внукам – щенка, похожего на Барвуса, получившего ту же кличку. Подробное описание щенка передает уверенность бабушки в том, что со временем вырастет достойный преемник. В восьмой главе – рассказ, как рос щенок, которого дети стали называть Барсиком, а

не Барвусом. Заключительная девятая глава – завершение истории о том, как ушел в лучший мир отец рассказчика, как помнятся его заветы, как растет щенок.

Произведение С. Бадмаева, обозначенное автором в журнальной публикации балладой, в книге отнесено уже к поэме: изменено название «Барвс», увеличен объем до 516 строк, добавлена 10 глава [Бадмин С. 1984: 72–93].

В целом, произведение С. Бадмаева, первоначально обозначенное автором балладой, на самом деле являет жанр поэмы. Это пример поэдеканонизации жанра – с повествованием от первого лица, сменой рассказчиков, несоблюдением формальных признаков жанра, лиризацией текста.

«Среди основных специфических черт деканонизации жанра баллады со всей очевидностью можно выделить, во-первых, повествование от первого лица, открытое проявление лирического героя, который освещает и оценивает сюжет; во-вторых, замещение фантастической основы исторической; в-третьих, несоблюдение формальных признаков жанра; и, наконец, сохранение двух линий в традициях балладного творчества: фантастической фабульности и лирического повествования в стихах» [Гудкова, Пивкина 2018: 251].

2.5. Деформации и трансформации жанра баллады в калмыцкой поэзии XX века в аспекте диалога автора и переводчика

Калмыцкая баллада имела в творчестве того или иного поэта либо локальный характер, либо постоянный. Баллада советского периода тесно связана с эпохой, с героикой времени, историческими событиями и современностью. Иногда это воздействие вступало в противоречие с заявленным жанром произведения, как в случае со стихотворением Церена Леджинова «Бальчгин туск баллад» («Баллада о грязи», 1941). Тематика произведения определена строительством новой жизни в степном краю, в столице Калмыкии – Элисте. До 1928 г. органы ее власти находились в Астрахани. Создание столицы имело длительный период, связанный с планированием, финансированием, строительством. В небольшом городе одной из главных задач стало

благоустройство его дорог. Поэтому и название стихотворения актуализирует проблему городской грязи на его улицах, в том числе в колхозах. Текст структурирован короткими строками (1 или 2 слова), частично в виде «лесенки», заимствованной из русского стихосложения.

ЗФК (заголовочно-финальный комплекс) произведения включает заглавие, в котором указан жанр («Баллада о грязи»), место и время написания (Элиста, 1941 г., февраль). Стихотворение до сих пор не было объектом и предметом анализа. Не переведено оно и на русский язык. Большой объем текста (142 строки) обусловлен его построением, в котором первые 14 строк имеют стихотворную строку, состоящую из одного слова, последующие строки включают по два слова, наконец, – по три слова. Это отступление от канонического калмыцкого стихосложения, в котором соблюдалось равнозначное количество слов и слогов в строке. Ср. с иными примерами под воздействием поэтического стиля В. Маяковского в лирике А. Сусеева, Х. Сян-Белгина [Сусеев 1962: 56, 58].

Слово «бальчг» означает «слякоть, грязь» [КРС 1977: 80], слово «бузр» – синоним грязи, в переносном значении – «мерзость, гадость» [КРС 1977: 116]. Варьируя эти слова-синонимы («бальчг, бузр»), поэт создает масштабную картину предстоящей работы по очистке и благоустройству родного города. Он эмоционален в передаче своих чувств: «Бальчг, / Бузр – Бигшнэ. / Балһсна / Хотн / Булхна» [Леежнэ Ц. 1990: 123]. («Слякоть, грязь собираются в кучи. Столица [в грязи] утопает»). Для автора грязь – предводительница болезни, наносящей ущерб: «Бальчг, / Бузр – / Гемин / Көтлвр. // Бальчг, / Бузр – / Наруһин / Көтлвр» [Леежнэ Ц. 1990: 123]. С помощью гиперболы он приходит к выводу, что грязи в городе по пояс: «Белкүсцэ / Бальчг / Элстд» [Леежнэ Ц. 1990: 123]. В этой грязи не могут проехать машины, шоферы только качают головами в бессилии. Надо бороться с грязью, которую не видит ни городской Совет, ни колхозы, где грязь достаёт уже до шеи пешехода (градация гиперболы). Власти надеются на то, что земля подсохнет, ждут, когда солнце выйдет; они уживаются с грязью, стали с ней почти родственниками – возмущен поэт. Поэтому он призывает: «Хату / чолу /

девсий! // Хотл / балһсан / кеерүлий!» [Леежнэ Ц. 1990: 126]. («Крепкий камень положим! Столицу украсим!»). Только тогда Элиста будет возвышаться, станет подобной драгоценному камню. Избавиться от грязи – дело города. В конце стихотворения поэт обращается с призывом уже к горожанам: «Бостн! // Бийсән белдтн! // Бальчгур дә босхий! // Балһсан сәэхн кей!» [Леежнэ Ц. 1990: 126]. («Поднимайтесь! Приготовьтесь! Объявим войну грязи! Сделаем столицу краше!»). Он перечисляет для этого орудия труда – лопаты, метлы. И подытоживает: «Цевр, / сәэхнәр / балһсан // Цуһар / бәрхәр / ноолдый!» [Леежнэ Ц. 1990: 126]. («Если хотите, чтобы город стал чище, красивей, давайте все бороться!»). Энергичный ритм текста структурирован глагольными формами повелительного наклонения, призывами-лозунгами, гиперболами, сравнениями, метафорами, междометиями (тьфу, чиш). Поэт использовал разные виды анафоры – сплошную («Бальчг, / Бузр — / Бигшнә»), парную («Автобазин / машин / Алс цокад / унж»), перекрестную («Седн / Колхознь / Серәдчн уга»), аллитерацию. Сатира на городское и колхозное руководство соседствует с обращением автора к горожанам – помочь в борьбе с грязью, антисанитарией, убытками.

Можно говорить о влиянии на Ц. Леджинова стихотворений В. Маяковского на близкие темы. Например: «Я знаю – / город / будет, // я знаю – / саду / цвествь, // когда / такие люди // в стране / в советской / есть!» [Маяковский 1987: 611]. Вслед за русским поэтом-трибуном он тоже мог бы сказать: «Я, / душу не снизив, / кричу о вещах, // обязательных / при социализме» [Маяковский 1987: 615]. Грязь в стихотворении калмыцкого автора трактуется и шире, как все то, что мешает новой жизни, новому быту, новым отношениям, т.е. данный образ несет в себе и символический смысл. Тема грязи в буквальном и символическом плане описана в отечественной и мировой литературе, в том числе и в топонимике городов и селений в этих произведениях. Изучив произведение Ц. Леджинова «Бальчгин туск баллад», мы убедились, что его нельзя отнести к жанру баллады ни по каким признакам. Здесь нет ни сюжета, ни балладных элементов, поэтому трудно понять, по каким критериям сам автор назвал свой текст балладой.

Некоторые стихи Алексея Балакаева с жанровым подзаголовком «баллада» можно отнести к так называемой «социальной поэзии» [Барковская 2011: 13]: «Родник жизни» (“Жирһлин булг”, 1961), «Баллада о дороге» (“Хаалһин туск баллад”, 1962), «Мать-земля» (“Ээж һазрм”, 1962), «Семь богов» (“Долан бурхн”, 1979). Так, «Жирһлин булг» (“Родник жизни”, 1961) не имеет балладных признаков: это рассказ о школьной учительнице, перерастающий в размышления автора, что значит в жизни человека учитель, сравнимый с родником [Балакан А. 1965: 35–40]. «Хаалһин туск баллад» (“Баллада о дороге”, 1962) посвящена Константину Эрендженову, но в 7 главках тезисно передан жизненный путь писателя, идущего дорогой коммунизма, кроме того, произведение включено в книжном издании в раздел «Поэмы», так трансформируется текст [Балакан А. 1962: 58–63]. В другом стихотворении «Долан бурхн» (“Семь богов”, 1979) звездный мотив (легенда о созвездии Большой Медведицы) соотносится со звездами калмыцкой литературы – писателями-современниками, названными по именам [Балакан А. 1979: 4]. В этих случаях происходила трансформация балладного жанра, когда текст размывался публицистическими компонентами, когда простое повествование не перерастало в балладный сюжет, когда названное балладой произведение позиционировалось одновременно и как поэма [Ханинова 2019а: 325].

Баллада «Ээж һазрм» (“Мать-Земля”, 1962) с фантастическим сюжетом бегства лирического субъекта на Луну в поисках жизни без войн и бед трансформирована включением публицистического элемента в начало и конец произведения. Чтобы не видеть родную планету, беглец даже поселился на обратной от Земли стороне Луны среди гор и океанов: «Һазриг үзш уган кергт / Сарин буру хажуднь бүүрлвв, / Һанцарн уул, дала дунд / Седкл тавар, амулц суунав» [Балакан А. 1965: 24]. И все же беглец постепенно приходит к пониманию того, что нельзя бросать свою планету, раздираемую противоречиями, когда она в опасности, и возвращается на Землю. Он признается ей в любви и заверяет, что будет защищать ее в борьбе, не жалея своей жизни: «Ээж һазрм, чамаһан үрдчн / Эрк биш хадһлж чадх, / Тер ноолданд эмэн эрвллго, / Түрүн

нүүрт көвүнчн орлцнав» [Балакан А. 1965: 27]. Все оригинальные тексты переведены как баллады.

Иной пример представлен в случае с балладой Санжары Лиджиевича Байдыева (1925–1993) «Башмгудин туск баллад» (“Баллада о башмаках”, 1967). Здесь расхождение между оригиналом и русским переводом заключается в том, что Д. Долинский и В. Стрелков нивелировали жанровые признаки баллады, превратив текст под названием «Ботинки» в гимн рабочему классу.

Приведем оригинальный текст для сравнения: «Генткн ик гидг хар башмг / Гермүдин эрсмүд чичрүлэд нарч ирв, / Өрүн зурхан часин бүрң-барңгла / Өмэрэн сүртәһәр алхмнад одва. // Өр йосндан цээһэд ирвэ, / Өмннь делкә хаалһ нарһва. / Күдр башмгуд уульнцин чолудиг / Кү цокмар дарж ишклдвэ. // Түрәнһ нүһлурарн элсн һосн / Түүнә ардас йовад одва. / Өкәһэд, чөкр-чөкр гиһэд, / Өндр давхрлгуд бас адһлдва. // Чирәһән хэләж болм дүнгәһәр / Чилм харар гилилһж арчсн, / Омгта, тогтун ишкмтә башмг / Одаксин ардас һарад одва. // Яһсн оln зүсн юмсви? / Ямаран эс йовна түүнд? – / Хуучн, шин, ик, бичкн, / Хар, цаһан, оln зүсн. // Дәлжң цокгдсн һосна бийнь / Дәвлдәд, уульнцин чолу шудрва... / Эндрин бийднь нарт делкәг / Эргж ирхәр йовхшң адһлдва. // Күдр хар башмгин ишкдлиг / Күчнәс бәрх чидл бәәхий? / Өр шарлж, Нарн нархиг / Өмнәснь хаадг чидл бәәхий?!» [Байдын С. 1967: 28–29].

Русский перевод Д. Долинского и В. Стрелкова: «Я родился в степи на рассвете, / В час, когда растворяется тьма / В росной капельке, в запахе, в цвете, / Вырос я. // Мне казалось: на свете, – / По какой бы земле ни ступил, – / Не найду я прекрасней, чем эти / Голубые рассветы в степи. // Только жизнь научила мудро / Разбираться в рассветах меня... / Горожанином / вышел я в утро / До начала рабочего дня: // Было улице зябко и грустно / При едва начинавшемся дне... / Вдруг ударили гулко и грузно / Башмаки по густой тишине. / В остром запахе смазанной кожи / Шел башмак, / и другой за ним шел. / Даже стены ответили дрожью – / Так был властен их шаг и тяжел. // вспыхнул говор шагов, будто порох, / Грянул стук двух кирзовых сапог. / Следом – / туфли на двух микропорах

/ Шли неслышно, как тихий зевок. // Как им всем не стоитя на месте! / Будто – / маленьким или большим – / Слить шаги на рассвете и вместе / Шар земной обойти надо им... // Дни и ночи всегда в поединке. / Мир навеки рассветами горд. / Начинают рассвет ботинки – / Шаг рабочих ботинок – / тверд» [Байдыев 1973: 42–43].

Начнем с того, что название стихотворения С. Байдыева «Башмгудин туск баллад» («Баллада о башмаках») отличается от названия «Ботинки», данного переводчиками, так как понятие «башмаки» включает не только ботинки, но и всякую иную обувь, что, кстати, наблюдаем и в переводном тексте (кирзовые сапоги, туфли на микропоре); Д. Долинский и В. Стрелков актуализируют же именно рабочие ботинки. Кроме того, из авторского названия переводчики исключили жанровое определение, важное для калмыцкого поэта. У Байдыева это единственное обращение к заимствованному жанру, которое им подчеркивается. Отметим, что это удачное воплощение фантастического сюжета с персонажами-вещами, шагающими без владельцев по улицам предрассветного города. Таких сюжетов в калмыцкой балладе, насколько нам известно, больше не встречается.

По законам жанра байдыевская баллада начинается с сигнального наречия «вдруг» («генткн»). («Вдруг огромный черный ботинок, сотрясая стены домов, появился в шесть часов утра, неясно различимый, большими шагами величественно устремился вперед»). Сравним первое отступление у переводчиков в начальной строфе: «Я родился в степи на рассвете...» [Байдыев 1973: 42]. Действие конкретизируется, локализуется, определяя лирического субъекта как степняка и горожанина. Тем самым снимаются таинственность, загадочность, неожиданность, фантасмагоричность балладного сюжета, когда вместо шествия вещи заявляется человек, авторское «я». Во второй строфе панорама баллады расширяется: с рассветом впереди показалась дорога с множеством башмаков; тяжелые башмаки, придавливая уличные булыжники, словно ударяя по ним, шагали.

Прием градации – от единичного к множеству, от огромного башмака к тяжелым башмакам – усиливает читательскую атмосферу тревоги, беспокойства,

неопределенности: что это? Восстание вещей? Чем это грозит? Автор же далее вычленяет из общего нашествия вещей поношенные сапоги, обувь на высоких каблуках, стучащую по мостовой, наклонившуюся, спешащую следом (Женские туфли? Женские сапоги?). Такая неясность в описании идущих неизвестно куда и зачем вещей придает еще больший загадочный смысл сюжету. В четвертой строфе показан другой башмак, блестящий, начищенный черным кремом, смотрящий на себя, видимо, в отражении уличных стекол, витрин, зеркал, надменно и прочно ступающий, идущий позади всех. Пятая строфа начинается с риторических вопросов относительно вещей. («Как же много их, столь разных? Кто здесь только не идет? Старые, новые, большие, маленькие, черные, белые, всякие»).

Ср. у переводчиков, снимающих тайну, загадку с сюжета. Лирический субъект заявляет, что жизнь научила его мудро разбираться в рассветах. Опережая события – шествие вещей, лирический субъект ничему не удивляется, готов всему дать объяснение, показать свое понимание происходящего, т.е. сразу снижается уровень неожиданности, фантасмагоричности сюжета. Горожанин становится свидетелем шествия вещей. Прием олицетворения показана улица, которой зябко и грустно, говор шагов, неслышные, словно тихий зевок, шаги двух туфель на микропоре, стены, отвечающие дрожью на властный и тяжелый шаг башмаков.

В шестой строфе поэтом дана своего рода кульминация сюжета, пояснение обувного исхода. («Сегодня спешат, готовые обойти всю землю, чтоб вернуться»). Вновь возникают читательские вопросы: а зачем это надо башмакам? Чем это грозит людям, если вообще грозит? Автор пытается ответить последней строфой, с тревогой вопрошая. («Найдется ли сила, способная остановить шествие сильных черных башмаков?»). В перечне обуви выделены поэтом башмаки черного цвета, актуализируются их сила и символика с коннотациями зла, беды, гибели. Именно их предстоит одолеть человечеству. Заключительные две строки седьмой строфы нагнетают атмосферу опасности. («Светает. Перед тем, как солнце взойдет, найдется ли сила, способная закрыть его?»). Грозная опасность подчеркивается

написанием с заглавной буквы существительного «Нарн» («Солнце»), тем самым заявлен глобальный масштаб катастрофы для человечества.

Сравним концовку баллады в переводе Д. Долинского и В. Стрелкова, где констатируется, что будто бы обуви надо обойти весь земной шар. Заканчивается баллада на философской ноте, напоминанием о том, что дни и ночи всегда в поединке, но побеждает навеки рассвет. И эта победа для переводчиков определяется твердой поступью рабочих ботинок: «Начинают рассвет ботинки – / шаг рабочих ботинок – / тверд» [Байдыев 1973: 43], т. е. концовка баллады вступает в противоречие с ее началом: там нигде нет определения ботинок, принадлежащих именно рабочим. Такое смысловое изменение приводит к искажению переводчиками авторского замысла в реализации балладного сюжета, близкого романтической европейской и русской балладе коллизиями тайны, загадки, страха, предчувствия опасности.

В байдыевской балладе нет диалога, но его функцию принимают на себя риторические вопросы, возникающие к концу стихотворения. Их риторический характер, не требующий сиюминутного ответа, усиливает прогностический посыл поэта, призывающего читателей задуматься над судьбами мира. Это действительно философская основа баллады калмыцкого автора, воплощенная в системе персонажей-вещей, причем одушевленных, на фоне безлюдного города. Где все жители? Спят? Спрятались? Покинули свои дома? Видят ли они то, что происходит на улицах их города?

Сюжетная коллизия баллады калмыцкого поэта отсылает к известным сказкам, в которых сюжетную функцию определяют те или иные представители обувного мира, например, в сказке Г.Х. Андерсена «Красные башмаки», в «бродячем сюжете» западноевропейской «Золушки». Баллада структурирована 7 строфами-четверостишиями с парной анафорой (например, «Генткн.../ Гермүдин.../ Өрүн.../ Өмэрэн...»), аллитерацией, со свободной рифмовкой, мужской рифмой, звукоподражанием («чөкр-чөкр»), олицетворением («чирэһэн хэлэж»), сравнением («кү цокмар»), риторическими фигурами («Күдр хар

башмгин ишкдлиг / Күчнэс бэрх чидл бээхий? / Өр шарлж, Нарн нархиг / Өмнэснь хаадг чидл бээхий?!»).

Подводя итоги, отметим, что баллада Ц. Леджинова «Бальчгин туск баллад» («Баллада о грязи», 1941) не отвечает заявленному автором жанру баллады ни по содержанию, ни по структуре. Из-за преждевременного ухода поэта из жизни в 1942 г. это произведение осталось единственным, пусть и неудачным, обращением его к балладному жанру. Сама по себе тема грязи могла стать интересным сюжетом для баллады калмыцкого поэта, если была бы решена в ином ключе.

Баллада С. Байдыева «Башмгудин туск баллад» («Баллада о башмаках», 1967) соответствует избранному жанру, отличается динамичным сюжетом, фантастическим компонентом (шествие вещей), загадочными и таинственными коллизиями (куда и зачем идут эти вещи в безлюдном городе), атмосферой недосказанности, тревоги, опасности, усиленной риторическими вопросами в конце стихотворения: есть ли сила, способная остановить шествие вещей, которые могут воспрепятствовать восходу Солнца. Это единственная в калмыцкой поэзии баллада, близкая романтической европейской и русской балладе по своему контексту, отсылающая к «бродячим сюжетам» о функции обуви в фольклорных сюжетах («Красные башмаки», «Золушка» и др.).

К сожалению, авторский замысел не был воплощен адекватным способом в русском переводе Д. Долинского и В. Стрелкова несмотря на то, что перевод был осуществлен при жизни калмыцкого поэта. Здесь тоже возникают вопросы, почему так случилось? Известно, что русские переводы осуществлялись обычно на основе авторского подстрочника, переводчики, как правило, согласовывали с автором свой текст, редактируя, уточняя его. Значит ли это, что автором или тем, кому был поручен, сделан неудачный подстрочник, который был использован переводчиками, или переводчики на свой лад переделали произведение, заручившись согласием автора. Ведь изменения начинаются уже с заглавия: вместо «Баллада о башмаках» – нейтральные «Ботинки»; вместо шествия вещей без людей – присутствие рассказчика, наблюдавшего за тем, что происходит;

вместо обобщенной картины – локализация, подтвержденная портретом рассказчика, родом из степей, а ныне горожанина; вместо множества различных башмаков – доминирование рабочих ботинок; вместо сюжета-предостережения – оптимизм социалистического реализма в действии («Мир навеки рассветами горд. <...> Шаг рабочих ботинок – / тверд»); авторский фантастический сюжет, таким образом, благодаря переводчикам перерастает в гимн рабочему классу.

Несмотря на ряд указанных недочетов в русском переводе, эта баллада С. Байдыева в своем оригинальном воплощении является одной из интересных по содержанию баллад в калмыцкой поэзии прошлого столетия. Ее экспериментальная природа очевидна, как очевидна и авторская удача, к сожалению, не подкрепленная калмыцким поэтом в дальнейшем: это, насколько известно, его единичное обращение к жанру баллады.

Если в основном авторы сами обозначали избранный ими жанр баллады, то, скажем, четыре стихотворения Д. Кугультинова атрибутированы в этом отношении только русскими переводчиками (М. Дудин, Ю. Нейман) [Ханинова 2019b]. В поэзии Д. Кугультинова нет стихотворений, в названии или подзаголовке которых был бы обозначен искомый жанр. Четыре произведения манифестированы его переводчиками как «баллада» в названии или подзаголовке: «Баллада диких тюльпанов», «Баллада истребителя тьмы», «Баллада чистой совести» в переводе Михаила Дудина, «Сон в замке (баллада)» в переводе Юлии Нейман. Эти тексты созданы автором в 1970–1980-е гг.

Рассмотрим, насколько соизмеримы стратегии автора и переводчиков в этом плане. Первое стихотворение в оригинале не имеет прямого названия, его первая строка: «Хавр гүргүдэн орад...» – букв. «Весна в разгаре...», в дудинском переводе – «Баллада диких тюльпанов». Собственно фабульной основы, характерной для баллады, здесь нет. Радостная картина прекрасной разноцветными тюльпанами весенней степи в первой строфе сменяется в дальнейших строфах авторской печалью при виде того, как улыбающиеся люди (взрослые и молодежь), будто одержав победу, несут по городу охапки цветов,

бросают их потом скоту. Без этих цветов, которые тогда останутся только в поэтических строках, степь опустеет.

Отсюда риторические фигуры в тексте, в основном вопросительные формы: «Балһснд, тежэл кехэр / Бэрсн малдан тедн, / Хотлань семрхэр цецгүд / Ховдггж таслсн болхв?» [Көглтин Д. 1982: 3, 151]. («Неужели горожане рвут цветы, чтобы скормить домашнему скоту?»). «Аль һахад өгдг / Авъятыгд немр кехэр / Мана теегт нээхлж / Мандлсн кеермж хорасмби?» [Көглтин Д. 1982: 3, 151]. («Неужели для того, чтобы дать свинье такой корм, нашей прекрасной степи нужно вредить?»). В заключительной строфе звучит призыв поэта: «Буйн болтха, үүрмүд, / Болһаж теегэн хэлэһит, / Үйнрт үлдх сээх / Үмтэж бичэ хораһит!» [Көглтин Д. 1982: 3, 152]. («Ради бога, друзья, будьте осторожны, сохраните степь. Чтобы оставить для молодежи эту красоту, не рвите, не вредите!»). В переводе Дудина: «Друзья, родства живые нити / Ищите в мире красоты. / И, как любовь свою, храните / Тюльпаны – дикие цветы» [Кугультинов 1988: III, 247].

Это стихотворение не отвечает формальным признакам жанра баллады. По структуре оригинальный текст состоит из четырех неравномерных строф (40 строк), с использованием анафоры преимущественно парного вида, без определенной рифмовки и конечной рифмы, разностопный ямб. В русском переводе – пять неравномерных строф (40 строк) без риторических фигур, с перекрестной рифмовкой, чередованием мужской и женской рифм, четырехстопный ямб.

«Баллада истребителя тьмы» Кугультинова, названная так в дудинском переводе, в оригинале именована «Харңһу идэч» (1980), букв. «Пожиратель темноты». По-калмыцки глаголы «идх» – “есть, кушать; съедать, пожирать”, «кудх» – “истреблять, уничтожать”, существительное «харңһу» – “темнота, потемки, мрак” [КРС 1977: 264, 321, 580].

Данный сюжет основан на сновидении лирического субъекта. Перевод ленинградского поэта не передал адекватно эту сюжетную линию сновидения героя, затрудняя определение баллады, придавая повествованию монологический ракурс. «Харңһу идэч», впервые опубликованный в газете [Көглтин Д. 1980g: 4],

затем в журнале [Көглтин Д. 1980v: 77–78], состоит из 87 строк, не разделенных на строфы, с парной и сплошной анафорой, без строгой рифмовки и конечной рифмы, без определенного размера. В русском переводе – 80 строк, двустопия с парной рифмовкой и мужской рифмой, пятистопный ямб.

По композиции – это путешествие лирического субъекта вместе с водителем на машине по степной дороге ночной порой. Путешествие, дорога, ночь – устойчивые формальные балладные элементы. Вначале темнота вокруг светящихся фар мчащейся машины создает в воображении пассажира метафизическую картину борьбы света и тьмы, добра и зла, придавая его размышлениям философский характер, актуализируя морально-нравственный аспект, присущий поэзии калмыцкого автора. «Харлж өмн күрисн / Харңһу сөөһин уужмиг, / Хот, харһнсн күн, / Ховдгар үмкжэх мет, / Мана адһж хурдлсн / Машинэ чичрсн герл, / Чилхэснь ээж, амнурн / Чикж ханлго хорана» [Көглтин Д. 1982: 3, 176]. («Дрожащий свет спешащей машины, боясь потухнуть, ненасытно поглощает ртом встающую преградой впереди степную темноту»). Ср. в переводе: «Ночная даль чернеет без конца, / Нет у нее ни формы, ни лица. // Свет желтых фар машины на лету / Захватывает с хода темноту, // Неумолимо движется вперед, / И рвет пространство ненасытный рот. // Перед машиной беспокойный мрак, / Отодвигаясь, пятится, как рак» [Кугультинов 1988: III, 242]. Хозяин ночи словно простирает волосатые руки к водителю и пассажиру, угрожая бедой. Глаза лирического субъекта сами собой закрываются от страха, и он погружается в глубокий сон, воображая себя машиной, свои глаза – фарами, свои ноги – колесами. Так, в обычную историю дорожного путешествия входит в форме сновидения фантастический элемент, традиционный для классической баллады.

Образ темноты приобретает ускользающие от определения признаки, а лирический субъект преобразуется то в орла, то в волка, то в волну, то в ветер, чтобы поймать и связать тьму, где бы она ни была, поглотить ее без остатка. Этот мотив перевоплощения, свойственный фантастической коллизии балладного

жанра, близкий фольклору, демонстрирует мощь и разум человека в борьбе с извечным врагом.

В конце стихотворения этот сон «истребителя тьмы» внезапно обрывает радостная песня водителя об Элисте при виде приближающегося города, и лирический субъект, вздрогнув, просыпается. «Эрг дора энкр / Элст цээж падрв. / Серсн бийм агчмд / Сээхн эн сарулыг / Харңһу хораж би / Хальмгтан үүдэсн болв. “Менд, герл!” – гиж, / Маасхлзж байрлад хээкрв» [Көглтин Д. 1982: 3, 178]. («В низине засветилась огнями любимая Элиста. После того, как проснулся, мне показалось, что эту красоту я, уничтожив темноту, возродил для калмыков. “Здравствуй, свет!” – улыбаясь, радуясь, крикнул я»).

У Дудина: «И мысль моя открыта и чиста, / И в эту мысль приходит: “Элиста!” / И возникает вдруг передо мной / В сиянье света мой очаг родной, / Как будто я его судьбе в ответ / Принес животворящий свет, / Во сне дорожном темный негатив / Извечной жизни жадно проглотив, / Грядущему и прошлому вослед / Кричу я, улыбаясь: “Здравствуй, свет!”» [Кугультинов 1988: III, 243]. В переложении переводчика – это путешествие одного человека, вероятно для того, чтобы акцентировать сюжет-поединок истребителя тьмы, это философская концепция конфликта добра и зла.

Для поэта, на наш взгляд, важнее единение человека с человеком в борьбе со злом, поэтому рядом с ним в машине водитель, один из тех, за кого сражается лирический субъект, один из тех, кто присоединится к этой войне. Антитеза ночной и дневной жизни усиливает балладную модель текста, но в ней одномирие, характерное для советской баллады, определяется сновидческим вектором. Здесь нет конкретизации сезонного времени и топонимического пространства, нет имен персонажей, диалогическая реплика лирического субъекта несет интертекстуальную отсылку к пушкинскому призыву («Да здравствует солнце!»).

В «Седклин диилвр» (букв. “Победа души”, 1980), опубликованном вначале в газете «Хальмг үнн» [Көглтин Д. 1980b: 4] и журнале [Көглтин Д. 1980a: 78–79], основу сюжета-поединка составил реальный эпизод из спортивной жизни. В

дудинском переводе – это «Баллада чистой совести». Переводчик обозначил жанр и уточнил доминирующий мотив: в боксерском поединке на ринге самим участникам понятнее, кто является победителем, а кому помогли судьи-арбитры, чемпионский авторитет. Спустя пять лет после этой истории калмыцкий поэт обратился к спортивной теме, шире – к морально-этическим критериям не только в спорте, но и в жизни.

Фамилия главного героя в тексте названа. Это украинский боксер в наилегчайшем весе, неоднократный чемпион СССР и Европы, бронзовый призер чемпионата мира Владислав Засыпко. Тогда, в 1975 г., в полуфинале VI Спартакиады народов СССР в Ташкенте он, по сути, проиграл бой московскому боксеру Бабану Надырову, но судьи отдали по очкам предпочтение Засыпко, который в финальном поединке с другим боксером стал чемпионом. После окончания соревнования победитель через тренера Надырова передал свою золотую медаль полуфинальному сопернику, сразу уехавшему из Ташкента после поражения [Засыпко 2012]. Б. Надыров в интервью журналу «Московский бокс» действительно не признал тогдашнего поражения и несмотря на то, что получил от соперника золотую медаль, не успокоился, пока не победил его, став чемпионом страны 1976 г. «Как о человеке я могу о нём сказать только хорошее – скромный, честный и порядочный», – охарактеризовал он товарища по спорту [Надыров 2016].

Кугультинов в своей балладе намеренно ушел от фактических деталей, от конкретизации времени, места и события: якобы эта передача золотой медали произошла во время соревнования на ринге, и зал восторженно поддержал волю чемпиона. «Нартын чемпион Алиг / Нокаутар Засыпко диилвчн, / Нег күүншн иигж / Ниргж зал босж, / Бахтж альхан ташад / Байрлж шуугшго билэ! / Седклин диилврэс / жирһл / Сарулдсн болж медгдлэ» [Көглтин Д. 1980а: 79]. («Если бы Засыпко нокаутировал бы самого чемпиона мира Али, зал, как один, аплодируя, не так шумно радовался бы тогда. А от победы совести жизнь стала как бы светлее»).

В русском переводе нет сопоставления с американским боксером: «Потом восторг взрывает стадион, / Когда в середине на почетном круге / Своей медалью гордый чемпион / Соперника венчает по заслуге. // Как будто это праздник всех людей / Расходится и веселей, и шире. / И от победы Совести светлей / И благородней делается в мире» [Кугультинов 1988: III, 245]. Переводчик понятие совести выделяет заглавной буквой, шрифтом актуализируя необычный поступок спортсмена.

Структурно баллада включает 22 катрена, с парной и сплошной анафорой, но без строгой рифмовки и рифмы, разноstopный ямб. В переводе объем в два раза меньше: 11 катренов, пятистопный ямб. Здесь нет экспозиции: сразу звучит гонг, начинается поединок, венчающий финал золотой медалью.

В оригинале трехчастная композиция. В первой части дана характеристика боксера: маленький рост, легкий вес. По ходу повествования выяснится величие духа спортсмена. Во второй части подробно показан поединок, сомнения главного героя в заслуженной победе во время полуфинала соревнования несмотря на то, что он понимает: «Сүл бэрлдэн биш!», т. е. это не последний в его жизни поединок. В третьей части – торжество справедливости и совести, когда золотая медаль передается чемпионом сопернику: он снимает с себя награду и молча вешает на шею побежденному им человеку. Поэт, во-первых, хотел показать мгновенное решение боксера, во-вторых, продемонстрировать всенародное единение спортсменов и болельщиков, триумф добра и совести. В такой истории смещаются хронологические границы спортивного эпизода, поскольку это был не финальный, а полуфинальный этап, и золотая медаль не могла появиться на ринге в тот момент.

Художественный вымысел автора становится допущением к необыкновенному событию, маркирующему балладный элемент произведения. Поэт сравнил боксерскую тактику украинца с полетом весенней бабочки: «Хаврин эрвэкэ мет / Халяд нисж эргнэ» [Көглтин Д. 1980а: 78], таким образом, усилив коннотации красоты, легкости, мастерства. В стихотворении указаны

исторические лица: Мохаммед Али, Владислав Засыпко, при этом отсутствует имя Бабана Надырова.

В стихотворении «Зүүдн» (“Сон”, 1974) Кугультинов обратился к иному материалу – к своим зарубежным путешествиям, в данном случае в Словакию. С «Балладой истребителя тьмы» «Зүүдн» сближается структурным элементом сновидения лирического субъекта. Переводчица эту связь с европейской балладой рыцарского типа подчеркнула в названии «Сон в замке», в подзаголовке (баллада), в упоминании короля Артура и рыцарей Круглого стола, хотя поэтом книги на рыцарскую тему не названы.

Оригинал состоит из трех неравномерных строф (99 строк), с неупорядоченной анафорой, рифмовкой и рифмой, разностопный амфибрахий, перевод – из 19 строф, в основном четверостиший и двух двустиший (95 строк), с перекрестной рифмовкой, чередованием мужской и женской рифм. По утверждению Т. Бембеева, этот стихотворный текст относится к верлибру, резко выделяющемуся на фоне традиционной национальной поэтики и потому неприемлемому [Бембеев 1980: 165–166]. В оригинале композиция включает три части: во вступлении лирический субъект летом поселился в писательском доме отдыха, расположенном в старинном замке словацкого села Будмериц. В русском переводе такой подробной экспозиции нет, как и уточнения, что это графский замок. Поэт рад: единственный калмык, удостоенный такого временного пребывания. Чужой жилье, замок, воспоминания о рыцарских книгах, лунная ночь, одиночество подготавливают грядущий сон героя. Завязка начинается с описания топота чьих-то ног, открытия двери и появления вдруг призрака-рыцаря с искрящимися глазами в комнате гостя.

Встреча мертвого и живого, диалог между призраком и человеком присущ классической балладе, вспомним, например, английскую балладу Вальтера Скотта «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» [Скотт 1981: 253–264]. «Я во мраке ночном потаенным врагом / По дороге изменой убит; / Уж три ночи, три дня, как монахи меня / Поминают – и труп мой зарыт» (пер. В. Жуковского) [Скотт 1981: 263].

Но в калмыцкой балладе сновидческий дискурс в основной части наполняется неожиданным содержанием. На грозный вопрос хозяина в доспехах, кто тут, зачем сюда явился, гость, подумав, что на своей родине он ретировался бы, здесь же, решив, что в чужой стране лучше умереть, чем опозориться, в свою очередь спросил, а кто без спроса вошел сюда? Ср. упрощенный в психологическом плане этот эпизод в русском переводе: «Меня прошибает холодный пот. Кого мне судьба послала?» [Кугультинов 1988: II, 173]. Для усиления таинственности и опасности момента переводчик придумал агрессивные действия призрака (поднял копье, выставил щит, назвал постояльца призраком), показал реакцию человека (закипел от злости).

Услышав чужой голос, рыцарь внезапно изменил свое поведение: грозный тон исчез, он задрожал, как ветка, упал на колени, голос ослаб. «Эмд күн бээжлмт! / Гемим тэвти!» [Көглтин Д. 1982: 3, 105]. («Оказывается, вы – живой человек! Прошу прощения!»). Увидев льющиеся по полу рыцарские слезы (гипербола), постоялец попросил его подняться с колен, уточнив: он – не король, а писатель. Это известие еще больше напугало пришельца, объяснившего литератору силу «волшебного слова» перед силой казни и пожаловавшегося на то, что мертвые беззащитны перед живыми на их суде, правом или неправом, над ними. Писателю тяжело общаться с пришельцем из иного мира, не зная, как остановить эту необычную беседу. «Алң болж төгэлң / Энд-тендэн хэлэж / Ёанцхарн бээсэн медүв» [Көглтин Д. 1982: 3, 106]. («Странно себя чувствуя, оглянулся кругом, понял, что нахожусь один»).

Переводчик же мотивировал исчезновение призрака классической причиной: ночь – время таких пришельцев из потустороннего мира, утром они покидают этот мир, границы между мирами закрываются и открываются в определенное время: «Рассвет разгорался. Исчезла тень» [Кугультинов 1988: II, 174]. Автор же никак не объяснил, почему исчез рыцарь, отчего прервался сон его лирического героя.

Любопытно, что в этой балладе призраки боятся людей. Согласно переводчику, рыцарь потом молит писателя молчать о нем, боясь суда над собою.

Судя по переводу, получается, что сновидец-автор не выполнил эту просьбу, написав свою балладу. «Сон в замке», по Нейман, заканчивается тем, что проснувшийся человек вспоминает сон, и целый день ему было чего-то стыдно. Зыбкая граница между жизнью и сновидением в тексте углублена переводчиком: тень «во сне приснилась, как видно. / Конечно, приснилась...» [Кугультинов 1988: II, 174]. Сначала предположение, затем утверждение, что все случившееся – только сон и не более. Автор же закончил иначе: «Хэрү унттлан эн / Соньн зүүднэ тускар / Бишлһэл кежәһэд би, / Учр угаһар ичв» [Көглтин Д. 1982: 3, 106]. («Перед тем, как вновь заснуть, я как бы в созерцании вспоминал странный этот сон, и без всякой причины устыдился»).

По Кугультинову, такая недоговоренность о беспричинном стыде – своего рода обращение к другому, расширение коммуникационного поля в диалоге автора с читателем. Моральный императив, восходящий к древнегреческому изречению Хилона: «О мертвых либо хорошо, либо ничего, кроме правды», трактуется до сих пор по-разному. Одна из интерпретаций – не злословить об ушедших в иной мир. Видимо, в таком контексте она присутствует в этой калмыцкой балладе.

Из четырех изученных нами произведений Д. Кугультинова первое не отвечает жанру баллады. Несмотря на то, что сам автор не указал жанр, переводчики атрибутировали четыре его произведения как балладу. «Баллада истребителя тьмы», «Баллада чистой совести», «Сон в замке» написаны на морально-этические, нравственно-философские темы. В двух из них мотивы путешествия и сновидения привносят фантастический элемент, раскрывают философскую концепцию борьбы добра и зла, показывают встречу мертвого и живого, переходы через границу потустороннего и посюстороннего миров, средневековый рыцарский антураж. Обращение автора к современности с помощью спортивной истории вводит в текст исторические лица, способствуя актуализации примеров из настоящей жизни. В трех стихотворениях о тюльпанах, истребителе тьмы и сне в замке есть калмыцкий вектор (степной ландшафт, персонажи-калмыки, автобиографизм), тексты балладного жанра динамичны,

сюжетны, конфликтны. Балладный стих в поэзии Д. Кугультинова не имел строгой связи с определенным метром, строфикой и рифмовкой, но включал обязательную анафору, что подтверждают примеры стихотворений.

Среди хониновских стихотворений есть, как у Кугультинова, маркированные переводчиками, например: «Баллада о пулеметчике» (1965), «Баллада о недокуренной сигарке» (1966), «Степная баллада» (1972), «Не хватает их (баллада)» (1976), «О птице, раненной в бою (баллада)» (1977).

Одна из ранних баллад – «Күцц эс татгдсн цигарк» («Баллада о недокуренной сигарке», 1966) – посвящена легендарному калмыцкому полководцу Оке Ивановичу Городовикову, герою Гражданской войны. Она состоит из 15 неравномерных строф (139 строк), с парной и сплошной анафорой, нестрого выдержанной рифмовкой, в основном перекрестной, мужской рифмой, шестистопный ямб. В русском переводе – это единый текст, с частичной «лесенкой» (136 строк), в основном с перекрестной рифмовкой, чередованием мужской и женской рифмы, хорей, отвечающий плясовому ритму. Композиционно баллада делится на три части. Во вступлении характеристика главного героя дана в эпической традиции «Джангара»: «Мана Ока Городовиковин һарнь / Мел Саврин һаршң күнд, / Арвн хурһнь альхндан үүмлдхлэрн / Атхж авсан тэвдго чаһ» [Хоньна М. 1966: 57]. Т. е. автор сравнил его с тяжелоруким богатырем Саваром, который не упустит из своих рук ничего, если возьмет. Сюжет стихотворения определен участием красного командира в Гражданской войне против Польши в 1920 г. Тогда после победы он прикурил сигарку, сделав ее из предложенной красноармейцами махорки, и предложил ее по кругу. Не докурив, командир, как потомок Джангара, отвалил большой валун, на котором сидел, положил сигарку, закрыл тем же камнем, обещав докурить ее.

Вернулся Ока с дивизией в Прибугский край по зову братьев-белорусов, вновь после победы добрался до знакомого валуна, достал из-под него половину недокуренной сигарки, закурил ее через двадцать лет. Описание кавалерийских атак, героизм красных бойцов, их гибель за свободу братских народов раскрывают героический сюжет, а сигарка, пролежавшая под огромным камнем и

докуренная через двадцать лет, привносит в балладу элемент фантастического допущения, чуда.

Факт общего курения сигарки командиром и его конниками становится маркером боевого братства, своеобразной трубкой мира. Враги трудового народа Украины и Белоруссии автором названы польскими панами, а также ненасытными чертями («ховдг бирмс»), акцентируя в балладе политическую борьбу двух миров как борьбу добра и зла, чистой и нечистой силы, интерпретируя сюжетную коллизию двоимирия.

Автор закончил балладу, актуализировав эпические традиции героизма, упомянул богатыря Хонгора: «Хоңһрин ач – революцин салдс / Халхан дахулж сахлан мошкв» [Хоньна М. 1966: 62]. («Внуки Хонгора – солдаты революции закрутили усы»). В переводе Николая Поливина: «Поклонился валуну / За такое чудо. / Дым махорочный глотнул – / Курится не худо!.. / Улыбается Ока – / Хороша примета: / Край Прибугский на века / С Родиной Советов!» [Хонинов 1972: 73–74]. Историческая рефлексия автора отразила дух того времени; новейшая история же корректирована распадом СССР и образованием РФ.

Диалогическая составляющая текста – беседы командира с бойцами о борьбе за свободу, дружеское общение за куревом сигарки. Исторический вектор баллады определил ее топонимическое пространство: Европа, Польша, Украина, Белоруссия, Пинск, Балтийское море, Буг. Фольклоризм произведения обусловлен обращением автора к родному эпосу: страна Бумба, легендарный конь Аранзал, богатыри Джангар, Хонгор, Савар, показ героической преемственности поколений.

Тема исторической памяти, мотивированной личной памятью о погибших на войне товарищах, отразилась в балладе «Туршулын хаалһд йова» («Продолжают идти дорогой разведчиков»), в переводе фронтовика Александра Николаева: «Не хватает их». Сюжет построен на авторском воспоминании об одном эпизоде, когда три партизана отправились на разведку и не вернулись. В экспозиции поэт обозначил время и место основных событий. «Дөчн һурвдгч жил / догшн үвлин сөөһэр, / даалһврта керг күцэхэр / һурвн көвүдин туршул / Гомель

тал харла» [Хоньна 1976: 5]. («В сорок третьем году, морозной зимней ночью, чтобы выполнить задание, к Гомелю отправилась разведка из трех парней»).

Во второй строфе дан своего рода метатекст: «Эн һурвна нерн / эн шүлгим төрулв. / Турсунов, Ковшырка, Суворов – тедн дүүвр насарн / туршулын хаалһд йова» [Хоньна М. 1976: 5]. («Имена этих трех и создали это стихотворение. Турсунов, Ковшырка и Суворов так и продолжают молодыми идти дорогой разведчиков»). Размышляя об этом, поэт говорит о том, что не хоронили их, они просто ушли. Столько времени прошло, человек мог бы уже прийти, ожидание душу снедает.

Риторическими вопросами автор пытается понять, что случилось: попали разведчики в засаду, поэтому и вестей нет, или, не выполнив задания, они так и ходят в поисках новой возможности. Он сравнивает себя с матерью, всегда ждущей сына, ушедшего на войну, при каждом теперь полученном письме у него возникает надежда. Он вспоминает, как услышал от соседнего отряда Грицана, что трое его разведчиков на четвертые сутки переправились через трясину. Значит, они могли взорвать поезд. Тогда как командир роты он вызвал командира взвода Журавлева и спросил, явились ли ребята. Тот ответил, что, вероятно, они уже соединились с частями Красной Армии, более ничего неизвестно.

Возвращаясь в сегодняшний день, автор поясняет, что ночной порой, создавая стихи, когда ветер стукнет в дверь, взглядывается в окно, не вернулись ли товарищи. И заканчивает балладу кольцевой композицией, повторив вторую строфу. В стихотворении перечислены конкретные фамилии боевых побратимов. В русском переводе же две фамилии из четырех заменены иными, но тоже реальными: пулеметчик Козлов, разведчик Прокопенко, символизируя представителей трех национальностей: русский, белорус и украинец. И в этой интерпретации несмотря на то, что известно о гибели всех троих, лирический субъект думает о том, как ему не хватает их. Николаев ввел публицистический мотив: «<...> я по ночам стихи шепчу / и ручкой, / словно автоматом, / прицельно в грудь войны строчу. // Умри, война!» [Хонинов 1974: 60].

Оригинальный текст включает 14 строф из пятистиший, организованных разными видами анафоры (сплошная, парная, тройная), свободной рифмовкой и рифмой, диалогическими репликами, риторическими фигурами, разноstopный ямб. По сравнению с переводом (тоже разноstopный ямб) оригинал отличается лиризацией повествования, перефразированием калмыцкой пословицы о том, что похороненный не возвращается, а ушедший приходит.

Одно из стихотворений Тимофея Бембеева «Өнчрсн гермүд» («Осиротевшие дома», 1990) в русском переводе Григория Кукареки (г.р. 1943) получило жанровое обозначение баллады при газетной публикации – «Баллада о заброшенных домах» [Бембеев 1991: 3]. В книге «На уровне сердца», подготовленной к печати незадолго до смерти поэта, русский перевод этого стихотворения напечатан без прежнего заглавия – «О заброшенных домах» – и жанрового определения [Бембеев 2005: 42–43], что более соответствует первоисточнику.

В своем произведении Т. Бембеев сблизил два времени: трагическое прошлое калмыцкого народа, когда во время депортации опустели дома и дворы, в том числе и родное село Зурмута, и современную действительность 1990 г., когда пустели села, жители которых перебирались в города, чтобы прокормить семьи, найти работу. Бросая в жар и холод, проклятые картины толпятся: «Халу, киит дүүргсн, / Харалта зургуд дарцв» [Бембин Т. 1990: 3]. Поломавшись, упали заборы, заросли верблюжьей колючкой улицы. Из-за пустых окон как будто десятками выглядывают черти, двери кошар со скрипом словно смеются, ком застревает в горле у лирического субъекта при воспоминании: «Хаша-хаацнь захас / Хамхрад, эврдэд унж. / Уульнц болсинь, чавас, / Утднь хатханчг дарж. // Аңһасн терзмүд һатцас / Арвадар шулмс хэдэлдсэр, / Хашан үүдд жаагсар / Хаһ-ташад инэлдсэр // Басл күчр болхас, / Бахлурт бүлкн тееглнэ» [Бембин Т. 1990: 3]. Седьмой катрен заключает стихотворение призывом-пожеланием: «Келхм, сурхм негн: / Кен күн чигн / Герэн бичэ өнчрүлтн, / Гейүртэ хамгас гетлгтн!» [Бембин Т. 1990: 3]. («Скажем, спросим одно: никто из людей пусть не сиротит свои дома, пусть избежит всякого уныния!»). Ср. в русском переводе: «И криком вновь

заходится душа, / И нечем мне становится дышать. / О, люди милые, творцы добра, / Не забывайте отчего двора. // ... Я много видел на белом свете – / Дома пустые зовут, как дети» [Бембеев 2005: 43].

В калмыцкой поэзии XX века выделяются две линии балладного жанра, по классификации С. Бройтмана: «ролевая» и «собственно лирическая» [Бройтман 2004: 331]. Специфика первой из них проявляется в том, что в нарушение канона повествование ведется не от третьего, а от первого лица, «повествователь здесь сам герой баллады, а не лирическое “я”» [Бройтман 2004: 331]. Например, «Зургин туск баллад» М. Хонинова, «Оошк торһн – Роза күүкн» М. Нармаева. В «лирических балладах» новым был ввод в стихотворение лирического «я», когда «между героем баллады и лирическим “я” устанавливается некая эмоциональная связь, позволяющая предполагать и большее – некий параллелизм их судеб» [Бройтман 2004: 331]. Например, «Мини үүрин туск баллад» А. Балакаева.

Эволюция балладных форм проявляется в трансформации субъектной организации баллады, когда наряду с классическим повествованием от третьего лица (например, «Башмгудин туск баллад» С. Байдыева) появляются «ролевые» и «лирические» баллады, когда изменяется структура баллады: внесюжетные элементы композиции, усиление эмоционального подтекста, авторское присутствие, когда наблюдается жанровая гибридизация (баллада-поэма).

Таким образом, в истории калмыцкой литературной баллады XX века наблюдаем несколько тенденций: 1) целенаправленное освоение поэтами жанра баллады; 2) автор свое произведение неверно определяет в заглавии или подзаголовке как балладу (Ц. Леджинов, А. Балакаев, С. Бадмаев); 3) переводчики деформируют авторский замысел баллады, снимают жанровое обозначение (С. Байдыев); 4) несмотря на то, что тексты (в том числе поэмы) не отвечают жанровой дефиниции баллады, переводчики трансформируют их как балладу (А. Сусеев, Э. Эльдышев, Т. Бембеев); 5) автор изначально не обозначает свое стихотворение балладой, а переводчик переименовывает текст, придавая ему балладные признаки (Д. Кугультинов, отчасти М. Хонинов). Такой тандем автор – переводчик имеет разные результаты, в том числе спорного характера.

ГЛАВА III.

БАСНЯ В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА КАК ЗЕРКАЛО СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ

3.1. Жанр басни в калмыцкой поэзии XX века: генезис и эволюция

В смеховой культуре фольклора монгольских народов, в поэтических его формах присутствуют различные типы смеха – «веселый смех, жесткая сатира, ядовитая насмешка, кривая ухмылка, игривая шутка. <...> все произведения, имеющие смеховой элемент, можно разделить на юмористические и сатирические. Четкой грани между этими двумя типами нет. Большое количество произведений имеют одновременно оба элемента», – указывает современный исследователь [Кульганек 2010: 164].

Для монгольского фольклора был характерен жанр «үг» («слово»). «По содержанию үг’и – размышления людей, животных и даже неодушевленных предметов. По жанру – короткие стихи, но встречаются и прозаические үг’и, – подчеркивает Л. К. Герасимович. – Они могут выражать жалобу, сожаление, насмешку, шутку, аллегию. В любом случае они критикуют несправедливость, зло, бесчестье. Действующее лицо үг’а очеловечивается, именно его словами выражена идея автора. Основной признак үг’ов – критика в форме иносказания, благодаря яркости и меткости которого легко запоминается» [Герасимович 2006: 214].

Д. Ёндон считал үг’и новым явлением в монгольской литературе XIX в., которые «не только дали жизнь новым формам, но и принесли с собой совершенно новое содержание и реалистический сюжет», критика была направлена против феодальных порядков (Сандаг) или нарушения законов Учения (Агваанхайдав, Ишсамбуу) (цит. по: [Герасимович 2006: 214]), [Ёндон 1981: 220–221]. «Аллегоричность “слова”, рассказ от имени животного или растения, стихотворная форма и краткость сближают үг с басней. В нем нет

конечной морали, но заключительные строки – своеобразный вывод из вышесказанного» [Герасимович 2006: 225].

В монгольской литературе прошлого столетия үг – национальная форма монгольской басни – не получил широкого распространения, но немногие образцы были и в этот период [Михайлов, Яцковская 1969; Герасимович 1965], например, «Жалоба верблюда», «Жалоба дерева, пересаженного в город» [Герасимович 2006: 226]. А в «Споре заглавной и прописной буквы», «Споре телеги с мотором» С. Буяннэмэх сохраняет привычную форму жанра, наполняя его новыми героями и новой моралью [Сапожникова 2016: 57–58]. В то же время, по мнению Л. Тудэва, благодаря заимствованиям внешних форм, манеры, отдельных элементов стиля зарубежных писателей в монгольской литературе появились такие новые поэтические жанры, как баллада, сонет, эпиграмма, басня и др. [Тудэв 1981: 351].

На развитие монгольской басни очевидное влияние оказала русская и советская басня. Гораздо ближе к привычной басне произведения Л. Бадарча («“Медведь” – о медведе, подбирающем кадры по принципу: лисиц в курятник, волка в овчарню; “Раскритикованный медведь” – о зажимщиках критики и т.д.). Однако и в них почти полностью отсутствует диалог, нет морализирующей концовки, сюжет мало динамичен» [Герасимович 1965: 192].

Народная смеховая культура нашла отражение и в калмыцкой литературе 1920–1930-х гг., отмеченной двумя тенденциями развития: первая тенденция характеризовалась четкой ориентацией на фольклор и опыт русской литературы, идеологически обосновывавшей социалистический реализм; вторая тенденция, менее политизированная, была нацелена продолжить специфическое развитие национальной литературы, развивая существовавшие письменные традиции, используя фольклорные истоки и ориентируясь на творческие достижения русской и других литератур.

Попытку реконструкции старых форм жанра «үг» современный исследователь увидел в творчестве калмыцкого писателя Адольфа Андреевича Бадмаева (1898–?), в его рассказе «Чон» (“Волк”, 1928), в

котором волчья жалоба на свою тяжкую долю отождествляется с тяжелой долей бедняков; само произведение было воспринято тогдашней литературной критикой как ложь и клевета представителя идеологии отживающего класса [Бичеев 1991: 75, 101; О калмыцкой художественной литературе 1935: 8].

Ср. в литературе калмыцкого зарубежья текст «Асхар гүүдг көк чон» («Синий волк, бегущий вечером»), усвоенный эмигрантом С. Кольдонгой (Содном, 1911–1994) в детстве и переложенный на бумагу по памяти. «Этот сказочный сюжет не зафиксирован ни в одном из известных сборников фольклорных текстов. Однако он достаточно широко распространен в фольклоре других монгольских народов. Произведение “Асхар гүүдг көк чон” может быть отнесено к сказкам о животных, но в определенной мере оно перекликается с текстами старописьменной монгольской литературы жанра “үг”», – полагает современный исследователь [Бичеев 2018: 371].

Это произведение имеет стихотворную форму с диалоговой конструкцией: разговор волка с двухгодовалым жеребенком, закончившийся смертью хищника от копыта предполагаемой жертвы. Умирая, волк с плачем жалуется на свою судьбу, на то, что он вытащил жеребенка из болота, вылизал с его шкуры грязь, написал на его копытах по-монгольски: «Балудаснь татад авад оркдг, / Бат ик чидл мини, а-уу, а-уу! – гиһэд, / – Балудынь шовхрад долаһад оркдг, / Балдһр ик келн мини, а-уу, а-уу! – гиһэд, // – Сарвһр турудтнь моңһл бичэд оркдг, / Сарул сээхн чееж мини, а-уу, а-уу! – гиһэд, / Келэд уульж оркад, / Киисэд укэд оч» [Кольдонга С. 2018: 32–35].

«Внутренние закономерности развития национальной литературы оказывали свое влияние и на творчество писателей „пролетарского“ направления в литературе», в том числе и на Харти Канукова (1883–1933), автора первых «пролетарских» песен-стихотворений и антирелигиозных «Шажна ховргин йовдл» («Проделок духовенства», 1930) [Кануков 1962], написанных в традиции классического жанра сургаала (поучения) и оцененных позднее как яркий памфлет, беспощадная сатира, направленная против религии и служителей культа. Новаторство Канукова не только в форме, но и в содержании:

фольклорный «магтал» (“восхваление”) перерастает в «восхваление» неприглядных сторон деятельности духовенства [Бичеев 1991: 63]. Произведение опирается на известный текст философа-священнослужителя Боован Бадмы «Чикнэ хужр» (“Услада слуха”, 1916) [Боован Б. 1991], определяемый по-разному – поэма, сургаал (поучение), песня [Бичеев 1991: 61–63; Бадмаев 1984: 134–142], где есть и сатирические элементы в адрес гелюнгов-священнослужителей.

Санджи Каляев в период культштурма, по словам И. М. Мацакова, также «выступил против воинствующих поборников старозаветного, освященного церковью уклада жизни с разящей стихотворной шарадой-сатирой „Теежг үгмүд“ („Иносказание“) и со стихотворением „Бөөргэ Жоһа гелң“. В первом из них он бичует верховного представителя ламаизма Хамбо, беззастенчиво обиравшего народ. Во втором – ламаистского монаха, богача и распутника» [Мацаков 1987: 77]. Эти тексты вошли в книгу поэта «Стихэн социализмин делдлхнд» (“Стихи созиданию социализма”, 1932) [Колэн С. 1932]. Так, «Тежг үгмүд» (букв. “Иносказательные слова”), созданные примерно в конце 1920-х гг. или в начале 1930-х гг., интересны с точки зрения использования, с одной стороны, приема загадки, с другой – иносказания, с целью создания, например, портрета персонажа. Трех кратким иносказаниям-загадкам предшествует авторское вступление, в котором он обращается к читателю разгадать их: «Бийм мини дүүвр, / Билг мини алдр, / Келн мини хорта / Келсн тежгм тээлвртэ... / Альков, наадкан торһлч» [Колэн С. 1932: 30].

В первой загадке «1-гч тежг» (“1-е иносказание”) сатира на священнослужителя – хамбо, врага советской власти, повадившего собирать деньги с людей, при виде денег говорящего «ам», при заполнении мошны говорящего «завяжи». «Делкэ эргэд дамшсн. / Деншг цуглулад амтшсн. / Советин йосна өшэтн. / Сөөвңгинь – Цаһан Хаалһтн. / Мөңг үзхлэрн “хам” гинэ. / Мошнган дүүрхлэ “бо” гинэ. / Хойраһинь ниилүлхлэ / Хортна – бийиннь / нерн болна. / Кемб тер? / (Хамбо)» [Колэн С. 1932: 30]. Соединение двух слов (“хам” в значении “ам” и “бо” в глагольном значении “завяжи”) создает портрет высшего религиозного деятеля (“хамбо”). Ответ на авторский вопрос «Кемб тер?» (“Кто

это?») дан тут же в скобках. Во второй загадке (2-гч тежг) речь идет о сюме – месте обмана, запугивания, заблуждения. «Өдрин наадк цагин / Нер автн. Үкрин мөөрлһнэ түрүн хойр / Үзг немтн. / Ташр хойраг ниилүлхлэ: / Тамарн ээлһэд / Таниг-маниг төөрүлдг / “Сүмсэр” сүрдәһэд, / Күмсимдн меклдг, / Урна бүрдәсн / Улан хорхасин / Гер / Юмб тер? / (Сөмө)» [Колэн С. 1932: 31]. Здесь также два слова в отгадке: время после дня – «сө» (“ночь”) и коровье мычание «мө» (“мё”), в итоге образуется новое слово «сөмө». Сюме – четырехугольный ламаистский монастырь, разделенный на дворы. Поэт иронически сравнил монахов с дождевыми червями, намекая на цвет их одеяния. В двух иносказаниях сатира на религиозное духовенство и место их обитания как социальный заказ времени, когда религия была объявлена враждебной государственной политике советского государства. В третьей загадке (3-гч тежг) сатира на того, кто бесполезен в строительстве социализма, с кем надо бороться, – на льстеца. «Түрүнк хойр үзгнь / Тошурхсн гелнгүдин оддг – / һазрин нерн. / Наадк хойр үзгнь / Нәрхн яста темснэ / нерн. / Тер хойраг олж авад / ниилүлэд оркхла, /Тегэд, түүнэс негдэд / һарсн үгнь: / Сөөһин зүүднэс / иткмж уга, / Социализмин тосхлһнд / тус уга – / Тиим күүнэ нерн. / Түүг – олтн. / Түүнлэ – ноолдтн. (Зуһу)» [Колэн С. 1932: 31]. В отгадке спрятаны два слова – место паломничества гелюнгов-священников (“Зу” – Тибет) и название фрукта (“һу” – дыня). Здесь также социальная сатира, поскольку автор не просто обличает человеческий порок – льстивость в корыстных целях, а относит его носителей к врагам новой жизни, строительству социализма. Все три произведения небольшие по объему, построены «лесенкой», завершаются вопросом («Кто это?», «Что это?») и ответом на загадку, основаны на игре слов. Текст структурирован в основном анафорой парного типа.

Как считал И. М. Мацаков, в поэтическом арсенале Хасыра Бикиновича Сян-Белгина (1909–1980) йорелы-пародии, наряду с проклятиями-харалами, оказываются важным средством сатирического разоблачения тех или иных явлений общественной жизни, и поэт, владевший старокалмыцкой письменностью, «хорошо усвоил прием сатирического осмысления йорела и использовал его, главным образом, в антирелигиозных целях. <...> Поэтому-то

среди творений Сян-Белгина на рубеже 20–30-х годов можно встретить несколько неожиданные вещи. Например, „Йорэл харалин дамбрлт“, т.е. „Сатира на благопожелания и проклятия“. Каждая строфа стихотворения начинается пожеланием благополучия, покоя и мира нойонам, зайсангам и духовенству. <...> Неожиданно в текст йорела вторгаются у поэта такие выражения, которые превращают в прямую противоположность весь смысл „добрых“ пожеланий. <...> Концовка стихотворения знаменуется полным преобразованием йорела: теперь это – откровенное испепеляющее обличение – харал» [Мацаков 1987: 96–98].

Стихотворение, состоящее из трех частей, завершается отдельной конечной строфой с рамкой (Харан-Худг, 1929 ж.): «Йөрэлтн, харал болв. / Йоралтн тонһаж цөмрв. / Йоситн тавлж буурв, / Йор урдасн ирв. / Заһн дерэстн цокв, / „Зайани“ хувэстн ханцав» [Сян-Белгин 1959: 12].

Это своего рода метатекст, в котором автор констатирует, обращаясь к своим «героям», что йорял-благопожелание стал для них харалом-проклятием, что йорял, «перевернувшись», разрушился. Власть [прежняя] ослабела, плохая примета сбылась. Колодезный журавль ударил сверху: predetermined судьбой доля воплотилась. Заметим, в название произведения автором включен литературный термин «дамбрлт» (“сатира”) [КРС 1977: 181].

В качестве традиции, когда благопожелание переходит в проклятие, исследователь сослался на эпизод с юным пленником из памятника калмыцко-ойратской литературы XVI в. «Историческая песнь о поражении халхасского Шолой-Убуши-хун-тайджи в 1587 году» [Лунный свет 2003: 47–63], с этим текстом был знаком Х. Сян-Белгин.

Эти примеры синтеза жанров йоряла-благопожелания и харала-проклятия, шарады-сатиры, уг в таких сатирических произведениях калмыцких поэтов 1920–1930-х гг., свидетельствуют, с одной стороны, о жанровых исканиях в калмыцкой поэзии тех лет, с другой – о роли фольклора в этом направлении.

Басня в калмыцкой поэзии не была объектом и предметом исследования в отечественном литературоведении. Немногие калмыцкие поэты в разное время обращались к этому жанру дидактической литературы (Санджи Каляев,

Хасыр Сян-Белгин, Басанг Дорджиев, Михаил Хонинов, Тимофей Бембеев), ни у кого из них нет сборника басен, такие произведения частично входили в авторские книги, переиздавались. Единичные опыты в этом жанре были у Гари Шалбурова, Николая Санджиева, по две басни написали Санджи Каляев, Муутл Эрдниев, Санжара Байдыев, три басни – Давид Кугультинов.

Калмыцкие баснописцы прибегали к различным способам для обозначения избранного ими жанра, чаще как «тежг» – «иносказание» [КРС 1977: 490] (Т. Бембеев, Н. Санджиев), реже русским словом «басня» (Д. Кугультинов), не маркировали (Х. Сян-Белгин, М. Эрдниев, Г. Шалбуров, Б. Дорджиев, М. Хонинов), ограничивались при подборке публикаций словосочетаниями «шүвтр үг» («острое слово»), «шүвтр бадгуд» («колкие куплеты»), «шүлгин шүвтр мөрэр» («сатирической строкой»). «Шүвтр» – калм. «едкий, колкий, язвительный» [КРС 1977: 685]. Иногда в творчестве одного и того же поэта использовались перечисленные способы жанровой дифференции басни.

Ср. в современной поэзии ойратов Синьцзяна басню Нимгрэ Жамбл-Дорж «Керэ тоһстн хойр» («Ворона и павлин», 2010) с подзаголовком («Йогт шүлг»), т.е. «иносказательное стихотворение» [Нимгрэ Ж.-Д. 2010: 147]. «Йогт» по-калмыцки – «аллегория, иносказание» [КРС 1977: 279].

Как известно, «элементы басенного жанра присутствуют в фольклоре всех народов (в т.ч. в древнейших шумерско-аккадских текстах), но устойчивую жанровую форму Б. приобрела в греч. словесности (6 в. до н.э. – время полулегендарного Эзопа). Отсюда одна струя басенной традиции распространяется на Восток и оттуда обратно на Запад (инд. „Панчатантра“ III в. до н.э., пехлевийская, сирийская и затем араб. „Калила и Димна“ 8 в., визант. и затем рус. „Стефанит и Ихниллат“); другая продолжает жить в лит-ре Римской империи (Федр, Бабрий), зап. средневековья (лат. „Ромул“, франц. „Изопет“) и нового времени (Ж. Лафонтен, К.Ф. Геллерт, Т. де Ириарте, Л. Хольберг, И. Красицкий)», – писал М.Л. Гаспаров [Гаспаров 1987: 47].

Согласно А.П. Квятковскому, в России басня, как стихотворный жанр, развилась в конце XVIII и начале XIX вв., хотя попытки писания басни были уже

у поэтов-силлабистов XVII в., в частности у Симеона Полоцкого, а затем у поэтов XVIII в. – В. Третьяковского, А. Кантемира и А. Сумарокова. Наибольшую известность завоевали тогда в России баснописцы И. Хемницер, А. Измайлов и И. Дмитриев. Подлинным же создателем русской классической басни с ее реалистичностью, психологизмом и политической заостренностью является И. Крылов. После Крылова почти на протяжении столетия в России не было басен как стихотворного поэтического жанра. Возрождение русской басни началось в советскую эпоху. Виднейший представитель советского басенного жанра Демьян Бедный развил крыловскую традицию и дал ряд интересных образцов политической, агитационной басни [Квятковский 1966: 57–58].

Как один из древнейших жанров дидактической литературы басня представляет собой «короткий сюжетно законченный рассказ в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом (т.н. “моралью”), придающим рассказу аллегорический смысл; чаще всего иллюстрация к известному житейскому или нравственному правилу. Своей повествовательной частью Б. сближается со сказками (особенно животным эпосом), новеллами, анекдотами; моралистической частью – с пословицами и сентенциями; именно поэтому А. Потебня рассматривал пословицу как результат “сжимания” басни» [Орлицкий 2008: 30].

Литературная калмыцкая басня, написанная в стихах, тяготеет к назидательности, морализаторству, опираясь на устное народное творчество (мифы, предания, сказки о животных, пословицы, поговорки, загадки) и на русскую басенную традицию, прежде всего И.А. Крылова.

Основная часть басен с персонажами-людьми у калмыцких поэтов связана с социальной сатирой на бюрократизм, казнокрадство, мздоимство, карьеризм, непрофессионализм и т. п. Определенное место занимает анималистическая басня с персонажами из мира животных, птиц и насекомых. Единичны примеры басен с флористическими мотивами и образами, в том числе с номинацией в названии (флоротитлология) [Иванюк 2011: 25], например, «Һанцхн кедмнэ модн» (“Одинокое грушевое дерево”) Николая Джамбуловича Санджиева (1959–2020), с

иносказательным выражением индивидуального жизнесознания. Несколько басен в подтексте можно отнести к политической тематике (Г. Шалбуров, Д. Кугультинов). Небольшая часть басен адресована взаимоотношениям между писателями и критиками, литературной полемике, литературной проблеме (Т. Бембеев, М. Хонинов).

Басня в калмыцкой поэзии появилась не в конце 1950-х гг. [Джамбинова и др. 2009: 504], а ранее – в конце 1920-х – 1930-е гг. Если за первый период (конец 1920-х – 1930-е, 1940 г.) 5 поэтами (С. Каляев, Х. Сян-Белгин, М. Эрдниев, Г. Шалбуров, Б. Дорджиев) опубликовано 9 басен, то за второй период (конец 1950-х гг.) – 23 басни, созданных 4 авторами (Д. Кугультинов, Х. Сян-Белгин, М. Хонинов, Т. Бембеев). В третий период (1960-е гг.) в жанре басни продолжали работать Б. Дорджиев, Т. Бембеев, М. Хонинов, в четвертый период (1970-е гг.) – Т. Бембеев, М. Хонинов. С 1980-х гг. внимание к басне пошло на спад. В пятом периоде одиночные опыты С. Байдыева и Н. Санджиева пришлось на начало 1990-х гг.

К первому периоду относятся в творчестве С. Каляева – 1 басня, Х. Сян-Белгина – 4 басни, М. Эрдниева – 2 басни, Г. Шалбурова – 1 басня, Б. Дорджиева – 1 басня.

Тематически эти произведения разнятся: 1) социальная сатира С. Каляева «Бөөргин Жоһа гелц» («Бериков Джога-священник», 1928), Х. Сян-Белгина: «Темэн яман хойр» («Верблюд и козел», 1934), «Золь уга болна» («Времени нет», 1936), «Орпахна „залус“» («Мужчины» из Оргакин, 1937) и Б. Дорджиева: «Зэрм хургудин тускар» («По поводу некоторых собраний», 1940); 2) политическая сатира Г. Шалбурова: «Өтнэ зүүдн болн занин инэдн» («Сон червя и слоновий смех», 1939); 3) нравоучительно-философская басня Х. Сян-Белгина: «Зан Чон хойр» («Слон и Волк», 1937) и М. Эрдниева: «Ус үзлго – һос тээлдго» («Не видя воды, не снимают сапоги», 1938), «Керсү» меклә» («Прозорливая» лягушка, 1940). Персонажами в них стали как люди, так и представители мира животных, диких и домашних.

Антиклерикальная басня С. Каляева «Бөөргин Жооһа гелң» («Бериков Джога-священник», 1928) вошла в книгу поэта («Стихи строительства социализма», 1932) [Колян С. 1932: 28–30], в переиздании, в собрании сочинений она названа «Бөөргэ Жооһа» («Бериков Джога») [Калян С. 1980: I, 38–40]. Разоблачая пьянство, обман, распутство буддийского священнослужителя по имени Джога (Жооһа) из хурула Шин Багуд, автор в конце басни формулирует мораль, высказав пожелание, чтобы гелюнги порвали свои желтые одеяния, не соответствующие их образу жизни, а ходили бы в черном. При этом поэт обыгрывает имя своего антигероя Джога, на тибетском языке означает «состояние нирваны, созерцание» [Монраев 2007: 156], сравнивает гелюнгов с лягушками в старой луже [Калян С. 1980: I, 40].

Согласно Г. Гачеву, «растительный или животный символизм – тоже важный аспект в различении национальных мирозерцаний. Для кочевых народов, где человек – кентавр на коне, священны животные: Конь, Верблюд, Лев, Овца» [Гачев 2008: 20].

Как известно, калмыки-кочевники разводили пять видов скота: лошади (мөрн), коровы (үкр), верблюды (темән), овцы (хөн) и козы (яман), ценились же четыре вида, коз разводили меньше. Калмыки, как и монголы, группировали домашних животных на «скот с горячим дыханием» (овцы и лошади) и на «скот с холодным дыханием» (верблюды, козы, крупный рогатый скот, включающий и коров), мясо первой группы считалось более полезным и престижным [Жуковская 2002: 87–88]. Скот воспринимается как символ богатства и благосостояния, как источник жизни: он дает мясо, молоко, шерсть и сырье для домашних ремесел [Пюрбеев 2015: 48].

Образцом первой анималистической басни в калмыцкой поэзии 1930-х гг. стало произведение Хасыра Сян-Белгина «Темән Яман хойр» («Верблюд и Козел», 1934). В названии указаны главные персонажи: домашние животные – верблюд и козел. Сатирические типы глупого начальника (Верблюд) и подхалима-секретаря (Козел) показывают конфликтные взаимоотношения в мире животных. Публикация в детской газете «Ленинэ ачнр» («Внучата Ленина») в 1936 г. «Темән Яман хойр» («Верблюд и Козел») имела подзаголовок «Бичкдүдт

нерэдж бичсн тууль» («Сказка, написанная для детей») [Сян-Белгин 1936: 4], автор позиционировал ее как сказку. Она состоит из двух частей в числовом обозначении с разной строфикой. Мораль выделена отдельным четверостишием и отделена от основного текста. Это одна из первых сказок в стихах для детей в калмыцкой поэзии того периода, хотя она и не вошла в первую поэтическую антологию «Бичкдт» («Детям», 1941).

В поздних книжных переизданиях нет подзаголовка с указанием жанра сказки, автор ориентируется уже на жанр басни, рамка произведения с одинаковым местом (Элиста), но с разными годами: в книге – 1935 г., в газете – 1936 г.

В сказке степные животные выбрали себе начальником верблюда: «Теегин олин малмудт / Темәһәр ахлач кенә» [Сян-Белгин 1936: 4], в басне подчеркивается его величина – высотой до неба: «Теңгрт күрм өндр / Темәһәр ахлач кенә» [Сян-Белгин 1982: 32]. Козел с торчащими рогами вызвался быть секретарем: «Сертхр өвртә яман / Сегләрнь болнав гинә» [Сян-Белгин 1936: 4; Сян-Белгин 1982: 32]. В сказке самомнение двугорбого верблюда растет, а от глупости «скисают» мозги: «Эргү темәнә тоолвр / Экн дотрнь иснә» [Сян-Белгин 1936: 4], этой метафорой автор подчеркнул характеристику персонажа.

В басне под влиянием полученной власти Верблюду еще больше глупеет. Этим пользуется Козел, который говорит Верблюду, что Лошадь называет своего начальника глупцом, возмущает спокойствие других животных, скандалит с козлом. Лошадь никого не слушает, ни с кем не хочет общаться, не желает считаться ни с начальником, ни с секретарем. По словам Козла, Лошадь говорит всем, что она труженица, а на самом деле хочет сместить Верблюда с ханского престола, прибрать его казну. О беспечности Верблюда знает даже глупая свинья, поэтому Козел предупреждает своего великого начальника, что положит конец лошадиному бесстыдству. Подтверждая верноподданность, Козел кланяется в ноги Верблюду. Начальник же в ответ только смеется, ругая Лошадь.

Во второй части Козел-пройдоха навещает Лошадь в хотоне-селении, где скот жует жвачку, а караульные собаки лают. Захватив с собой овес для Лошади,

трусливый Козел хотел вначале убежать, но потом вернулся с целью подхалимства. Лошадь с иронией спрашивает, куда тот направляется темной ночью, заявляет, что такой секретарь никого не обманет, вместе с начальником пора гнать их, глупого верблюда и хитрого козла, теперь человек станет хозяином скота. А Козел говорит, что начальник называет лошадь глупой, хочет забодать ее быком, побить верблюдом, ищет для ее убийства злого жеребца. Во время их разговора в степи завыл волк, залаяли в ответ собаки, чабан выстрелил несколько раз из ружья. Испугавшийся Козел кланяется в ноги Лошади, просит спасти его. Лошадь за бороду притаскивает Козла к Верблюду. Хитрый подхалим Козел оказался меж двух огней: «Ховч, зуһу Ямаг / Хойр һалд дагжна» [Сян-Белгин 1982: 37], использован фразеологизм «хойр һалын хоорнд бээх» (“очутиться между двух огней”) [КРС 1977: 154].

Мораль в конце басни полна сарказма: «Тенг тиим малмуд / Теегт угал биз» [Сян-Белгин 1982: 37], т. е. таких глупых животных, вероятно, в степи нет. Автор призывает: «Андн, зуһу эмтд, / Адусн дөңтэг үз!» [Сян-Белгин 1982: 37]. Иначе говоря: «Скандалистам и подхалимам покажи в помощь таких животных!».

В сказке Х. Сян-Белгина окончание отличается тем, что лошадь прогнала козла. Спустя некоторое время верблюд с козлом отправились на важную выставку. Их посадили в переднем ряду, сделали снимок. В газете рассказали и о лошади, корове, овце и свинье. Заканчивая сказку, поэт показал счастливую развязку: «Теегтэн малмуд тарһлв. / Тедниг малчнр толһалв. / Темэн һөрһлдэн уурв. / Яман ховлдган хайв» [Сян-Белгин 1936: 4]. («В степи скот тучнеет. Им руководят скотоводы. Верблюд перестал глупить. Козел прекратил хитрить»).

Мораль сказки прямолинейна: «Тенд тиим малмуд / Теегт угань үнн. / Һэргтэ, зуһу эмтс / Һазр деер оln» [Сян-Белгин 1936: 4]. Автор заявляет: «Таких животных в степи нет – это правда. Глупцов, подхалимов на свете много». Такое различие морали в двух текстах актуализирует басенный потенциал: на примерах животных показаны отрицательные типы людей. Обратим внимание на то, что у тибетцев и монголоязычных народов древний обряд, имевший добуддийские корни, воссоздавал в ритуале процесс символического отрезания проклинающего

«черного» и лъстивого «белого» языка. Среди буддийских текстов, имевших хождение в народе под названием «Хар келе утулһн» («Отрезание черного языка»), была «Сутра черного языка» («Хар келнэ судр»), переведенная в XVII веке Зая-Пандитой на «тод бичг» скорее всего с тибетского языка. В калмыцком ритуале, сохраняющемся до настоящего времени, чтение текста сопровождается постепенным отрезанием черной и белой нитей, концы которых находятся во рту у реципиента обряда [Музраева 2010: 392]. Это подтверждает народное представление о том, что одинаково пагубны как проклятие, так и лесть.

Стилистика басни и сказки также демонстрирует жанровые особенности. В басне поэт использует иронию, сарказм, сатиру, в сказке характеристики персонажей-животных и их поступки однозначны, есть счастливый финал: лишившись власти, верблюд и козел исправились. В басне предательство и подхалимство лъстивого козла показаны резко, подтверждены реакцией возмущенной лошади, притащившей козла на суд к начальству, усилены фразеологизмом («оказаться меж двух огней»), разоблачающим поведение карьериста. Диалоги в двух текстах изобличают поведение персонажей, эмоционально подкреплены вопросительными и восклицательными интонациями. Если верблюд глуп настолько, что не разбирается в лести и хитрости козла, то лошадь не заблуждается ни в отношении начальника, ни в отношении его секретаря.

«В народе верблюду приписывали разные свойства, что сохранилось в фольклоре – приметах, сказках, эпосе, загадках, пословицах и поговорках» [Борджанова 2019: 76]. Иногда верблюд не блещет умом, козла не всегда спасает его хитрость, лошадь обычно сметлива. Так мышь обманула верблюда, которой не попал из-за нее в калмыцкий годовой календарь («Жилин нернд орсн = Попавшая в название года», «Хулһн болн темэн = Мышь и верблюд»), верблюд бывает обидчивым и мстительным («Темэн көвүн хойр = Верблюд и мальчик») [Мифы, легенды ... 2017: 60–63, 92–93]. Верблюд из сказки «Барс, чон, арат, темэн дөрвн» («Барс, волк, лиса и верблюд»), когда зимой стало плохо с пропитанием и лиса предложила кого-нибудь из них съесть, жертвует собой ради голодных друзей

[Калмыцкие сказки 2009: 400–401]. Х. Сян-Белгин в этом плане не отходит от фольклорной традиции. В сказке и басне калмыцкого поэта верблюд глуп, доверчив, обидчив, но не мстителен.

Басня Сян-Белгина «Золь уга болна» («Времени нет», 1936) – социальная сатира на работников общепита, которые не торопятся обслуживать клиентов, в ответ на критику предлагают записать замечания в книгу жалоб, а сами ее не читают, говоря, что им некогда. Жанровая зарисовка на начальника Залхуева (Лентяева, от слова «залху» – «ленивый») завершается моралью: «Цээлһвр керг уга. / Цааж энүнд кергтэ. / Олн күч-көлсчин / Онц зарһ эрлһст / Хэрү өгдг уга / Хар мөртэ залхуг / Хазарлж, оосрлж авхм!» [Сян-Белгин 1982: 49]. Автор считает, что не нужно никаких пояснений, такой человек заслуживает наказания. Если он не дает ответа на запросы трудящихся, то такого лентяя надо обуздать.

Другая басня поэта «Орһахна “залус”» («Мужчины» из Орһакин, 1937) в своем заглавии иронически характеризует трех мужчин-пьяниц из Орһакин, отлынивающих от работы, поздним вечером пугающих собак и людей на улицах поселка своим пением («ээ, оо, аа»), задирающих прохожих. Мораль басни закономерно поучительна: «Олн, цуг кевтэн, / Орһахна “залусан” таньтн, / Иим андн туужин / Ичртэ йовдлас эмэтн» [Сян-Белгин 1982: 60]. («Знайте “мужчин” из Орһакин, избегайте такого позорного поведения»). Социальная доминанта двух этих басен очевидна своей актуальностью и современностью.

В том же плане написана и басня Басанга Дорджиева «Зэрм хургудин тускар» («По поводу некоторых собраний», 1940), опубликованная в газете «Улан баһчуд» («Красная молодежь»). Бюрократизация комсомольской жизни подробно показана на примере одного собрания, на котором кворума не было, но все-таки стали заседать, актив призывал комсомольцев принимать на себя обязательства, единогласно голосовать за общие решения. Если мужчины из Орһакин у Сян-Белгина названы по именам, то у Дорджиева персонажи актива и рядовых комсомольцев обезличены, тем самым подводится соответствующая мораль: «Минь иим хургуд / Маһд уга болцхана. / Мел үннднь келхлд, / Му! Туста биш. // Чинртэ төрин тускар / Шүүврт тэвж күндчкэд, / Чикднь терүг хаһллго / Шуугаһар

төгсксн хажр» [Доржин Б. 1940: 3]. («Таких собраний бывает много. По правде говоря, это плохо! Пользы нет. Поговорив о важных делах, о возможных результатах, не выбрав правильный путь для их достижения, просто шуметь об этом ошибочно»). Здесь есть своего рода переключка с «Прозаседавшимися» (1922) В. Маяковского – в реалистическом аспекте, с диапазоном – от молчания («Ус балһчксн мет / Эмтэ күн келхш» = «Словно воды в рот набрали, никто не говорит») до пустопорожней болтовни.

Возрождение жанра басни пришлось на конец 1950-х гг. после длительного перерыва, вызванного Великой Отечественной войной (1941–1945) и ссылкой калмыцкого народа (1943–1956).

Басня появилась и в поэзии Давида Кугультинова, Михаила Хонинова, Тимофея Бембеева, в их сборниках, изданных в 1960 г.: «Жирһл» (“Жизнь”), «Байрин дуд» (“Песни радости”), «Зөөр» (“Сокровище”), продолжена в творчестве Хасыра Сян-Белгина в сборнике «Цагин айс» (“Мелодия времени”, 1961). Одна басня Каляева, три басни Кугультинова и две басни Сян-Белгина, циклы басен Хонинова и Бембеева продемонстрировали проблемно-тематический диапазон, политическую и социальную сатиру, критику человеческих недостатков и пороков (пьянство, азартные игры, погоня за модой, игнорирование родного языка, воровство и т.д.).

В первую книгу М. Хонинова «Байрин дуд» (“Песни радости”, 1960) вошел басенный цикл «Иим улс бас бээнэ» (“Такие люди тоже бывают”). Это шесть стихотворений, обозначенных римскими цифрами и названиями: I. Кеһэ күүкн. II. Эркнч залу. III. Көзрч күн. IV. Залхун хаалһ. V. Хальмг дүрт. VI. Хулха – аштнь бэргднэ [Хоньна М. 1960: 99–109]. Первые три басни рисуют портреты модницы, пьяницы, картежника, что явствует из названий: «Модница», «Пьяница», «Картежник». Четвертая басня «Дорога лентяя» бичует нерадивого труженика по имени Босха, пятая «На внешность калмык» – незнание родного языка, шестая «Вор всегда будет пойман» – воровство колхозного добра. Все они написаны в конце 1950-х гг.

Портретная галерея открывается басней о моднице-бездельнице, проводящей время в праздности и поиске женихов. Обрисовав такую «болезнь» девушки, автор пытается найти лекарство у врача. Причину болезни видит в том, что она росла в чрезмерной родительской ласке, не утруждая свой ум знаниями, пренебрегая учебой, избегая работы. Моральный вывод баснописца прямолинеен: «Күргд гедрнэ, / Күүкн ээдрнэ, / Бүшмүд саглрхш, / Бүрүл тасрхш...» [Хоньна М. 1960: 100]. («Женихи теряются, девушка киснет, платье не развеивается, сумерки не кончаются...»). Две метафоры («девушка киснет», «сумерки не кончаются») взаимосвязаны: такая модная бездельница никому не нужна, а образ ее пустой жизни не меняется.

Портрет пьяницы традиционен: бездельник, отказывающийся работать, но любящий участвовать в свадьбах, сватовстве, браниться, драться, доводящий жену до слез. Но автор дает шанс своему персонажу, считая, что у каждого есть выбор, метафорически это обыгрывается образом упавшей веревки. «Алдрсн деесншц цуцгдна, / Андрж селэндэн һарна, / Ааль ормдан күцгднэ, / Ашнь толһад ирнэ» [Хоньна М. 1960: 102].

У картежника в третьей басне свои резоны. Когда ему говорят, что нужно выходить на работу, он находит в себе вдоволь страданий, когда его приглашают поиграть в карты, он идет впереди всех. Он постоянно проигрывает, занимает в долг, но не находит в себе сил отказаться от пагубной привычки. На вопрос, кто в этом виноват, слышит в ответ: «Кезлин күрл шуурхла, / Күүнэс өгйэлдгчн уурхла, / Һартн көдлмш эмдрх, / Гертэн цээчн зандрх» [Хоньна М. 1960: 103]. («Когда червовый король порвется, / Когда люди перестанут одалживать, / Тогда в твоих руках работа оживится, / А дома чай будет крепким»). Воспользуется ли картежник добрым советом неизвестно, но нравоучительный аспект произведения очевиден.

Четвертая басня по сравнению с предыдущими баснями насыщена диалогами. Лентяя, посвящающего все время чаепитию и сну, товарищи по бригаде пытаются научить уму-разуму, он отговаривается болезнью, курит без устали. На все поручения у него есть отговорки: то спина болит, то запястье

ломит, то голова кружится. Бригада готова гнать бездельника, но он постоянно посещает больницу, хотя у него богатырское здоровье. Басня заканчивается авторскими размышлениями: «Хуурмгин хаалһ билрж чилнэ, / Хэрү эргж хуух маажулна, / Залхун гер түлэхэр мээртнэ, / Зальгдгин хол хоосар зэндрнэ» [Хоньна М. 1960: 105]. («Дорога обмана закончилась, лентяй почесал затылок, его дому не хватает топлива, а его глотка пуста»). Эта деталь отсылает к калмыцкой пословице: «залхунин герт түлэн уга, зальгдгин герт хот уга», т. е. «у ленивого в доме нет топлива, а в доме пьяницы нет пищи» [КРС 1977: 718].

Беспокойство поэта по поводу незнания родного языка стало темой пятой басни. Жанровая сценка иллюстрирует встречу автора с одним из таких людей. При встрече с человеком калмыцкой наружности, он знакомится с ним на родном языке, называя себя Муутлом. Дальнейший диалог доказывает, что собеседник Төлэ не может говорить по-калмыцки: вместо приветствия желает спокойной ночи, а его поправляют, что сейчас полдень. В ответ автор слышит, что его не понимают. На пожелание доброй дороги и приятной встречи Төлэ отреагировал молчанием. Это опечалило поэта, поэтому призвал читателей, назвав их братьями, к знанию родного языка: «Дүүнрм, наартн, / келэн медлций» [Хоньна М. 1960: 107].

Шестая басня с утверждением, что вор всегда будет пойман, уже с заглавия определяла авторскую позицию. Поэт вначале напоминает о том, что Хулхач (Вор) и Чон (Волк) – это имена людей. И человек-вор, и волк-вор – всегда для людей опасны, с ними идет война. После такого вступления баснописец изложил поучительную историю, подтверждающую название произведения. И Хулхач, и Чон, имея родню среди начальства, устроились на работу в колхоз чабанами. Председателю колхоза приснился сон, который он расценил, как недобрый. В его сновидении белая овца вспоминала, как оплакивала своего ягненка, которого украли воры, а теперь очередь дошла до другого ягненка. Овца горевала, что осиротела без детей. Во сне председатель послал всех к черту. Сон в руку. Прокурор дал соответствующее распоряжение, у воров началась бессонница, они оказались в зале суда: «Зүүд дахж, / зеткрнь хатхж, / Зөв йиллч / прокурор бууна, /

Нөөрнь тасрж, / хулхачнр өсрж, / Нүүрэн халхлж, / зарһд сууна...» [Хоньна М. 1960: 109]. Прием сновидения психологически усиливал картину хищения колхозного добра, в котором принимали участие председатель колхоза и его родня. Неотвратимость наказания воров для автора очевидна. Мораль дана не отдельным рассуждением, а в контексте истории.

Первые три басни дают обобщенные портреты модницы, пьяницы и картежника. Последние три басни имеют имена персонажей: бездельник Босха («Дорога лентяя»), Муутл и Төлэ («На внешность калмык»), Хулхач и Чон («Вор всегда будет пойман»). Говорящие имена усиливают характеристику героев: Босха от глагола «босхх» – “восстанавливать” [Монраев 2007: 144], Төлэ / Төлмж – от существительного «төл» “приплод” + мж [Монраев 2007: 184], Муутл – от прилагательного «му» “плохой” + тл [Монраев 2007: 168], в последнем примере – это уже имя-оберег. Четыре басни структурированы строфическими катренами. Две последние басни построены «лесенкой». В соответствии с национальной версификацией все стихотворения имеют анафору разных видов: парную, сплошную, перекрестную.

Во вторую книгу М. Хонинова «Мини домбр күңкнхлэ» (“Когда поет моя домбра”, 1964) вошли «Сатирические куплеты» (“Шүвтр куплетмүд”), а также две басни: «Бая, Ая хойр...» (“Бая и Ая”) и «Одмн Содн хойр» (“Одмн и Содмн”) [Хоньна М. 1964: 112–115, 122–126]. В третьей книге «Цаһан-Нуурин айсмуд» (“Цаган-нурские мотивы”, 1966) к разделу «Шүвтрлһс» (“Сатиры”) примыкает басня «Иимнь чигн бээнэ» (“И такие бывают”) [Хоньна М. 1966: 88–89]. Раздел «Хатханчгта шүлгүд» (“Колочие стихи”) включен в четвертую книгу поэта «Шүлгүд болн поэмс» (“Стихи и поэмы”, 1967). Среди таких произведений несколько басен: «Хар һалзн бүрү» (“Черный бычок с лысиной”), «Хойр чирэтл» (“Двуличный”), «Тер, татвр уга үрн...» (“Тот, невыдержанный человек...”), «Хойр үр» (“Два друга”), «Ховчин хорта келн» (“Ядовитое слово сплетника”) [Хоньна М. 1967: 95–98, 100–101, 102, 103–104, 105–107]. Лишь одна басня «Худлч амарн – өгәнч» (“Дать отпор лжецу”) есть в составе шестой книги «Әрәсэн тенгр дор» (“Под небом России”, 1971) [Хоньна М. 1971]. В седьмой книге «Эцкин һазр»

(“Земля отца”, 1974) переизданы басни, вошедшие в предыдущие сборники, а также представлены новые произведения в этом жанре. Среди них: «Күүнэ кишгт киимнь холиж» (“С жиру беситься”), «Арат колхозд» (“Лиса в колхозе”), «Аратар шову хэлэлһж» (“Птиц сторожили лисой”), «Хамаһасв, теегт...» (“Откуда-то в степи...”), «Хавал...» (“Пустослов”), «Ховчин келнд хотн уутърна» (“Из-за сплетника хотон уменьшается”), «Хар махч үүрмүд» (“Хищные друзья”), «Дегэ» (“Крючок”), «Худлчнрла дэ кехм» (“Дадим бой обманщикам”), «Машиг эрк гүүлгв» (“Машину везет водка”). Несколько басен восьмой книги «Шүлг мини, делгр» (“Стихи мои, разворачивайтесь”, 1976) продолжили сатирическую направленность поэзии Хонинова. Это «Дем» (“Помощь”), «Хүрм» (“Свадьба”), «Согтуһин тавн ааль» (“Пять причуд пьяницы”), «Зуһу» (“Подхалим”) [Хоньна М. 1976: 74–79]. В девятой книге «Теегин шовун тоһрун» (“Журавль – птица степная”, 1977) третий раздел включает переиздание басен из первой книги, в том числе в инвариантах, и новые басни: «Күүг эркэс салһхм» (“Разлучим человека с водкой”), «Ардк хотнд аралжлад» (“Позади хотона плетутся”), «Тууль болснднь ханнав» (“Благодарю, что стало сказкой”) [Хоньна М. 1977]. Одна басня «Тагчгт, сэ бичэ күлэтн» (“Не ждите хорошего от молчания”) вошла в одиннадцатую книгу «Төрскнүрм бичэ хатн» (“Не стреляйте в родину мою”, 1978) [Хоньна М. 1978].

Впервые среди исследователей к сатирическому аспекту творчества Михаила Хонинова обратился Дмитрий Чиров в книге «Грани любви. Творческий портрет Михаила Хонинова». Но объектом его изучения стали лишь переводные произведения писателя в главе «Парадоксы любви» [Чиров 1987: 67–72]. По мнению астраханского ученого, М. Хонинов прибегал к сатире не очень часто, лишь в крайних случаях [Чиров 1987: 67], что, как мы убедились, не соответствует действительности даже в простом перечислении. В жанровом отношении Чиров разграничил некоторые тексты поэта на стихотворные фельетоны («Хавал-бахвал», «Зимние беседы-досады»), которые подробнее проанализировал, на басни («Сайгак-прыгун», «Мертвый враг»), о которых сказано кратко. При этом литературовед не обосновал жанровую дифференциацию указанных произведений, ограничившись проблемно-

тематическим аспектом. В итоге ученый приходит к неверному выводу о том, что по внутренней сути своей Хонинов «не сатирик, ибо ему свойственно выражение и проповедь любви средствами самой любви, а не ее антипода – ненависти» [Чиров 1987: 71].

Басни М. Хонинова различаются как по своей направленности (политическая, например, «Трубадуры-пожарники»), социальная сатира (например, «Хавал-бахвал», «Сайгак-прыгун», «Лиса в колхозе», «Лиса стала птицеводом»), нравоописательная (например, «Бая и Ая», «Два друга»), так и по форме (чаще строфическая, с использованием «лесенки»), с определенным кругом тем и мотивов, персонажами (люди и животные), жанровыми сценками, диалогами, монологами, близостью к национальному фольклору (пословицы, поговорки) и басенной традиции И.А. Крылова («Лиса-строитель» и др.).

Поэт использовал говорящие имена и фамилии. Например, в басне о председателе колхоза, по имени «Хавал» [Хоньна М. 1974: 125–127], что означает: 1) дробовик, 2) бубен, а в переносном значении – «пустослов» [КРС 1977: 561]. В переводе под названием «Хавал-бахвал» Андреем Внуковым уточнено: «Калмыцкий хавал — это русский бахвал» [Хонинов 1973: 19]. В басне «Худлчнрла дэ кехм» (“Дадим бой обманщикам”) автор объединил калмыцкие и русские имена и фамилии, указывая на обобщение: директор совхоза Сян Брихунов (“настоящий брехун”), счетовод Темэн Крикунов (“верблюд-крикун”), а также рабочком Бор Соктуев (“крепкий пьяница”). Призывая дать бой лжи и обману, автор, написав стихотворение, отправился степной дорогой с ревизором сначала к Брихунову: «Худл, меклэ дэ кехэр / Хоньна Михаилас шүлг төрв. / Түрүлэд Брихуновд күрхэр / теегин хаалһд бүрткэчтэ һарв» [Хоньна М. 1974: 147]. Это своего рода метатекст, отсылка поэта к своей деятельности (корреспондент всесоюзного сатирического журнала «Крокодил»). Басни на литературные темы М. Хонинов адресовал как коллегам по перу, так и редакторам.

В статье «Этапы становления и развития калмыцкой художественной литературы» (1962) М. Нармаев писал: «Т. Бембеев – баснописец. В его баснях

новые, местные образы – “Цар” (“Вол”), “Буур болн ботхн” (“Буура и верблюжонок”), “Мөргч үкр” (“Бодливая корова”) и другие. Для калмыцкой литературы – это новый, жизненно необходимый жанр. Творческая работа Бембеева в этой области довольно плодотворна» [Нармаев 1962: 26]. Здесь тогдашний председатель Союза писателей Калмыкии также ошибочно относит появление жанра калмыцкой басни к позднему периоду.

Первая книга «Зөөр» (“Сокровище”) молодого поэта Тимофея Бембеева тоже вышла в 1960 г. Ее содержание состояло из двух разделов: I. «Шүлгүд болн поэмс» (“Стихи и поэмы”), II. «Тежгүд» (“Басни”). Некоторая часть басен прежде печаталась в газете «Хальмг үнн» с 1957 г. Если в книжном варианте 12 произведений включены в раздел «Басни», то в газетном варианте получили разное жанровое обозначение. Например, «Уршгта туула» (“Случай с зайцем”) как «хөкрлһн» [Бембин Т. 1957: 4], термин, имеющий три значения: «1) подтрунивание, подшучивание 2) острота, меткое слово 3) юмор, ирония, насмешка» [КРС 1977: 603]. Стихотворения «Ховдг чон» (“Жадный волк”) и «Мөргэч үкр» (“Бодливая корова”) опубликованы под рубрикой «Бембин Тимофейин тежгүд» (“Басни Тимофея Бембеева”) [Бембин Тимофейин тежгүд 1959: 4].

Судя по названиям, основными персонажами произведений стали представители животного мира, дикие и домашние животные, рыбы (козел, заяц, верблюд, верблюжонок, цыплята, бык, волк, корова, ёрш). В названиях одних басен дана характеристика этих персонажей: «Икрксн шөрэкэ» (“Заносчивый ёрш”), «Ховдг чон» (“Жадный волк”), «Мөргэч үкр» (“Бодливая корова”), «Бухин мунь...» (“Плохой бык...”), в других – их соседство: «Буур ботхн хойр» (“Буур и верблюжонок”), в иных – указание на должность: «Агроном Серк» (“Агроном Козел”). Одна из басен посвящена чернилам и ручке: «Бөк үзг хойр». Названия нескольких басен можно понять, только прочитав их содержание: «Цогцасн үлүһәр көөрхлэ...» (“Если переоценить свои силы...”), «Амнь халад...» (“Быть навеселе...”), «Эс медхлэ...» (“Если не знать...”).

Социальная сатира на номенклатуру дана в басне «Ховдг чон» (“Жадный волк”). Слон вызвал к себе волка, тот сразу явился, подумав, что появилась хорошая должность. Услышал же от слона, что должностей хватает, но волк не придает должного значения тому, что имеет: всегда пугает тем, что ему все мало, ничем не довольствуется, куда бы его ни отправили, там все приходит в негодность. Волк, выразив согласие с критикой в свой адрес, все же сказал в свое оправдание, что много лет работает начальником, не всегда получается следовать указаниям. Вот если бы ему дали заместителя, добавили зарплату, закрепили персональную машину, другую работу с большей властью... В итоге слон, нервно закурив, пригрозил волку, но все же подписал приказ о новом назначении. Баснописец констатирует: «Чеежнь ханшго ховдг седклэр / Чидлэсн үлү аца авчкад, / Чигтхлэд, олна төрт харшлдг, / „Чонмуд“ манла бас харһна» [Бембин Т. 1960: 53]. Вновь обращаясь к читателям, автор напоминает, что среди нас встречаются такие «волки», которые никак не насытятся, преувеличивают свои силы, становясь помехой общему делу.

Две басни «Уршгта туула» (“Случай с зайцем”) и «Амнь халад...» (“Быть навеселе...”) адресованы социальному бедствию – пьянству. В первой басне захмелевший заяц бросил вызов барсу, вызывая его на поединок помериться силой. Звери стали смеяться, а лиса подначивать, мол, волк уже узнал силу зайца, кому еще можно сказать о заячьей выносливости? Разгорячившийся заяц стал засучивать рукава, а разгневанный барс вскочил, схватил его за уши, приподнял, потряс и посадил на землю. Басня начинается с того, что все звери собирались раз в год по обычаю предков, вели разговоры о жите-бытье. Во главе собрания зверей восседает слон. Барс напоминает собравшимся о том, что когда-то сказанное необходимо почитать, знать свое место, приводит калмыцкую поговорку: «„Күн ахта, девл захтаг“ / Кезэ чигн медж йовтн» (“Человек со старшими родственниками, шуба – с воротником – [поговорку] всегда знайте”). Ведь «воротник платья – один из признаков, присущих человеку, символ защиты наиболее уязвимой части тела человека – шейного отдела позвоночника» [Бакаева 2008: 103]. По старшинству слон, совершив обряд окропления водкой, произносит

йорял, благословляя собравшихся, пожелав почитать старых, жить в мире и согласии. «Кезэчн цуһар хурж, / Көгшдэн тевчж, күндлж, / Дүмбр йовтн, – гиж / Дүүнрэн зан йөрэнэ» [Бембин Т. 1960: 38]. Барс тоже обратился к молодежи с наказом о послушании. После полуночи звери опьянели. Тут-то заяц и заявил, что барс, наверно, слышал о его способностях, узнал, что есть сила под стать ему. Ирония авторская в том, что заяц осмелел, перебрал водки, потерял осторожность. Он забыл произнесенный сломом йорял, наказ барса. Поэтому басню поэт завершил моралью: «Иим хөкрлиг умшад, / Инэдэр бичэ тээлтн, / Учр-утхинь медж, / Уршгта туулаг сурһтн» [Бембин Т. 1960: 39], т.е. призвал читателей не просто посмеяться, а понять смысл ситуации, чтобы проучить такого зайца.

В названии басни «Амнь халад...» приведен калмыцкий фразеологизм: «Амнь халх. Слегка выпить, быть навеселе. Разгорячиться от речей» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 33]. Два зайца, еле передвигаясь, бредут в поисках водки, чтобы еще выпить. Встречные обходят их стороной, говоря, что зайцы протрезвеют, ума наберутся. Автор в конце басни прибегнул к сентенции: «Тиим туулас хотхрт / Олн биш – цөн, / Тедниг закрад, сурһх – / Олна керг мөн» [Бембин Т. 1960: 49], что означает: несмотря на то, что таких зайцев немного, воспитывать их – дело общее. К этой же басне тематически примыкает другая, касающаяся воспитания молодого поколения, – «Эркэр өссн һуужмл» (“Цыплята, выросшие в неге”). В курятнике старый петух сидит темнее тучи, курица задается вопросом, кто виноват в том, что ее цыплята выросли неуправляемыми, не слушая родителей, пьют водку, когда они этому научились? Чего им недоставало, что они теперь стали такими? Сам автор в конце басни приходит к выводу: «Эн йовдлин экнд / Ээжин эндү орж, / Дегд һуужмлан өкэрләд, / Жолаһинь сул тэвж» [Бембин Т. 1960: 44]. Иначе говоря: «Начало этих проступков в материнской ошибке, слишком балуя цыплят, она ослабила поводья», т. е. перестала контролировать детей. Эта метафора восходит к калмыцкому фразеологизму: «Жолаһинь татх» (“Осадить, одернуть”) [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 91], букв. «подтянуть поводья».

Взаимоотношения между поколениями литераторов сатирически показаны в басне «Буур ботхн хойр» (“Буур и верблюжонок”). Название подчеркивает пол и возраст персонажей. «Общее название верблюда в калмыцком языке темэн, буур ‘верблюдо-производитель’, ингн ‘верблюдица (в возрасте старше пяти лет)’, ботхн ‘годовалый верблюжонок’» [Борджанова 2019: 75–76]. Верблюжонок, написав свое первое стихотворение, показал приятелю, тот стал его хвалить. Обрадованный верблюжонок явился к писателю Бууру, но был неприятливо встречен. Прочитав стихотворение, Буур порвал бумагу. «Некогда мне объяснять», – только и сказал. Нарисован неприглядный портрет хозяина: сверкает глазами из-под очков, брызжет слюной, скрежещет зубами (авторский окказионализм «шард-кард»), нагоняя страх на испуганного гостя. Здесь и отсылка к фразеологизму «Буур кевтэ гижгэн шудрх, шүдэн хэврх. Быть страшно злым (букв. словно верблюдо-самец скрежетать зубами, скрести затылок)» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 60]. Баснописец вновь обращается к читателям: «Икрксн эн Буурт, / Иньгүд, хажһринь заатн, / Буульдг бичкн ботхнас / Буур болсинь медүлтн» [Бембин Т. 1960: 42]. Он просит их, как друзей, указать Бууру на его ошибочное поведение, чтобы он знал – из маленького верблюжонка вырастет со временем Буур, т. е. и маститый литератор был когда-то новичком.

Для сравнения обратимся к басне «Хөөткэн сансн шалһач» (“Думающий о будущем литературный критик”), которая вышла в 1961 г. в журнальном варианте. Когда были изданы новые книги, по телефону обратились к литературному критику с просьбой отозваться на событие. Тот вначале ответил, что готов хоть сегодня начать писать, пусть газета только даст больше места для публикации, предупредив, что могут пошатнуться литературные репутации, пусть не взыщут тогда. В ответ на то, что речь идет не о молодежи, а об именитых писателях, помолчав, отказался от заказа. Бембеев завершает басню моралью: «Учр-утхнь басл бээнэл, / Ухалад-тоолхнь медгдх зөвтэ, „Бурһс хуһлж чидлэн бархар, Бура хуһлхар“ сансн өңгтэ» [Бембин Т. 1961а: 31]. Иначе говоря: «в таком

решении литературного критика есть свой смысл, видимо, он подумал, чем тратить силы на вербу, лучше переломить лозу».

В этом плане можно указать и на басню «Бек үзг хойр» («Чернила и ручка»). Чтобы написать заявление, ручка явилась к чернилам. Те встретили ее смехом. «Теперь ты узнаешь мою силу?», сказав, чернила стали бить себя в грудь. В ответ ручка рассердилась: «Если я не напишу, твое имя исчезнет, ты об этом подумай!». Стали они спорить, ссориться. В итоге баснописец призвал своих персонажей к согласию: «Болв, эдн – ухалхнь / Бийснь медх зөвтэ, / Чидлэн хамднь негдүлхнь – / Чик болхнь лавта» [Бембин Т. 1960: 40]. («Если бы они подумали, сами бы поняли, что правильнее было бы объединить свои силы»).

Ср. с басней Б. Дорджиева «Карандаш Резин хойр» («Карандаш и Резинка»), в которой такой же диалог вещей передает высокомерие Карандаша по отношению к Резинке (ластику), которая подчищает его ошибки. Карандаш скользит по бумаге, выводя каракули (авторский окказионализм «кара-мара биччкэд»), потом отдыхает, подбоченившись. Он считает, что Резинка подрывает его авторитет своими исправлениями и запрещает ей это делать. И Резинка, покраснев, молча застыла на месте, а, увидев новую ошибку Карандаша, отвернулась [Доржин Б. 1988: 70]. Поэт использует в тексте и безэквивалентную лексику (Карандаш, Резинка). Мораль здесь проецируется в подтексте.

В басне Т. Бембеева, опубликованной в журнале «Теегин герл» под названием «Юн кергтэ болх?» («Что еще надо?», 1961), размышления горестного писателя о том, что осень сменяется зимой, вот ему уже пятьдесят лет, сборник стихов вышел двадцать лет назад, а славы все нет. «”Нань юн кергтэнь / Нанд медгдхш... – болна. – / Акад юмб”, – гиж / Алнтрж эн санна. // Ухандан умшачиг муулж / Уурлад “көөрк” сууна» [Бембин Т. 1961b: 31]. («Что еще надо, мне непонятно. Странное дело», – сомневается он. Ругает читателей бедняга»). Бездарность такого творца выражается как в отсутствии достойных книг, так и в графомании. Сентенция в конце басни выражена от имени автора и читателя, что к талантливому писателю слава сама придет: «Утхнь-учр тиим: / (Умшач чигн келх), / Билглсн соньн бичэчүр / Бийнь туурмж ирх» [Бембин Т. 1961b: 31].

См. на эту тему калмыцкую поговорку: «Му цалмч шулун, шулун арһжан эквж, / Му бичэч шулун, шулун бек шүүслж. Плохой табунщик быстро-быстро сматывает аркан, / Плохой писатель часто-часто макает перо в чернила» [Пословицы, поговорки... 2009: 450]. Заметим, что в нескольких баснях Т. Бембеев обращается к читателю, приглашая его к разговору на тему.

Одиннадцать басен из двенадцати переизданы в авторской книге «Цаһан салькн» («Белый ветер», 1980)], некоторые из них даны под другим названием. К этим басням в разделе «Тежгүд болн хөкр шүлгүд» («Басни и юмористические стихи») добавились новые, созданные в 1970-е гг., но они в жанровом отношении автором не выделены. Среди них: «Бийэн эс медхлэ...» («Если не знать себя...»), «Көлс һарһс гһэд...» («Чтобы вышел пот...»), «Хорта моһа» («Ядовитая змея»), «Амулңта бальчг» («Блаженная грязь»), «Хутхур шаазһа» («Сорока-смутьянка»), «Мууһас бичэ сур» («Не спрашивай о плохом»). Кроме первой басни, остальные – анималистические басни с участием диких и домашних зверей и птиц.

Одну из басен поэта «Бийэн эс медхлэ...» («Если не знать себя...») можно отнести к флористическому сюжету. Береза – не характерный пример для растительного мира в калмыцком фольклоре. Архитектоника басни построена на диалоге березы и одинокого чакана, выросшего под тенью дерева. Задиристый чакан спрашивает у березы, сколько ей лет. Узнав, что двести лет, поучает березу, что сам он только весной родился, а от двухсотлетнего дерева не отстаёт: «Хэлэлч, намаг, дас! / Хавра шиңкн урһлав. / Хойр зуута чамас / Хол тату бээхшв!» [Бембин Т. 1980: 114]. Береза, засмеявшись, отвечает, что сейчас считать возраст, сравнивать свой рост, жариться под солнцем, лучше дожидаться зимы. Размышления самонадеянного чакана на эти замечания дерева поэт не воспроизводит, передает отточиями двух строк (прием умолчания). Только выражает сочувствие в конце басни: «Үклэн санж, чавас, / Үг һархш, келвэс» [Бембин Т. 1980: 115]. («Подумал о смерти бедняга, слова не сказал»). В зависимости от вида (120 видов) и от места произрастания средний возраст березы равняется 120 годам. В басне речь идет о чакане-тростнике (калм. «зегсн»), а не о камыше (калм. «хулсн»). Чакан – многолетнее земноводное

травянистое растение. Противопоставление дерева и чакана в подтексте басни в нравоучительном плане понимается, как противостояние знания и невежества, мудрости и глупости, напоминая о калмыцкой пословице: «Тенг күн сурхдан дурта, / Ухата күн сурхдан дурта. Глупый любит поучать, / А умный – учиться» [Пословицы, поговорки... 2009: 467].

Ср. басню Николая Санджиева «Һанцхн кедмнэ модн» («Одинокое грушевое дерево», 1991) с характерным для калмыцкого фольклора мотивом одинокого дерева в степи, на скале, в пустыне, у реки. В данном произведении речь идет о грушевом дереве, выросшем в стороне от фруктового сада и поэтому заброшенном людьми без помощи. Под тяжестью плодов ствол дерева разломился надвое, вскоре груша засохла. Поэт размышляет по этому поводу: «Чиирг модна һолын / Чилвртэд унсн учрнь – / Ээминь темсн дархла, / Хамцу түшг болдг / Хажуднь талдан модн / Эс бээснэ уршг» [Санжин Н. 2009: 150]. («Причина того, что ствол дерева упал, не выдержав тяжести плодов, – не было для него опоры в виде соседних деревьев»). Дидактическая заданность басни проецирует флористический метафорический код на судьбу людей: «Күмни заагт бас / Иим “кедмн” харһна: / Түшг уган уршгт / Түрүлж нурһсан таслна» [Санжин Н. 2009: 150]. («Среди людей тоже встречается такая “груша”). В случае отсутствия опоры преждевременно ломается» (букв. «спину ломает»). Поскольку речь идет именно о фруктовом дереве, приносящем плоды, но оставленном без заботы людей, видимо, смысл сентенции основан и на утверждении помощи одиноким талантливым людям, их поддержке и защите. Примеров таких в истории калмыцкой литературы прошлого века достаточно в отношении как репрессированных, так и непризнанных тогда писателей.

Для раннего басенного творчества Т. Бембеева характерно обращение к калмыцкому фольклору (пословицам, поговоркам), использование фразеологизмов, обращение к читателю, метафоричность. Все басни созданы четырехстрочными строфами, мораль обычно вынесена в конец текста отдельной частью. Поэтика названия частично апеллирует к характеристике главных персонажей произведений («Жадный волк», «Бодливая корова», «Заносчивый

Ёрш»), иногда указывает на количество действующих лиц («Чернила и ручка», «Буур и верблюжонок»). В структурном отношении басни представляют жанровые сценки («Агроном Козел», «Случай с зайцем», «Быть навеселе...»), диалоги («Чернила и ручка», «Буур и верблюжонок», «Жадный волк», «Если не знать себя...»). Среди действующих лиц нет человека, все они представляют мир природы: дикие животные (слон, барс, волк, заяц, орел), домашние животные (козел, вол, верблюд, петух, курицы, цыплята), рыбы, насекомые (овод). Прием иносказания, таким образом, моделирует человеческий мир, и животные ведут себя, как люди: занимают руководящую должность, пишут стихи, пьют, курят, произносят благопожелание, обсуждают на собраниях работу коллектива и т.д. Время действия, как водится, в баснях не конкретизировано, за исключением обозначения сезона, суток или советского периода (совхоз/колхоз). Пространство в баснях также географически не локализовано – степь, река. Тематика разнообразна: социальная сатира (карьеризм, расхищение социалистической собственности, халатность, пустословие), обличение человеческих пороков и недостатков (пьянство, чванство, заносчивость, жадность, глупость).

Три басни, переведенные А. Николаевым, и семь басен, переведенные И. Романовым, вошли в сборник Т. Бембеева «Стихи, поэмы, басни» (1963), но затем не переиздавались [Бембеев 1963]. Среди персонажей басен Т. Бембеева, Б. Дорджиева есть вещи (чернила, ручка, карандаш, резинка). Две басни Т. Бембеева и Н. Санджиева обращены к флористическому миру (береза, чакан, груша).

Две басни Х. Сян-Белгина «Ямрхг Серк» («Кичливый Козел», 1957), «Керэ хаха хойр» («Ворона и свинья», 1959) завершают его опыты в этом жанре.

Вторая басня С. Каляева «Сохр-номн» («Крот», 1964) разоблачает сплетников, обозревающих окружающий мир через замочную скважину. Поэтому название басни метафорически характеризует таких людей-кротов (калм. «сохр нумн» – крот) [Манджикова 2007: 68]. Автор призывает бороться со сплетниками, считая, что только меч может одолеть их, только дайте точило: «Засгин месе даах: / Зуг, бүлү өгтн, бүлү» [Калян С. 1965: 7]. Холодным оружием баснописец

метафорически обозначает сатиру, острота которой призвана искоренять людские недостатки.

Основная часть басен Б. Дорджиева относится к 3 периоду – к 1960-м гг. Цикл «Эдэр эд кедго эдл-ахун хардачнрт» (“Не делаем свою работу руководителям сельского хозяйства”, 1961) – социальная сатира, названия 4 басен показательны, например: «Төриг тоолго халхла...» (“Если решать задачу бездумно...”), «Ховдгин аш – хоосн» (“Результат жадности – пустота”), «Умшар хоршадг, уутар үрэдг» (“Крупинку копит, мешками портит”) [Доржин Б. 1961: 27]. Несколько басен имеет нравоучительный характер: «Үр нанд бээнэ» (“Есть товарищ у меня”, 1961) [Доржин Б. 1961: 26], «Товч хадвчн – тоолвр кергтэ» (“И пуговицу пришивают, подумавши”, 1963) [Доржин Б. 1963: 14], «Мууһин ухан хөөнэс» (“Ум глупца запаздывает”, 1963) [Доржин Б. 1963: 15]. Все они опубликованы в периодической печати.

Большая часть басен вошла в посмертную книгу поэта «Уяңһ айс» (“Заветная лира”, 1988). Одна из басен «Хуц хурһн хойр» (“Баран и ягненок”) рисует социальный портрет молодого выдвиженца, которому баран преподает урок жизни [Доржин Б. 1988: 70–72].

Басни Санжары Байдыева «Заһсна зарһ» (“Рыбий суд”) и «Цаһан керэ» (“Белая ворона”), хотя и не обозначенные автором в жанровом отношении, а также «Һанцхн кедмнэ модн» (“Одинокое грушевое дерево”) Н. Санджиева с жанровой дифференциацией «тежг» (“басня”), созданные в 1991 г., завершают историю калмыцкой басни прошлого века.

3.2. Зоопэтика калмыцкой басни XX века в аспекте фольклорной традиции

Среди стихотворных жанров иносказательной типологии выделяют басню как лиро-эпический жанр иносказательного поучения. «К профильным жанровым признакам Б. относится повествовательный и/или диалогический сюжет как иносказательное доказательство сентенции (logos), или “морали“, которая имеет

гномический характер и которая либо начинает произведение (греч. профимий), либо его заканчивает (греч. эпифимий), либо имплицитруется подтекстом. Структурная связь между сюжетом и гномой, из которой возможно и произошла Б., напоминает фацецию, аллегорический (однозначный и конвенциональный) характер между ними – эмблему, типичный смысл “морали” сближает ее с пословицей, вымышленная фабула (первоначально – в значении “басня”) роднит Б. со сказкой и отличает от жизнеподобной были, иносказательность сюжета обуславливает устойчивое типологическое сходство Б. с притчей и параболой» [Иванюк 2018: 20].

Калмыцкие «сказки о животных характеризуются краткостью, занимательностью сюжета и аллегоричностью, – писала Б.Б. Горяева. – Героями этих сказок являются как тотемные животные – волк, медведь, так и насекомые – комар, муравей, птицы – ласточка, журавль, петух, а также домашние животные. Персонажами калмыцкой сказки о животных являются не только населяющие степь суслик, сайгак, но и экзотические птицы, звери – павлин, лев, слон» [Горяева 2010: 334].

Экзотические животные есть и в эпосе «Джангар», волшебных и богатырских сказках, сказаниях и преданиях, это влияние индийского фольклора и письменных памятников. «Некоторые персонажи калмыцкого фольклора о животных связаны с мифами творения, выступая в роли культурного героя (еж, паук), соотносимы со структурами космического пространства (верх – птицы), средний мир (дикие и домашние животные), низ (млекопитающие)» [Басангова 2019: 5]. Все эти представители животного мира стали персонажами калмыцких басен.

По определению И. Сида, «...зоопэтика, то есть совокупность выразительных средств, связанных с образами животных, и исследовательская дисциплина, занимающаяся этими образами. Зоософия имеет функцию в каком-то смысле противонаправленную зоопэтике: не передача определенных смыслов через животные образы, но наоборот, осмысление животных образов, поиск и анализ заложенных в них смыслов» [Сид 2013: 59].

Зоопоэтику текстов рассмотрим на репрезентативных примерах басен избранных калмыцких поэтов, созданных в прошлом веке.

Среди первых анималистических басен в калмыцкой поэзии 1930-х гг. «Зан Чон хойр» («Слон и Волк», 1937) Хасыра Сян-Белгина. Сюжет басни основан на калмыцком фольклоре. Это миф и сказка с одинаковым названием и текстом «Зан чон хойр» [Мифы, легенды... 2017: 82–83; Сандаловый ларец 2002: 211–212], они относятся к этиологическим произведениям, объясняющим, почему в степи перестали водиться слоны. Фольклорный сюжет включает мотив охоты, мотив волка-неудачника и проигравшего (тема M29b1), мотив связанных животных (тема M152A) по тематической классификации Ю. Е. Березкина, Е. Н. Дувакина [Березкин, Дувакин]. Данный сюжет известен в фольклоре разных народов, в том числе монголоязычных.

Басня Х. Сян-Белгина, структурированная в основном четверостишиями, за исключением одного шестистишия, состоит из 33 строф.

Начинается она так же, как миф и сказка, со встречи главных персонажей: «Кезэнэ нег сааж / Кеер эжго теегт, / Зан Чон хойр / Заң сээтэ харһж» [Сян-Белгин Х. 1982: 61]. («Давно в бескрайней степи однажды встретились по-хорошему Слон и Волк»). Диалог между ними начинается с притворного вопроса Волка, где бедному Слону в пустой степи найти пропитание: «Хээмнь, ода Зан / Хоосн теегт ирвч. / Хот олдгин арһ / Хээхмн болж бээнэч» [Сян-Белгин Х. 1982: 61]. Слон просит Волка подсказать, что делать в таком случае. Волк поясняет, что в степном хотоне есть пища: посредине хотона лежат, отдыхая, овцы. Можно подползти к овцам и перерезать им горло. Уже темнеет, не хочет ли Слон отправиться вместе с ним? Слон признается, что боится умереть, он никогда не видел овец, у него поэтому ничего не получится. Волк напоминает Слону о калмыцкой пословице, которая гласит: «Эзн дурарн болдг, / Эмгн таварн гидг...» [Сян-Белгин Х. 1982: 62], т.е. «Хозяин живет по хотению, старуха живет по желанию...». И сердито предупреждает, что, когда притащит упитанную овцу, не поделится со Слоном, для такого труса и еды жалко.

Слон пытается польстить Волку, спрашивая, чего тот боится, отправляясь в одиночку на охоту, ведь трус ему не помощник, а Волк – самый смелый среди всех животных. Мотив лести, характерный для сказки и басни, – способ персонажа добиться своей цели, в данном случае избежать возможной опасности. Но Волк говорит, что глупому Слону не удастся его перехитрить. Он лишь берет его с собой, чтобы тот помог на себе довести овец. Наконец, Слон соглашается.

Темной ночью они приблизились к хотону. Дрожа от страха, Слон шепчет Волку, что боится опасной ночи, того, что напарник бросит его и убежит, поэтому предлагает связать одной веревкой свои шеи: «Харңһу догшн, ээжэнэв. / Хайчкад йовж одхч. / Хоюрн күзүһэн керэд, / Холвж авад орхмн» [Сян-Белгин Х. 1982: 63]. Найдя веревку, звери связали себя за шеи. Когда же хотонские псы, почуяв их, залаяли, Слон побежал прочь, потащив вслед за собой сообщника. Волк просит его остановиться, говоря, что нечего бояться, трусливые собаки сами их опасаются: «Юунас ээсэн сан, / Яһж йовнач, Зан? / Ээмтхэ нохас эднчнь, / Эрв уга түдлч!..» [Сян-Белгин Х. 1982: 64]. Испуганный Слон не слышит его слов. Свирепые собаки, погнавшиеся за зверями, вскоре испугались и разбежались. Оглянувшись назад Слопу показалось, что усталый Волк над ним смеется, т. к. из его пасти высунулся язык и шла пена. «Когда тут в страхе бежишь, умирая, этот негодяй хохочет еще. На тебе!» – закричал Слон и ударил Волка хоботом, разбив его голову. Потом уселся на волчью голову, размышляя над увиденным, вскоре сидя заснул.

На этом определенные параллели фольклорных источников и басни прерываются. Автор контаминирует новый мотив из другой сказки – смерть Слона от полевой мыши. Пока Слон спал, прибежала мышь и забралась к нему в хобот. Так оборвалась жизнь могучего Слона от вонючего зверька, перегрызшего ему аорту: «Эвртэ маңһс Занын / Эмн һолынь мернэ. / Заарта, һазра хулһн / Занын эмнд күрнэ» [Сян-Белгин Х. 1982: 65]. Поэт заключает, как в мифе и сказке, что с тех пор поэтому в степи слон не водится: «Тер йовдлас авн / Теегт Зан бээхш» [Сян-Белгин Х. 1982: 65]. И добавляет, что свирепому хищнику Волку нет

спокойной жизни в степи: «Азд, махч Чонд / Амрл, жирһл өгхш» [Сян-Белгин Х. 1982: 65].

В то же время Х. Сян-Белгин считает необходимым подчеркнуть в конце своего произведения, что ему не нужны были эти объяснения народной сказки: «Туулин цээлһвр нанд / Төрүц керго билэ», т. е. почему в степи больше слоны не живут. Авторское желание – предоставить умным читателям простую отгадку: «Алтн чеежтэ танд / Амрхн тээлвртэ гилэ» [Сян-Белгин Х. 1982: 65]. Вместо морали, характерной для дидактического жанра, поэт предлагает читателям самим понять, в чем суть рассказанной им истории. Таким образом, Х. Сян-Белгин синтезирует жанры сказки и басни, а концовкой своего произведения актуализирует басенный потенциал: глупость и жадность погубили Волка, глупость и трусливость – Слона.

В мифе и сказке же Слон остался жив. В этой басне сила и мощь не спасли заснувшего Слона от маленькой мыши, которая лишила его жизни. При этом, контаминируя данный мотив, взятый из другой сказки, автор не поясняет причину такого поведения грызуна. Ср. в монгольской сказке «Слон и мышь», когда мышь отомстила слону, каждый раз заливавшему ее норку: она залезла в слоновий хобот, сжимала его сердце, пока слон не издох [Монгольские сказки 1962: 9]. В то же время в калмыцкой сказке «Му гиж бичэ бац» («Не пренебрегай помощью слабого») сначала слон спас мышь, попавшую в лужу, а потом мышь пришла к нему на помощь, когда великана завалило песком, упавшим с горы: позвала своих сородичей, они подкопали песок под слоновьим туловищем, освободили из плена. И тогда слон понял, что нельзя высокомерно относиться к тому, кого считаешь слабее себя: «”Кениг чигн му гиж бичэ бац”, – гисн сэн тоолвр занд орж» [Калмыцкие сказки 2009: 289].

В названии басни калмыцкого поэта «Зан Чон хойр» маркированы два зверя-антагониста, один из которых является хищником. Соединительный союз «и» указывает на их общение: на совместную охоту Слона и Волка, закончившуюся для обоих ссорой и смертью. Рамка текста включает место и дату создания: «Элст, 1937 ж.» (Элиста, 1937 г.).

Сюжет построен на диалоге животных, в котором Волк вначале играет роль наставника, охотника, поучающего своего ученика-напарника, а в конце становится невольной жертвой. Волк хотел использовать Слона как помощника, способного перенести на себе добычу. Сам он храбр, не боится собак, заботится о пропитании на зиму. А Слон после долгих уговоров и угрозы остаться голодным так перестраховался, предложив связать свои шеи общей веревкой, чтобы не быть брошенным на охоте, что задушил при поспешном бегстве своего учителя. Напряженный диалог между зверями являет амплитуду их настроений: настойчивость Волка в попытке уговорить Слона идти с ним на охоту в качестве носильщика туш овец, он притворно интересуется, где Слону прокормиться в степи, предлагает разделить с ним добычу, грозит не дать еду, когда сам ее раздобудет, обзывает Слона трусом. Наконец, соглашается даже на то, чтобы связать свои шеи общей веревкой, не думая о том, чем это опасно. Слон, несмотря на свою мощь и силу, беспомощен в поиске прокорма, полагается в этом на Волка, боится идти на совместную охоту, льстит Волку, надеясь, что избежит опасности. Не доверяет хищнику, но идет с ним на охоту. В фольклоре монголоязычных народов образ слона предстает разным в отношении к другим животным, как указано выше, например, к мыши – добрым или недобрым, к волку – недоверчивым, льстивым, трусливым, мстительным. Он убивает полузадушенного волка, считая, что тот над ним насмехается, унижает мертвеца, садясь на его голову.

Образ волка в калмыцком фольклоре неоднозначен, что связано, с одной стороны, с тем, что волк – тотемное животное одного из ойратских родов (чонс = волки), поэтому почитаем за храбрость, силу, стойкость, с другой – хищник, уничтожающий скот кочевников, нападающий на людей. Поэтому, как следует из анализа двенадцати калмыцких сказок, в четырех из них («Һурвн нээж = Три приятеля», «Зан Чон хойр = Слон и Волк», «Такан ажрһта эмгн өвгн хойр = Старуха и старик с петухом», «Уха угадан ужрха уга = Если нет ума, откуда быть ужрхе?») волк показан положительным персонажем, пользующимся авторитетом

среди животных, умелым охотником, вожак, помощником, справедливым в решениях [Джимбиева 2011: 10–13].

Мышь в калмыцком устном народном творчестве есть в сказке, мифе, эпосе. Она показана и в одиночку, и с братом, и со многими сородичами. Образ мыши тоже амбивалентный. Мышь бывает помощницей героя, спасительницей, имеет прогностическую функцию, предупреждая о бедах и катастрофах, а также она умна, хитра, обманув верблюда, вошла в калмыцкий годовой календарь, вредна (грызет буддийские книги), запаслива, дружна. Ее образ связан с народной медициной, магией, ритуалом. В басне Х. Сян-Белгина мышь показана как отрицательный персонаж, погубивший громадного слона.

Событийный ряд басни динамичен, передавая все этапы истории глагольными формами: харһж, түргэд, күүнднэ, шиңшлднэ, зогсна, келнэ, бухна, тунһана, буульна, гүүв, дахв, ирнэ, келнэ, гекнэ, келкнэ, хуцна, чирнэ, уурна, зулна, йовна, асхрна, хэлэнэ, тоолна, цокна, оркна, сууна, унтна, орна, мернэ, күрнэ, бээхш, өгхш, билэ, гилэ. Определения, характеризующие здесь зверей, традиционные: волк храбрый («зөрмг»), гордый («омгта»), злой («азд»), махч («плотоядный»), слон трусливый («ээмтхэ»), собаки свирепые («һалзу»), мышь вонючая («заарта»). Собаки, охраняющие домашний скот, обучены защищать его от хищников. В волчью речь введена калмыцкая пословица – частый прием для басни, в слоновью речь – фразеологизм: «элк хатад» («смеяться до колик»). Слоновья размашистая походка передана междометием «алцр-алцр».

Автор детализирует, чем связали свои шеи звери: «Хошлң олж авад, / Хойр күзүһән келкнэ» [Сян-Белгин Х. 1982: 62], найденной в степи веревкой, и не просто веревкой, а той, которой обвязывают верхнюю часть кибитки (хошлң – крученая черно-белая волосяная веревка), олицетворяющей слияние космических начал – Неба и Земли, пуповину [Убушиева 2021: 392–403]. Кроме того, «непрерывность, надежная протяженность, связь – эти свойства в тюркской мифологической традиции приписывались крученой волосяной веревке сэлэ/пеле/јеле» [Традиционное мировоззрение 1988: 185]. Так вводятся особенности кочевничьего быта, верований, обычаев. Такая веревка в басне

калмыцкого поэта должна была символизировать неразрывную связь двух зверей, на деле вышло иначе.

В диалоге животных много вопросительных и восклицательных предложений, передающих эмоциональный накал общения. Так, Слон спрашивает Волка, кого сейчас он боится, отправляясь в одиночку на охоту: «Ода һанцарн йовхдан / Олн юунас ээнэчн?» [Сян-Белгин Х. 1982: 62], а Волк бранится на Слона, отказывающегося идти с ним охотиться: «Һэ болыч, цааран!» [Сян-Белгин Х. 1982: 62], используя бранную формулу: «Да провались, иди отсюда!».

В басне Х. Сян-Белгин соблюдает традиции национального стихосложения. Анафора присутствует в разных видах: парная во многих четверостишиях, сплошная в 4-й, 15-й, 19-й строфах. Например, парная анафора вначале: «**Кезэнэ** нег сааж / **Кеер** эжго теегт, / **Зан** Чон хойр / **Заң** сээтэ харһж» [Сян-Белгин Х. 1982: 61]. Сплошная анафора: «**Хээмнь**, ода Зан / **Хоосн** теегт ирвч. / **Хот** олдгин арһ / **Хээхмн** болж бээнэч» [Сян-Белгин Х. 1982: 61]. Рифмовка свободная: абса, рифма мужская. Басня написана разноstopным хореем.

По мотивам популярной сказки, не отступая от сюжета, Вера Шуграева написала стихотворную сказку для детей «Зан теегт яһал эс бээдв?» («Почему в степи перестали водиться слоны?», 2008) [Шугран В. 2008: 219–221; Шуграева 1984: 77–78].

В основе басни Х. Сян-Белгина «Ямрхг Серк» («Заносчивый Козел», 1957) отсылка к калмыцкой поговорке: «Серкин заң салькн тал. У козла-кастрата норов делать все наперекор (букв. идти против ветра)» [Пословицы, поговорки... 2009: 589]. «Серк» по-калмыцки означает «кастрированный козел» [КРС 1977: 451]. В басне высокомерный козел противопоставляет себя верблюду, коню и корове.

Если пол в калмыцких сказках о животных не играет существенной роли, по замечанию М. Джимгирова [Джимгиров 1970: 100], то в баснях калмыцких поэтов он обычно имеет значение. «Многие названия животных в своей семантике заключают принадлежность к мужскому или женскому полу; монг. бух(а) “бык-производитель”, унээ(н) “корова”. Кроме того, эти названия указывают на возраст (взрослый)» [Бардаев 1976: 8].

Текст басни состоит из четырех неравномерных частей, по два катрена каждая, за исключением четвертой – три катрена. Для козла-кастрата ни верблюд, ни конь, ни корова не представляют в хозяйстве никакой ценности, он ест чужой корм, жиреет, но и этого со временем ему мало. В третьей части он жалуется на то, что его никто не почитает героем несмотря на то, что он один рог потерял, возмущен, что никто не знает его заслуг, не восхваляет. «— Нертэ баатр темдгтэв, / Нег өврэн геелэв. / Тер ачим медхшит, / Тигэд намаг магтхишт...» [Сян-Белгин 1961: 126]. Поэтому козел заявляет, что никто ему не нужен.

Заключительный катрен – мораль, обращенная к читателю: «Өрэсн өвртэ Серк / Өлкэдэд, авглад бээдмб? / Өмнэсни түүг мөргх / Өвртэ хамгни яһсмб?» [Сян-Белгин 1961: 126]. Автор задается вначале риторическим вопросом: «Почему однорогий Козел так высокомерен, ведет себя, как захватчик?». И тут же предлагает дать ему отпор, забодать его, вспомнить, что у всех есть свои рога. В тексте анафора в основном парного типа, рифмовка произвольная.

Социальная сатира в басне Тимофея Бембеева «Агроном Серк» направлена против бесхозяйственности, непрофессионализма, хищения социалистической собственности, бесконтрольности. К председателю колхоза явился Козел-кастрат в поисках работы, тот сразу назначил его на должность агронома. При виде капусты сразу забылось обещание, данное начальнику, привести в порядок колхозное растениеводство. День за днем, пробуя овощи, Козел вскоре стал возить их к себе телегой.

Мораль в конце басни: «Ааль һарһсн агроном / Андн болснь лавта. / „Малан чонар хэрүлһдгиг“ / Манахс яахар бээнэт?» [Бембин Т. 1960: 36]. Автор, констатируя мошенничество такого «агронома», обратился к читателям с риторическим вопросом: «Если за скотом будет присматривать волк, то чего вы тогда хотите?». Баснописец здесь прибегнул к калмыцкой поговорке: «чонар хө хэрүлһ» (“поручить овцу волку”), что соответствует русской поговорке и фразеологизму «пустить козла в огород», т. е. позволить кому-то действовать там, где тот может быть особенно вреден, использовать выгоду в личных целях.

Председателем колхоза в басне поэт избрал Верблюда, намекая на его беспечность и нерасторопность.

Очередная калмыцкая поговорка в основе басни «Бухин мунь...» («Плохой бык...») иллюстрирует мотив предназначения. «Му бух толһадан шавр цацна» («Плохой бык разбрасывает пыль на свою же голову») [Пословицы, поговорки... 2007: 582]. Баснописец размышляет о том, что для птиц без крыльев нет иной жизни, что может быть величественней полета. Но эту жизнь некоторые стали порицать, сплетней-ложью старались вредить ей. Автор обращается к читателю, понял ли тот, кого он имеет в виду под словом «тедн» («те»). И подсказывает: если он напишет слово «птицы», то поверят ли, что он поэт. Бембеев обнажает прием иносказания, переходя затем к изложению истории: две курицы совершили глупый проступок, уподобив крылатую жизнь страданию. Слетелось множество птиц на шумное сборище, на котором слово взял старый из них – степной орел. Он заявил, что крылья – это сила, радость, весна. Обратившись к двум курицам, он обвинил их в том, что они наговаривают на себя, мажут грязью жизнь своих родителей. Курица без крыльев не сможет взлететь на крышу курятника, прокричать сверху. Чтобы об этом подумать, нет ума у двух негодных куриц, завершил свою речь орел. Рассказанную историю баснописец заключил моралью: «Кезэнэс эндр күртл / Күмн цуһар келдг: „Бухин мунь толһадан / Бийнь шора цацдг“» [Бембин Т. 1960: 51]. («С давнего времени и до сих пор все говорят: плохой бык сам свою голову посыпает пылью»).

В басне «Мөргэч үкр» («Бодливая корова») автор дает совет, как нужно справляться с теми, кто «бодается». После зимы стадо коров пасется на берегу лимана, лишь одна корова своевольничает, остальные ее не урезонируют. Она же задирает новичков, собираясь с ними драться, грозит забодать тех, у кого нет рогов. Мораль басни: «Мөргэч үкриг заяч / Медж өврэснь хаһцулж» [Бембин Т. 1960: 55]. («Узнав о бодливой корове, распорядитель судеб лишил ее рогов»). Здесь есть отсылка к калмыцкой поговорке: «Мөргэч үкрт бурхн өвр эс өгч» («Бодливой корове бог рога не дал») [Пословицы, поговорки... 2007: 582].

Басня «Мууһин ухан хөөнэс» («Ум глупца запаздывает», 1963) перекликается с другой басней поэта «Эргү иньгэс зээл...» («Избегай глупого друга...»). Верблюд и лошадь, навьюченные, отправились в дальнюю дорогу с хозяином. Сильный ати (кастрированный рабочий верблюд) не печалится под грузом, а лошадь слабее, чем верблюд, еле поспевает за ним. И наконец, устав, говорит товарищу: «Муурад ирүв, дөңлц, / Мини ацанас хувалц...» [Доржин Б. 1963: 15], т.е. «Устала, помоги, подели мою ношу». Как будто не услышав, верблюд продолжает свой путь. А лошадь, обессилев, упала замертво. Хозяин, оглянувшись, снял груз с лошади и навьючил на верблюда, в придачу с лошадиной шкурой. Тот подумал тогда, что нужно было раньше помочь лошади с поклажей, а теперь самому остается только страдать: «Авгин мөриг эмдд / Ачһинь хувацхмн бээжв... / Арһ уга, бийд / Авсн зовлңган эдлжэ...» [Доржин Б. 1963: 15]. Мораль: «Мууһин ухан хөөнэс – / Медх бас туста» [Доржин Б. 1963: 15], иначе говоря: «Ум глупца запаздывает – полезно это знать». Сентенция выражает поговорку: «Мууһин ухан хөөннь», т.е. «отсталому человеку мысль приходит позднее» [КРС 1977: 363], «Мууһин сүв хөөнэс. Глупый крепок задним умом (спохватывается поздно)» [Пословицы, поговорки... 2007: 460].

Сюжет басни перекликается с сюжетом басни Ж. де Лафонтена «Лошадь и Осел», написанной на сюжет басни Эзопа. Ср. в дороге Лошадь шла без поклажи, а Осли под поклажей чуть не задавило, и он обратился с просьбой к Лошади снять с него часть поклажи, иначе он до места не дойдет. Лошадь высокомерно отказала, а после смерти Осли поняла, что напрасно отказалась разделить ношу, теперь несла ее одна с ослиной шкурой. Мораль дана в начале басни: «Добро, которое мы делаем другим, / В добро послужит нам самим; / И в нужде надобно друг другу / Всегда оказывать услугу» (пер. И. Хемницера) [Лафонтен 2005: 307]. Калмыцкий же поэт свою басню заключает поговоркой о глупости.

В основе басни Муутла Шалхаковича Эрдниева (1914–1942) «Ус үзлго – һос тээлдго» («Не видя воды – не снимают сапоги», 1938) калмыцкая пословица на тему обдуманности, осмотрительности: «Ус үзл уга һосан бичэ тээл. Не видя воды, не снимай сапоги» [Пословицы, поговорки... 2007: 374]. Подзаголовок

обозначен в скобках «(Үлгүрин тускар нанд өвгнэ келсн тууж)», автор подчеркнул, что эту историю на тему пословицы рассказал ему старик. Так транслируется взаимосвязь народной вековой мудрости и реальной жизни.

В то же время заметим разницу между двумя сюжетами – народного предания «”Ус үзлго [бээж] һос тээлдго” гидг үлгүр һарсна тускар» («Как произошла пословица “Не увидев воды, не снимают сапог”») [Мифы, легенды... 2017: 140] и эрдниева басни. В предании мать, увидев выскочившую из дома окровавленную кошку, поймала и убила, подумав, что кошка напала на ее маленького сына. А на самом деле кошка спасла ребенка от змеи. «Так произошла пословица “Не увидев воды, не снимают сапог”» [Мифы, легенды... 2017: 141], [Бурыкин 2019].

Эрдниева сюжет основан на мотиве опрометчивого проступка молодого пастуха, погубившего ласточку, которая, дважды выбив из его рук веточку с водой, не дала ему напиться якобы из горного родника. Жаждавший воды человек в ярости убил птицу кнутом, зарыл ее, а потом задумался, в чем дело. Поднявшись выше, он увидел, что там нет никакого родника, а есть змея. Свирепая в своей злости, она источала яд, и если бы юноша выпил то, что принял за воду, умер бы. Ласточка защищала его от гибели. Финал манифестирует пословицу. Пастух, поняв свою ошибку (принял друга за врага и убил его), сказал тогда: «Ус үзлго – һос тээлдго» [Эрднин М. 1938: 4] («Не видя воды – не снимают сапоги»).

Автор вынес мораль в конце басни: «Үкрч көвүнэ үг / Үннь бээснь лавта. / Үлгүрин үнн-чинрнь / Одачн бээһэ зөвтэ» [Эрднин М. 1938: 4], т.е. «слова пастуха подтвердили правду. Смысл этой пословицы до сих пор сохраняет свою суть». Баснописец заканчивает свои размышления обязательным поучением: «Урдаснь ухалчкад кесн / үүлдврт / Эндү-алдг ховр һардг, / Иньгиг өшэтнэс йилһж / чадлһн / Эркн чинртэ төр болдг» [Эрднин М. 1938: 4]. Иначе говоря: «преждевременно подумав, совершил проступок, ошибочное преступление. Неумение отличить друга от врага чревато большой проблемой». Ср. в переводе Г. Михайловича: «Бывают и для нас верны / Те пастушонковы слова. / И та, что

выражена в них, – / Доныне мудрость их жива: // В делах обдуманых – никак / Ошибкам, промахам не быть. / И кто – твой друг, / И кто – твой враг / Полезно тоже отличать» [Эрдниева 1942: 14]. Если сфокусировать мораль этой басни 1938 г. на предвоенную международную ситуацию, то можно говорить о том, что здесь есть и политический элемент.

Подобный мотив часто встречается в фольклоре разных народов. Как отмечено М. Гаспаровым, повествовательной частью басня сближается со сказками (особенно животными сказками), новеллами, анекдотами; моралистической частью – с пословицами и сентенциями; один и тот же материал свободно перетекает между басней и этими смежными жанрами [Гаспаров 1987: 74].

Басня М. Эрдниева начинается со сказочного зачина: «Кезэнэһэ нег цагт бээж. / Кесг жил урд бээж...» [Эрднин М. 1938: 4]. («Это было давно. / Много лет назад было...»). В структурном отношении история, рассказанная стариком, передана вступлением, изложением в основной части события с участием молодого пастуха, ласточки и змеи, в финальной части монологической речью главного персонажа с введением пословичного элемента, в конце есть краткое резюме басни, «раскрывающее ее замысел и называемое “моралью”» [Квятковский 1966: 57].

Эта басня состоит из 11 четырехстрочных строф, построенных на основе контраста, антитезы: полуденный зной – жажда, вода – яд, родник – змея, ласточка – змея, ложная мысль – ложное действие, спасение – убийство, убитый друг – живая змея. Молодой пастух, поднявшись с коровами в горы, захотел напиться в жаркий день, увидев вдруг текущую сверху струйку воды. Как в предании мать зарубила кошку, думая, что та убила ее сына, так и в басне юноша убил ласточку, мешавшую ему напиться. И в том, и в другом случае врагом была змея, а не кошка или птица. Если в предании гнев матери вначале понятен, то в басне несдержанность пастуха мотивирована сильной жаждой, тем не менее наказание его было жестоким. Раскаяние их искреннее, но запоздалое.

Образ ласточки в калмыцком фольклоре связан с мотивом спасения людей от смерти («Почему комар жалобно пищит», «Почему ласточка дружна с людьми», «Как ласточка помогла людям» [Мифы, легенды... 2017: 63–69]). Поэтому баснописец включил в свой сюжет именно эту птицу.

В эрдниевскую басню введена пословица, которая произносится главным персонажем (пастухом) после того, что с ним приключилось. Мораль сформулирована калмыцкой пословицей, что позволяет отнести это произведение и к басне-пословице, т.е. сюжет создан на основе народного афоризма.

Эта басня Эрдниева структурирована разными видами анафоры: парной (катрены 1, 5), сплошной (катрены 2, 3, 4, 8), кольцевой (катрены 6, 7). Три последних катрена (9, 10, 11) имеют нарушения в анафоре. Например, в девятом катрене: «ө/э/у/ү», в десятом – «ү/ү/ү/о», в одиннадцатом – «у/э/и/э». В первом катрене есть парные эпифоры (бээж / бээж / санж / санж). Основная часть басни имеет сплошную рифмовку (например, хээж / хэлэж / үзж / таслж) которая имеет отступления ближе к ее финалу – в 7, 9–11 катренах (например, соньмсд / хэлэж / оч / бээж).

Хвастливой показана лягушка в басне Муутла Эрдниева «”Керсү” меклэ («”Прозорливая” лягушка», 1940). Есть другое прочтение этого заглавия: «Поэты пишут басни, пародии, баллады (“Мудрая лягушка” М. Эрдниева, “Баллада о будущем”, литературные пародии Г. Даваева)» [История калмыцкой литературы 1980: II, 92].

«Керсү» – калм. «проницательный, сообразительный» [КРС 1977: 296]. Прилагательное «керсү» в басне взято в кавычки, такова ирония автора по отношению к главной героине своей истории. В одной степной низине образовался водоем, на его берегу сидела пучеглазая лягушка. Два гуся, прилетев, опустились на воду. Ее хозяйка, лягушка, угостила дорогих гостей. Так втроем они стали дружной семьей, одинокая лягушка зажила с гусями-друзьями. Неожиданно случилось чрезвычайное несчастье: в сильную засуху водоем пересох. Крылатым гусям добраться до лучшей жизни легко. Для кривоногой лягушки – трудно. В безводной степи бросить подругу жестоко, стали думать, как

выйти из положения. Наконец, один из гусей нашел особый способ: взяв крепкий прутик бурьяна, они зажали его в лапках, а лягушка – ртом, взлетели в небо. Решив, что избежала гибели, она была благодарна своим друзьям. Ей, глядя на двух друзей, хотелось кричать от радости, но она понимала, что если откроет рот, то разобьется вдребезги. Чтобы дать знать о своей радости – надо крикнуть. Если хочешь жить – надо не открывать рта. Так подумав, лягушка в забывчивости захотела крикнуть, прутик выпал из ее рта, а сама она полетела вниз, разбилась на пашне. Гуси покружили над ней и улетели в печали. Еле дыша, лягушка тихо сказала: «Человек знает о плохом, но не пользуется этим знанием». Лягушкины слова стали пословицей: человека, не пользующегося знанием, считают глупцом. Эта басня тоже апеллирует к народному афоризму, который вводится в текст произведения.

Как и первая басня Эрдниева, она базируется на фольклорном сюжете, встречающемся у разных народов. С одной стороны, она могла быть известна автору в устной или письменной традиции монгольской и тибетской литератур [Дякиева 2020: 10]. В фольклоре ойратов Синьцзяна есть сказка «Гусь и черепаха», соответствующая теме M30D о бескрылом персонаже (обычно черепахе или лягушке), хватающемся за палочку, концы которой держат в клювах две птицы [Березкин, Дувакин]. «Калмыцких версий не выявлено» [Убушиева, Дамринжав 2020: 15].

Д. Ёндон в своем исследовании «Сказочные сюжеты в памятниках тибетской и монгольской литератур» приводит пример «Черепашка и гуси». «Во время засухи гуси улетели на другой водоем, взяв с собой черепаху. Черепаха зацепилась ртом за палку, которую гуси несли в клювах. Глядя на них, люди восхищались: “Какие эти гуси находчивые!” Тут черепаха хотела было крикнуть, что это не их, а ее идея, но выпустила палку изо рта и упала на землю» [Ёндон 1989: 51]. Исследователь утверждает: «К нашей редакции, пожалуй, близок рассказ Панч. Пурн., рассказ же “Хитопадеш”, где птицы берут черепаху в полет не из-за засухи, а потому, что им грозит беда со стороны рыбаков, более далекий. В некоторых других гипотетических источниках вместо гусей появляются иные

птицы: в “Калиле и Димне” – утки, в “Хитопадеше” и “Катхасаритсагаре” – лебеди, в джатаке № 131 из китайской трипитаки – журавли, в южной “Панчатантре” – орлы и т.д. В тибетских и монгольских комментариях обычно выступают гуси, только в тибетском анонимном комментарии к “Субхашите” и его монгольском переводе место гусей занимают вороны. В монгольском фольклоре вместо черепахи фигурирует лягушка, а в тибетском вместо гусей – белые цапли [191а, II, с. 9–12]. У Джура Ёндзина пара гусей, пролетавшая над высохшим озером, видит там бедную черепаху, и из сострадания к ней они берутся перенести ее в другой водоем. В конце рассказа как у Джура Ёндзина, так и у Тувдан Рабджамбы, Лобсанцэрина и Аджа Ёндзина дети (или вообще люди) ловят черепаху, упавшую на землю, и подвергают жестоким мучениям (или убивают)» [Ёндон 1989: 51].

В тибетско-монгольском и в древнеиндийском вариантах способ передвижения по воздуху придумали черепаха (лягушка) или гуси. Но в «Панчатантре» гуси предупредили черепаху об опасности говорения во время полета, а она не послушалась, хотя и обещала. Поучение к этой истории: «Кто преданных друзей своих не хочет слушать, гибнет тот, | Как черепаха глупая, опору потерявшая» [Панчатантра 1958: 99].

У М. Эрдниева этот способ придумал один из гусей, а лягушка, понимая грозящую ей опасность во время полета, все же не выдержала и открыла рот, чтобы поблагодарить своих друзей, спасающих ее от гибели. В калмыцкой басне сама лягушка-путешественница, умирая, признается в своей опрометчивости: прозорливость ее оказалась напрасной. «Му күн меднэ, / Медсндэн – күрч чадхш» [Эрднин М. 1940: 4], т. е. о плохом человек знает, но не умеет воспользоваться этим знанием.

Баснописец подытожил традиционной моралью: «Меклэн келсн үг / Мөңк үлгүрт хөврж. / Медсндэн күрдго күүг / Мууд тоолдг болж» [Эрднин М. 1940: 4], что значит: «эти лягушкины слова превратились в пословицу. Человека, не пользующегося знанием, считают глупцом».

Эрдниева лягушка не стала жертвой тщеславия, как в варианте «Черепаша и гуси», как черепаха из французской басни Жана де Лафонтена «Черепаша и две Утки»: та возгордилась, что люди приняли ее за царицу черепах. Узнав о мечтавшей путешествовать Черепаше, две Утки решили показать Америку, вложили ей в рот тростинку, наказав не выпускать в пути, и поднялись в воздух. Услышав восхищенные крики людей о летящей царице черепах, странница раскрыла рот, чтобы согласиться с тем, что она царица, и грохнулась замертво наземь. «Тщеславье глупое с надутый болтовней / И любопытство, всем известно, / Сроднились тесно, / Как дети матери одной» (пер. П. Порфирова) [Лафонтен 2005: 501] – мораль французского баснописца XVII в. Лафонтен заимствовал сюжет из сборников басен древнеиндийского мудреца Бидпая и арабского мудреца Локмана XII – XIII вв. Косвенно к этому же сюжету не умеющего летать животного относится прозаическая басня древнегреческого писателя Эзопа «Черепаша и орел», в которой черепахе захотелось летать, и она попросила орла научить ее этому способу. Когда орел, не сумев отговорить от странной затеи, сбросил ее с вышины на скалу, черепаха разбилась. Мораль этой басни («О том, что многие люди в жажде соперничества не слушают разумных советов и губят самих себя» [Эзоп 2001: 249]) перекликается с моралью истории из «Панчатантры».

В трех баснях М. Эрдниева, Ж. де Лафонтена и Эзопа мораль вынесена после рассказанной автором истории о путешествии по воздуху того или иного животного (лягушка, черепаха), не приспособленного к иному образу жизни. Несмотря на присутствие представителей животного мира, цель писателей – высмеивать и обличать человеческие пороки и недостатки.

Сюжет басни калмыцкого поэта «"Проницательная" лягушка», сохраняя национальное своеобразие (место действия – степь, прутик бурьяна, летняя засуха, калмыцкая пословица, версификация), равным образом ориентирован как на восточную, так и на европейскую традицию. Калмыцкая пословица как мораль включена в текст: она произносится лягушкой перед смертью, это басня-пословица.

Вторая басня Эрдниева также не имеет четкого анафорического построения: преимущественно парная (1–5, 7–10), например (т/т/б/б), реже сплошная (12, 14), например (h/г/h/h), с нарушениями (6, 11, 13), например (у/и/а/у). Рифмовка в основном использована перекрестная, с нарушениями. Метафора («Аман боох зөвтэч», т.е. «Должна завязать рот») передает мысль лягушки о необходимости молчать во время полета.

В бурятской сказке «Глупая черепаха» черепаха, летевшая на палке с гусями из пересохшего озера, тоже похвасталась что придумала такой способ передвижения, полетела вниз и разбилась насмерть: «Так по своей глупости подохла черепаха» [Бурятские народные сказки 1976: 398].

В другой бурятской сказке «Девушка Хонхинур» уже лисица полетела в морскую воду с еловой палки, которую несли лебеди: она ответила на вопрос людей, чего ей не хватало на другом берегу – 27 погремушек.

Черепаха из притчи Д.И. Хвостова «Черепаха и селезни» захотела увидеть свет и полететь с помощью птиц. Черепаха во время полета вообразила себя львом среди зверей, орлицей среди птиц, крикнула об этом, разинув рот и выпустив палку, и разбилась, упав на землю. «Перед нами трагедия несоответствия имени, чья пружина в движении от утвердительной вторичной бестиарной номинации к отрицательной. Стремление к возвышению, к славе, окончившееся позором и гибелью, можно выразить схемой: “черепаха будто птица – черепаха не птаха”» [Довгий 2015: 110].

Лягушка – символ возрождения, плодородия и обновления, связан с водой, дождем и луной, с одной из двух душ человека. В то же время ее символика амбивалентна в разных культурах: с одной стороны, символ удачи, радости жизни, женщины-матери, с другой – зла, лжеучения, невежества, нечистой силы [Орел 2008: 492–493], а также с болезнями, смертью из-за ее принадлежности к хтоническому миру, но в ряде славянских зон лягушке приписывается роль домашнего покровителя [Гура 1997: 384–385].

В устной традиции калмыков, как указывает современный исследователь, образ лягушки прошел разные стадии развития: лягушка как культурный герой

(участие в творении мира), лягушка в мужской ипостаси (лягушка-жених), мотив царевны-лягушки, заимствованный из русской сказки, во временном образе лягушки шулма (демоническое существо) может сражаться с врагом [Басангова 2019: 113–121]. Как у славян, у калмыков бытовал запрет убивать лягушку.

Жадность лягушки явствует из другого фольклорного примера. В ойратской сказке «Хатуч меклэ» этиологический мотив – почему муравьи стройные, с тонкой талией – объясняется тем, что заблудившаяся в лесу лягушка, воспользовавшаяся гостеприимством и помощью муравьев, пригласила их себе в гости, а потом передумала угощать: муравьев явилось так много, что не видно было травы [Хатуч меклэ 1938: 4; пер. С. Эрдюшева].

Несколько калмыцких фразеологизмов о лягушке близки русскому фразеологизму: «Меклэ һэрэдэд, теңгрт күрх. Очень медленно и долго (букв. пока лягушка до неба допрыгнет. <...> Меклэд ноосн урһтл күлэх. Ждать, когда на лягушке вырастет шерсть. Когда рак на горе свистнет. <...> Меклэн ноосн махла авч өгнэв. (букв. достану и отдам шапку из шерсти лягушки). Ничего не дам» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 129].

Басни Михаила Хонинова «Лягушка пошла за бараном...» и «Лягушка» (пер. А. Внукова) отсылает к этим фразеологизмам. В первой из басен лягушка обратилась к барану за советом, как ей обзавестись такой же шерстью, узнав, что нужно ходить посуху, «пошла по шерсть лягушка / и... пропала. / С тех давних пор / ни с шерстью, / ни без шерсти / Никто ее не видел... / И не странно, – / Сидела бы без шерсти, / да на месте! / Нашла кого послушаться... / Барана!» [Хонинов 1973: 30]. Глупость лягушки в калмыцкой басне соизмерима с глупостью барана. Во второй басне «узрев ужа, / лягушка в три прыжка / Исчезла, / крикнув замершим на месте: / – Не ждите / милосердья от врага, / Как от меня / вовек не ждите шерсти!» [Хонинов 1973: 30]. А здесь умная лягушка спасается от смерти, не доверяя врагу.

Среди персонажей басни Б. Дорджиева «Эргү иньгэс зээл...» («Сторонись глупого друга...»), жанр которой также автором не обозначен, помимо представителей животного мира: змея (моһа), медведь (аю), муха (бахтн), есть

человек. У него роль пассивная (спал), потом, сонный, стал нечаянной жертвой того, что называют «медвежьей услугой».

Басня, структурированная восемью четверостишиями, также не датирована. Начало ее строится по сказочному принципу: «Кезэнэ, нег цагт, гинэ, / Күүнд өшрсн моһа бээж» [Доржин Б. 1988: 66], т. е. «Давным-давно, однажды, говорят, жила змея, ненавидящая человека». Когда человек спал дома, змея заползла ему за пазуху. Решив ужалить его, впрыснув сильный яд, она задумалась: «Энүг би зууһад орксв... / Эн серчкэд, намаг алх. / Эмэрн шордн, тегэд үүнэс / Өшэ авад – олзнь юмби?» [Доржин Б. 1988: 66]. («Я его укушу... Он, проснувшись, убьет меня. Лишившись жизни, приму от него мести. В чем польза?»). Тем временем влетела муха, сев на лицо хозяина. Гонясь за ней, медведь-караульщик притомился, решил отступить – просто ударить камнем, чтобы ее убить. Ударив вроде бы по мухе, он раздробил хозяйскую голову, а муха вылетела наружу. Удалилась и удовлетворенная змея. Только возле хозяйского тела остался, страдая, медведь. Заботясь о своем друге, он довел его до смерти.

Мораль басни такова: «Түүнэс авн иш бэрлдүлж, / Түңшүр ухат үлгүрлж келж: / Эргү һэргтэ иньгэс / Ухата өшэтн деерж» [Доржин Б. 1988: 67]. («С тех пор суть произошедшего мудрые люди выразили пословицей: лучше глупого друга умный враг»). Ср. калмыцкая пословица гласит: «Теңг нөкдэс / Цецн дээсн деер. Чем глупый друг, / Лучше умный враг» [Пословицы, поговорки... 2007: 466]. Это произведение поэта можно отнести к басне-пословице.

Медведь – редкий персонаж в калмыцких сказках о животных [Сказки народов Евразии 2017] и баснях. Его глупость стала причиной смерти человека в басне калмыцкого поэта. С образом змеи в калмыцком фольклоре связаны понятия мудрости, знания языка животных, предсказания, лечения, в то же время опасности, коварства, смерти. Некоторые ее качества показаны в анализируемой басне.

Муха отсутствует в калмыцких сказках о животных; есть она в калмыцкой сказке «Далн хойр худл» («Семьдесят две небылицы»), где в двух эпизодах показаны две тысячи мух на оставленной во льду голове рассказчика и муха как

подарок рассказчику, которую он съел [Семьдесят две небылицы 1990: 53, 59–61]. С мухой ассоциируются гниль, болезни, смерть, что нашло отражение в калмыцких пословицах: «Батхн үмкэд хурна, / Чөткр харңуд хурна. Мухи собираются, где гниль, / А черти собираются, где темь»; «Батхн бээсн һазрт өтн хорха олн гидг. Где мухи водятся, там личинок-червяков множество» [Пословицы, поговорки... 2007: 610–611]. Из-за мухи умирает человек в басне калмыцкого автора, в которой внутренняя речь змеи полна сомнений, а появление мухи и неудачная погоня медведя за нею развивают сюжет и приводят к печальной развязке.

Муха упоминается также как символ зла и назойливости в культурах одних народов, у других – как символ души спящего или умершего человека, в славянском фольклоре муха – это олицетворение широкого спектра психологических особенностей личности и состояний человека («Какая муха тебя укусила», «Под мухой»). Среди личностных черт образ мухи олицетворяет легкомыслие и несерьезность («Иметь мух в голове»), глупость и бестолковость («На дурака и муха валится»), хитрость и ловкость («Мае муху в носі»), смелость и отважность («Мушки у него ожили») [Орел 2008: 496]. Мух относят к нечистым насекомым: образ ведьмы-мухи, муха как предвестница смерти [Гура 1997: 437–440].

Отмечено, что «образ лисы в культуре монгольских народов неоднозначен и противоречив: между древним солярным божеством и существом подземного мира присутствует животное хитрое и коварное, которое иногда содействует человеку в обманах и сомнительных сделках, но чаще обманывает самого человека и отнимает у него удачу» [Содномпилова, Нанзатов 2016: 58].

В калмыцких сказках есть сюжеты, в которых лису не спасают присущие ей хитрость, ловкость: она лишается своей добычи – «Бакльг, арат, зурмн һурвн» («Баклан, лиса и суслик») [Хальмг туульс 1961: 84–85]. «Примечательно, что не любили лису ойраты, проживающие в зоне Монгольского Алтая, Джунгарии, соприкасавшиеся с китайской культурой, считая ее животным с “черным следом”, т. е. приносящим несчастье. <...> Но из всех животных с “черным следом” чаще

всего охотникам попадалась лиса, в связи с чем корпус запретов и правил именно с этим животным наиболее обширен. Ойраты-монголы никогда не ели мяса лисы, считали плохой приметой, если лиса лает на человека – в этом случае ее старались убить. Запрещалось трогать нору лисы. До настоящего времени сохраняется убеждение, что встреч с лисой, как воплощением всего плохого, следует избегать» [Содномпилова, Нанзатов 2016: 50].

Иногда лиса сама становится трофеем охотников, как в ойратской сказке «Зун ухан болн негн» (“Сто умов и один ум”) в переводе С. Эрдюшева [Зун ухан болн негн 1938: 1]. Когда журавль встретился с лисой, та пожалела птицу, у которой всего две ноги, нет зубов. Смеясь, похвасталась, что у нее самой есть четыре ноги, 36 зубов и хвост. Журавль же, вытянув длинную шею, заметил идущего охотника и предупредил об этом лису. Лиса юркнула в барсучью нору. Побоявшись взлететь, журавль протиснулся в ту же нору. Охотник, увидев добычу, вытащил из норы сначала журавля за длинные ноги. Поглядев на птицу, охотник подумал, что журавль умер в норе и бросил на землю. А сам стал раскапывать нору, увидев лисий хвост, обрадовался, что сошьет шапку, хватит и на воротник, а хвост прикрепит к рукоятке плети. Убив лису стрелой, охотник снял с нее шкуру, положил в мешок. А потом захотел взять с собой и журавля, а тот уже взлетел в небо – не достать стрелой. Сказка заканчивается поучением: «Дөрвн кэлтэ, һучн зурһан шүдтэ болн зун ухата арат тиигэд үкнэ. Шүдн уга тоһрун негхн ухаһарн эмд һарв» [Зун ухан болн негн 1938: 1]. («Так умерла лиса, у которой были четыре ноги, тридцать шесть зубов, сто умов. А беззубый журавль с одним умом остался жив»).

Заметим, что калмыки не убивали журавлей, встреча с лисой на охоте считалась плохой приметой. А мех лисы использовали в одежде по-особому, например, мех у шубы был внутри, а сверху было тканевое покрытие [Бакаева 2003: 231].

Этот сюжет трансформирован в басне Б. Дорджиева «Зун мекэс нег арһ деер» (“Чем сто хитростей, лучше одно умение”). Стала лиса хвастаться перед кошкой, что имеет сто хитростей, а что умеет кошка, кроме лежания на солнце.

Кошка ответила, что не знает много хитростей, а есть у нее одно только умение. А в это время появился охотник с десятью гончими собаками. Кошка запрыгнула на дерево и забралась на его вершину. А за хитрой лисой погнались собаки, догнал сокол и убил ее. Мораль басни перекликается с моралью сказки: «Зуурдын зеткрэс авршго / Зун мек, зуһуһас, / Наснд тусан күргм / Негхн арһ деердв» [Доржин Б. 1988: 73]. («Избежать беды поможет не сотня хитростей, а только одно умение»). Это басня-сказка.

В калмыцком фольклоре образ ворона/вороны встречается часто. Ворон – тотемический предок одного из монгольских родов (кереиты). Поэтому, с одной стороны, ворон – мудрый советчик, волшебный помощник, например, в калмыцкой сказке «Керэ сэн нээжтэ Керэдэ өвгн» («Старик Керядя и его хороший друг ворон») [Хальмг туульс 1972: 214–215], с другой – в общих представлениях народа отношение к вороне предосудительное, применялась предохранительная магия, считалось, что вороний крик – предвестник беды. В калмыцких сказках «Злая ворона» и «Веселый воробей» ворона показана злой и недоброжелательной [Калмыцкие народные сказки 1997: 276–279, 268–269], а в сказке «Керэ болн цаяха» («Ворона и рак») – глупой, податливой на лесть, из-за чего потерявшей свою добычу [Калмыцкие сказки 2009: 406].

Необычная героиня есть в басне Санжары Байдыева «Цаһан керэ» («Белая ворона», 1991). Фразеологизм «белая ворона» в сочинениях древнеримского поэта Ювенала означал, что счастливого человека отыскать сложно, как и белую ворону. В природе – это редкая птица-альбинос, лишенная пигмента (меланина), отвечающего за окрас перьев. А в широком плане – люди, отличающиеся от других поведением или системой ценностей.

В калмыцком устном народном творчестве есть предание «Суврһ тогталһна тускар» («О том, как сооружали субурган»), в котором повествуется о том, как один слон принимал участие в строительстве Джамин субургана, но после освящения сооружения ему не достался аршан (святая вода), раздававшийся прихожанам, хотя и этот аршан подвозили на слоне. А в это время летевшая белая

ворона уселась на верх субургана, что посчитали хорошей приметой: дали птице испить аршан. Субурган (калм. “сурвн”) – надгробная пирамида [КРС 1977: 459]).

В калмыцком предании – отзвуки тибетской легенды о Великой ступе Джарунг Кашорк (возведенной в Непале, хранящей в себе останки Будды Кашьяпы и являющейся вместилищем всех будд), а также знакомство с ойратской версией тибетской «Истории субургана Джарон-хашор», кроме того, традиция Джарунг Кашор в культуре калмыков проявилась в появлении хурула (храма) с одноименным названием в XIX веке [Бакаева, Бембеев 2014: 163–175].

Как известно, белый цвет у монголоязычных народов почитается как священный, чистый, благородный. И домашние животные белой масти воспринимаются как посланные небом.

Сюжет байдыевской басни «Цаһан керэ» основан на конфликте стаи ворон черного цвета с белой вороной, которая захотела присоединиться к кормежке на хлебном поле. Внезапно стая с криком напала на белую ворону, чтобы уничтожить, яростно сражалась с ней и прогнала ее. «Ка тусад генткн / Каарлдсн ноолдан болв, / Хомнад, цаһан керэг / Хар керэс көөв» [Байдын С. 1991: 60]. Мораль басни передана риторическими вопросами: «Керэсин зарһиг кен / Кезэ кеж чадх? / Цаһан керэ омглсний? / Цаһан керэ дажргдсний?» [Байдын С. 1991: 61]. («Кто и когда сможет устроить / Над воронами суд? / Чтобы белая ворона могла собой гордиться? / Чтобы белую ворону не тиранили?»). Цветовой контраст «черный – белый» в буквальном и переносном смысле передает оппозиции «обычное – исключительное», «множественное – единичное». Нравоучительный характер басни проявляется и в том, что белая ворона вынуждена была ретироваться после нападения стаи.

Ср. в современной поэзии ойратов Синьцзяна басню Нимгрэ Жамбл-Дорж «Керэ тоһстн хойр» (“Ворона и павлин”, 2010), которая начинается в сказочном ключе: «Кезэнэ-язана цагт гинэ, / Керэ тоһстн хойр бээж гинэ. / Кен-кенэсн үлүдх уга / Кевин цаһан өңгтэ бээж гинэ» [Нимгрэ Ж.-Д. 2010: 147]. Говорят, в давние времена жили ворона и павлин, были они белого цвета. Насмотревшись на других птиц, стали тяготиться своей белизной, попросили у девы-хранительницы краски,

чтобы преобразиться. Ворона поленилась расцвечивать себя, опрокинула на себя посуду с черной краской. В то время как павлин воспользовался различными красками и раскрасил себя, вплоть до головы. Говорят, с тех пор краше павлина нет на свете. «Тoһстн хэрин зүүлин будгар / Толһа татл уга будж гинэ. / Тоост йиртмжд түүнэ өнг / Тоочхин ярһ уга сээхрж гинэ» [Нимгрэ Ж.-Д. 2010: 147]. Мораль басни в том, что ни ворона, ни павлин не захотели быть отличными от других птиц – белыми, по их представлению, бесцветными. Цветовая палитра здесь шире, чем в байдыевской басне, а персонажи – обычные.

Сюжет напоминает этиологическую сказку, почему ворона черного цвета, а павлин с разноцветным опереньем. Ср. в фольклоре ойратов Синьцзяна сказку «Как лис был царем», соответствующую теме М188. Шакал в красильне, в которой «персонаж пользуется почетом после того, как случайно приобретает необычный вид, – пачкается краской или нацепляет на себя какой-то предмет, который не может снять» [Березкин, Дувакин]. «Версий на данный сюжет среди калмыцких сказок не обнаружено» [Убушиева, Дамринжав 2020: 16]. Близкий сюжет есть в калмыцкой сказке «Эр така тоһстн хойр» (“Петух и павлин”), где птицы временно поменялись опереньем, а павлин не вернул красивый наряд петуху, присвоив его себе [Хальмг туульс 1972: 10–11].

Итак, избранные басни Х. Сян-Белгина, М. Эрдниева, Б. Дорджиева, Т. Бембеева, М. Хонинова, С. Байдыева разных лет, рассмотренные в аспекте зоопэтики, явили взаимосвязь с калмыцким фольклором – мифами, сказками о животных, преданиями, пословицами и поговорками. В басне «Зан Чон хойр» (“Слон и Волк”) Х. Сян-Белгин на основе этиологических мифа и сказки синтезирует жанр сказки и басни. Характеристики животных (диких и домашних) даны поэтом на основе народных представлений с опорой на фольклор. Рамка произведения обычно включает место и дату создания. В названиях отражены персонажи-антиподы или характеристика заглавного героя. Басню «Һаха керэ хойр» (“Свинья и ворона”) предваряет красноречивый эпиграф из калмыцкой пословицы. Жанровые сценки сопровождается диалог животных, мораль формулируется в конце басни, иногда в виде риторических фигур. Действие часто

происходит в степи. Басни структурированы обычно четверостишиями с использованием национального стихосложения (анафора, аллитерация). Басенные произведения 1930-х, 1950-х гг. Х. Сян-Белгин переиздавал в некоторых своих книгах, в том или ином составе, в той или иной последовательности, они не были переведены на русский язык и в целом не стали объектом и предметом исследования в трудах калмыковедов, в частности, в очерке творчества поэта, в сборниках статей [Глинин 1972; Глинин 1987].

Басня М. Эрдниева без указания жанра отсылает к известному сказочному сюжету, калмыцкой пословице, автор, трансформируя их, создает свои вариации. В названии басни «Ус үзлго – нос тээлдго» («Не видя воды – не снимают сапоги», 1938) транслируется пословица. В басне подзаголовок поясняет происхождение пословицы ссылкой на рассказ старика. Текст не разделен на четверостишия, не имеет диалогической речи, передает жанровую сценку действием основных персонажей. Мораль также завершает басню.

В рассмотренных баснях избранных калмыцких поэтов главными персонажами являются представители мира животных и птиц: слон, волк, змея, ласточка, гуси, лягушка, свинья, лиса, кошка, сокол, собаки, ворона. В названиях басен определены главные герои-антиподы либо дана характеристика заглавного персонажа, приведена пословица либо сентенция. Образы диких и домашних обитателей степной фауны манифестируют их взаимоотношения через диалоги и поступки, характеризуют путем иносказания типы людей, их пороки и недостатки, актуализируют социальную и политическую сатиру. Композиция басен определяет местоположение морали обычно в конце произведения. Для структуры басен характерно строфическое деление на четверостишия, иногда использование подзаголовка или эпиграфа. Авторское датирование произведений не всегда присутствует. Стиль басен демонстрирует разговорную речь персонажей, эмоционально выраженную риторическими фигурами, сравнениями, междометиями, звукоподражаниями. Выделяются басня-сказка Х. Сян-Белгина, басня-сказка и басня-пословица Б. Дорджиева, а также басня-пословица, в основе которой трансформированная сказка, М. Эрдниева, вторая басня-пословица

М. Эрдниева, басни-поговорки Т. Бембеева, басня С. Байдыева с образом белой вороны, отсылающей к калмыцкому преданию о строительстве субургана.

«Сближение образов животных и людей, “очеловечивание” зверя или “оскотинивание” человека – прием, встречающийся в мировой литературе в самых различных вариантах. <...> При этом классическая басня обычно разводит “звериное” и “человеческое” – первое представлено сюжетом, второе – моралью» [Архангельская 2014: 9], аллегорические функции зверей-персонажей очевидны.

В то же время встречается и такое, когда дидактический вывод направлен на обсуждение человеческой природы, а не звериной. Так, в басне М. Эрдниева «“Керсү” меклэ», лягушка, умирая, говорит как бы от имени человека: «Му күн меднэ, / Медсндэн – күрч чадхш» [Эрднин М. 1940: 4], т.е. «человек знает о плохом, но не пользуется этим знанием», хотя на самом деле это ее самохарактеристика. Мораль же подчеркивает, что лягушкины слова превратились в пословицу («Меклэн келсн үг / Мөңк үлгүрт хөврж»): «Медсндэн күрдго күүг / Мууд тоолдг болж» [Эрднин М. 1940: 4], т.е. «Человека, не пользующегося знанием, считают глупцом». Ср. калмыцкую пословицу: «Ээш угаһас ээсн муңхгин темдг. / Ээхэс ээсн – цецнэ темдг. Бояться того, что не следует бояться, примета глупого, / Бояться того, чего надобно бояться, примета мудрого» [Пословицы, поговорки... 2009: 464].

3.3. Авторский и традиционный бестиарий в баснях калмыцких поэтов XX века

Среди полусотни анималистических текстов (с редким присутствием человека) в калмыцкой поэзии меньшую часть составляют басни ихтиологические и инсектные. Как бестиариальный материал калмыцких басен он специально не рассматривался отечественным литературоведением. Актуальность исследования определена изучением отдельных представителей рыбной фауны и мира насекомых как сатирических персонажей в калмыцкой поэзии, а также избранных животных и птиц, характерных для калмыцкой басни.

«БЕСТИАРИЙ (лат. *bestia* – зверь) – дидактический жанр описательной поэзии о представителях фауны, шире – метажанр, объединяющий темой животного жанровые формы всех литературных родов. Сформированный в средневековье, Б. имеет собственную историю, развивающуюся в контексте мифологического, фольклорного и литературного опыта воображения и изображения животного мира» [Иванюк 2011: 27]. Отличают собственно бестиарий от бестиариального материала в литературной практике. Среди трех основных направлений литературной обработки этого материала нас интересует «жанровое, которое включает в себя прежде всего формирование жанров преимущественно дидактической типологии, таких, как аполог, басня, монгольский уг и др.» [Иванюк 2011: 29].

Калмыцкий фольклор в эпосе, мифах, сказках отразил представления народа о водном мире и его обитателях, в том числе о духе-хозяине земных вод (Усун-хадын эзен, лу (лун)), о рыболовном промысле и рыбаках [Неклюдов 1980, Басангова 2007, Душан 2016, Убушиева 2017, Убушиева 2020]. Ихтионимы обозначают как мифологические, сказочные существа, например, огромную черную щуку – архаическую «рыбу-поглотителя» из Нижнего мира в раннем Багацохуровском цикле калмыцкого эпоса «Джангар» [Убушиева 2020: 79], так и разные виды рыб, например: таймень (“тул”), карась (“шар балг”), пестро-черная щука (“алг хар цурх”), осётр (“бекр”) и др. В йоряле богатого улова рыбаку перечисляются также сазан, севрюга, белуга, вобла [Басангова 2007: 473]. Призывание хорошего улова раньше было связано с обрядом жертвоприношения Хозяину воды [Душан 2016: 350–351]. Собирательное понятие «рыба» (калм. “заһсн”) отражено в калмыцкой сказке «Заһсч» (“Рыбак”). Сказки с присутствием в сюжете рыб записаны у донских, приволжских и прикаспийских калмыков, занимавшихся рыболовством [Убушиева 2017, Убушиева 2020].

Среди калмыцких басен с персонажами – обычными представителями рыбного мира – есть две басни Тимофея Бембеева: «Икрксн шөрэкэ» (“Заносчивый ёрш”), «Эс медхлэ...» (“Если не знать...”) и басня Санжары Байдыева «Заһсна зарһ» (“Рыбий суд”).

Обращение к таким персонажам у Т. Бембеева обусловлено и его биографией: он родился на Каспии, хорошо знаком с рыбным промыслом, с почитанием местными рыбаками-калмыками щуки, череп которой вешали над входной дверью в качестве оберега. Возможно, это связано с утраченными представлениями о рыбном тотеме одного из ойратских родов/племен по сравнению с пестрым налимом – тотемного предка бурятского племени эхеритов [Бабкинова 2007: 13]. Напомним в этом плане калмыцкое поверье о плохой примете, когда в лодку случайно впрыгнет рыба-хищница (щука, судак, окунь), проводится ритуал избегания возможной беды (эту рыбу режут на четыре части и бросают по четырем сторонам света) с заклинанием, чтобы беды обратились на саму рыбу [Душан 2016: 198]. Считается, что острые зубы хищных рыб направлены на рыбака и могут причинить ему вред. У славян «хтонический символизм щуки связан с ее близким знакомством с нечистой силой и предвестием смерти» [Орел 2008: 435].

Ихтионимы в первой басне Т. Бембеева: ёрш – «шөрг», «шөрэкэ» (разг.), щука – «цурх», лещ – «цуув», во второй басне, помимо указанных: сом – «жаалг», судак – «ботаха», сельдь – «мэ», линь – «үкрдэ». В основном, это обитатели рек и озер, реке – морей. Часть из них относится к хищным видам (щука, судак). В басне «Икрксн шөрэкэ» (“Заносчивый ёрш”) высмеивается ёрш, который высокомерен с обитателями водоема: с щуками чванлив, лещей не признает за рыб, тех, кого прежде знал, теперь как будто и не видит. Каждое слово свое теперь хочет украсить рифмой, без всякой вежливости ведет себя. Мораль басни: «Шөрэкэ тиигдгнь учрта – / Шүлгнь барт орж. / „Бичэч болчкв“, – гиһэд, / Бийэн икд тоолж» [Бембин Т. 1960: 46]. («У такого поведения ерша есть причина – стихотворение его попало в печать. „Стал писателем“, – сказав, считает себя большой величиной»).

Эту басню под названием «Ёрш» перевел Игорь Романов. Она вошла в бембеевскую книгу «Стихи, поэмы, басни» (1963). Оригинал басни структурирован 4 строфами-четверостишиями, в каждой строке по три слова. Перевод отличается произвольной «лесенкой», отступлением от авторского

текста. Сравнивая ёрша с бодливой козой, Романов сразу характеризует заглавного героя: «Заносчив, / верток, хамовит» [Бембеев 1963: 78], наделяет его пространным монологом: «Довольно! / Я не Ёрш. / Я – Кит! / Я, если захочу, / Всех проглочу, / Всех растопчу! / Во мне талант на зависть свету! / Я самобытен, / и, не скрою, / Хочу плевать на все устои, / Порядки / и авторитеты. / Все эти: / Окунь, / Щука – / Не вещь! / Вот я...» [Бембеев 1963: 78–79].

Отступил переводчик и от морали бембеевской басни, данной отдельной строфой: «Друзья, / Вы спросите, / а кто таков / сей юный гений? / Отвечу – / Ёрш известным стал, / Как только книжицу издал / Объемом в / пять стихотворений» [Бембеев 1963: 79]. Нетрудно заметить, что рыбный ряд заметно изменился в этом переводе: вместо леща появились плотва, вьюны, окунь и даже кит, а вместо одного опубликованного стихотворения – книжица с пятью стихотворениями. Такая гиперболизация противоречит авторской интенции: одно стихотворение – и гипертрофированное самомнение «писателя». Не случайно псевдогероем стал обыкновенный ёрш (небольшая рыба длиной около 10 см), природными врагами которого являются щука, судак, большой окунь, сом, угорь, налим. Эта антитеза (большое – малое, хищное – нехищное, единичное – множественное, истинное – фальшивое) актуализирует темы литературного таланта, графомании, псевдославы, что подтверждается названием басни с определением заглавного персонажа («заносчивый»), с разговорным именованим (не «шөрг», а «шөрэкэ»).

«В фольклоре создается особый жанр звериных, птичьих, рыбьих судов, и этим пользуются и басня, и сатира с полным генетическим основанием» [Фрейденберг 2007: 142].

Главной героиней второй бембеевской басни «Эс медхлэ...» (“Если не знать...”) стала уже щука. Тема этой басни направлена против карьеристов-руководителей. Жанровая сценка – собрание коллектива – раскрывает взаимоотношения между рыбами. Начинается басня с отчета руководителя, бойко и долго докладывающего о перевыполнении планов, о победе в соцсоревновании, создающего видимость благополучия. В прениях принимают участие другие рыбы, начиная с сома. Разгладив свои усы, откашлявшись, сом хрипло заявляет,

что щука заменяет реальные дела пустословием, свою родню устраивает на лучшие места, раздавая должности, не прислушивается к критике со стороны. Выступление сома поддержал линь, подтвердив, что все это правда, указав на ошибки потерявшей стыд щуки. Вслед за ними слово взяли лещ, судак, сельдь, даже ёрш говорил, чуть ли не до разрыва своего рыбьего пузыря (фразеологизм «шоһлан хаһртл»). Заключая услышанное, вначале щука признала справедливой критику, заметив, что порой случались и большие ошибки, а потом все стала отрицать. Сом же, развесив свои усы, живо подтвердил сказанное щукой. В итоге автор завершает басенную мораль риторическими фигурами, приглашая читателей к диалогу: «Олиг муулсн цурх / Ор һанцарн кемб? / Терүгән эс медхлә, / Толһач болж чадхмб?» [Бембин Т. 1960: 57]. («Щука, хулившая всех, кто она в одиночку? Если это не знать, можно ли быть руководителем?»). В то же время образ сома являет тип подхалима, приспособленца, меняющего свою позицию в зависимости от ситуации, выгодной для него, а маленький ёрш обретает смелость, только присоединяясь к большинству, находясь в безопасности. Производственная лексика в басне (собрание, план, соревнование, отчет, руководитель) проецирует реалии современности, проблемы руководства, нравственно-этические темы. Диалоги в сюжете переданы по-разному: прямой речью, косвенной, недомолвками. Эта басня также состоит из четверостиший (11 строф), организованных разными видами анафоры (в основном парной, одной сплошной), перекрестной рифмовкой, в каждой строке по три слова.

Со второй басней Т. Бембеева тематически перекликается басня «Заһсна зарһ» («Рыбий суд») Санжары Байдыева, родившегося в приволжском селе и работавшего в юности рыбаком. Здесь также есть знакомые персонажи: щука («цурх»), судак («ботаха»), ёрш («шөрг»). Среди новых ихтионимов – рыбная молодь, мальки («жирмэхэ»). Сцена в суде построена в виде диалога между Судьей (Зарһч) и Щукой. Принадлежность Судьи к какой-либо рыбной породе не обозначена. Судья обращается к Щуке с вопросом в связи с выполнением годового плана о выращивании рыбной молоди – голосовал ли она со всеми за эти обязательства. Щука призывает в свидетели землю и небо («Һазр, теңгр герч»),

утверждая, что это правда, что она сдержала свое слово. На это Судья сообщает, что суд над Щукой состоялся, поскольку от рыбной молодежи поступил документ – заявление, где она обвиняет Щуку в том, что та съела за это время половину мальков. Щука же возмущается лгунами, обвиняя Судака и Ерша со старшими родственниками в уничтожении молодежи. Свою невиновность в предъявленном преступлении закрепляет формульной клятвой: «Бурхн чеежим девстхэ» (букв. “пусть божество пнет мою душу”, иначе говоря: “Пропади пропадом”) [Байдын С. 1991: 151]. На вопрос Судьи, правду ли говорит Щука, она заверяет, что это правда, вновь клянется: «Үксв дор ормдан!..» (букв. “Умереть мне на месте”) [Байдын С. 1991: 151]. И повторяет свое обвинение: «Үүл – Ботахад, Шөргт!» [Байдын С. 1991: 151], т.е. «Преступление – Судаков и Ершей!». Если судак – известная хищная рыба, то ёрш иногда может питаться мелкой рыбешкой, мальками: Щуке все равно, кого сделать виновными в предъявленном ей обвинении. Выслушав защитную речь Щуки, Судья выносит приговор: «Худл бичсн Жирмэхэсиг / Хураһад, чи хэрүл, / Тегэд эндрэс авн / Теднэ дарһнь бол» [Байдын С. 1991: 151–152]. («Ты, собрав рыбную молодежь, написавшую неправду, сопровождай, с этого дня станешь ее старостой»).

Мораль басни вынесена автором в контекст заключительной строфы. Виновный становится невиновным, а невиновные – виновными, поскольку теперь молодежь будет подчинена Щуке. Такой несправедный приговор проецирует и нарушение судопроизводства: судья выслушал только ответчика и не предоставил слова истцу. Судебная лексика передана в басне следующими терминами: Зарһч (Судья), зарһ (суд), герч (свидетель), цаас (документ), уул (в значении «проступок, преступление»), бурута (виновный), шиидвр (решение, приговор). Речь Щуки эмоциональна, изобилует междометием («я-я»), поминанием бога («яһлав» = «о, боже»), различного рода клятвами, обвинениями в адрес других рыб. Речь Судьи передает его формальное отношение к делу, он всецело на стороне Щуки, отсюда и соответствующий его позиции «приговор».

«Так вот в том-то и особенность басни, в отличие от животного эпоса и сказки, что ее предметом служит именно беззаконие и несправедливость зверя.

Моральная антитеза правды и кривды дается в басне резче, чем где бы то ни было; но торжество-то на стороне кривды, а не правды! Мотив спора, распри, суда между двумя началами, правовым и неправовым, занимает в басне центральное место» [Фрейденберг 2007: 144–145].

Если две указанные басни Т. Бембеева структурированы четверостишиями, то байдыевская басня, оформленная диалогом, являет строфы с разным количеством строк, в каждой из которых по три слова, парная и сплошная анафора, свободная рифмовка. Во всех трех баснях щуке отдается первенство в независимости от ситуации, ее действий и противодействий, подчеркиваются ее хищная порода, прожорливость и неразборчивость в пище.

Сравним в баснях И. Крылова «Лебедь, Щука и Рак» равноправное положение Щуки, тянувшей, как все остальные, воз с поклажей, но только в свою сторону – в воду [Крылов 1946: 85], а в «Рыбьей пляске» – обман Мужиком Льва [Крылов 1946: 171–172]. Типологически байдыевской басне близка крыловская басня «Щука», в которой на хищницу в суд подали донос другие рыбы, представив целый воз улик, но Лиса-Прокурор, получая от Щуки рыбный стол, предложила ужесточить наказание: не повесить, а утопить в реке; так и «наказали» [Крылов 1946: 179–180]. «Обличение порока – вот что вырастает из дидактической катартики басни» [Фрейденберг 2007: 148].

Во всех трех баснях калмыцких поэтов характеристики персонажей даны в основном посредством вербального компонента – в диалоговой форме, передающей их действия, а также в названии «Икрксн шөрэкэ» (“Заносчивый ёрш”). В каждой из трех басен ёрш встречается трижды, в двух баснях – лещ, судак, в двух баснях по одному разу – сом, сельдь, линь, в одной басне – мальки. Описания тех или иных видов рыб отсутствуют, за исключением сома в басне «Эс медхлэ...» (“Если не знать...”) – упоминаются его усы.

Инсектные образы в баснях калмыцких поэтов представлены в немногих видах: овод, муха, муравей, стрекоза, а также червяк. При этом они даны обычно в паре с другими персонажами: овод и вол; муравей и стрекоза; муравьи и

человек; червяк и слон; червяк и аист; муха и слон; исключение – вчетвером муха, змея, медведь, человек.

Муха – один из частотных инсектных образов в сатире. В стихотворении Саши Черного «Мухи» (1910) насекомое «ассоциируется с нечистоплотным в отношениях и вкусах обществе» [Ватутина 2014: 220], а «Муха» (1934) Н. Олейникова с уравнием «мухи-люди» была воспринята властями как идеологическая диверсия.

Образ Мухи присутствует в двух баснях Басанга Доржиева «Занын тускар батхнын санл» (“Размышления мухи о слоне”) и «Эргү иньгэс зээл...» (“Уклоняйся от глупого друга...”). В первой из них монолог мухи о слоне полон иронии и самомнения. В противовес общественному мнению она утверждает, что слон – ленивое и назойливое животное: «Залху, улыг адусн», что нет толку от его силы: «Задру чидл – хоосн» [Доржин Б. 1988: 63], живет в одиночку, никому не нужен, неразговорчив, умалчивает о сделанном. То ли дело мухи: сделав малое, оповещают всех, опережая многих, всегда присутствуют везде, увертываясь и выскальзывая, сопровождая тех и этих, крепнут и жиреют. «Бидн, батхнс, дасчкад, / Бичкэхэн юм кечкэд, / Билдр-һульдр цокनावидн, / Бийэн медүлэд оркनावидн. // Тегэд, наадксас түрүлэд, / Темдгтэ тоод орनावидн. / “Тенд”, “эндкэн” дахулад, / Теңкэд, өөдлэд однавидн» [Доржин Б. 1988: 64]. Если бы они жили, подобно слону, давно бы погибли, оставшись без пропитания. В басне монолог мухи от имени своего сообщества завершается авторской моралью: «Тиигж, батхншц бээхнь, / Тохман алдлго, медгднэ, / Тенд-эндэн хэлэхнь – / Түрхлэд одснь үзгднэ» [Доржин Б. 1988: 64]. («Если жить, как мухи, потомство не переведется. Куда ни глянь – всюду видно таких мух»).

Мораль этой басни созвучна морали крыловской басни о мухе и дорожных. Противопоставление в басне слона и мухи дано с мушиной позиции, тем самым сатирический посыл басни усиливается: самомнение мухи характеризует ее как обывательницу, судящую о других по собственному представлению, мелкому и ничтожному по отношению к большому и сильному. Текст организован сплошной анафорой. Например, вначале: «– Зан, Зан, – гилднэ, / Залху, улыг адусн, / Заң-

бэрцинь келлднэ – / Задру чидл – хоосн» [Доржин Б. 1988: 63]. Рифмовка перекрестная: abab, рифма мужская, разноstopный ямб. Басня, структурированная четверостишиями (всего 7 строф), демонстрирует авторский сюжет.

В басне Давида Кугультинова «Такан ажрһс» («Петухи», 1957) – борьба за власть молодого петуха со старым. Среднего возраста петухи вначале были сторонними наблюдателями поединка, но, когда старик стал одерживать верх над молодым, один из любопытствующих стал кричать поверженному, что у него ума нет, если он хотел исправить старца, и призвал всех добить павшего: «Дун угаһар хэлэжэсн / Дундин такан ажрһс: “– Нилх, ухан уга, / Нуста, тоолвр уга, // Чидл уга чи / Чиклхэр көгшэг седжэнч? / Цоктн! Цоктн!” – гиж / Цеңж хэврһс хээкрв...» [Көглтин Д. 1960: 141]. Когда же настанет иное время, оправдывая себя, он будет провоцировать убийство старого петуха: «Цагнь ирхлэ эн / Цеврлж бийэн: “Көгшниг / Анднинь меднэв, герчв! / Алхмн!” — гиж хээкрв...» [Көглтин Д. 1960: 141]. В конце басни автор прямо сформулировал моральный вывод: «Диилсн талагшан татдг / Дундин такан ажрһс, / Хая, эмтн заагт, / Холас би үзнэв» [Көглтин Д. 1960: 141]. («Таких петухов-среднячков, принимающих сторону победителей, изредка среди людей я узнаю издали»). Так, схематические образы птиц иллюстрируют подобное житейское поведение людей, что и подчеркнул поэт своим нравоучением, социальной сатирой.

В басне «Халвң шовун болн меклә» («Соловей и лягушка», 1957) с помощью представителей животного мира Д. Кугультинов подводит читателя к проблеме восприятия жизни в ее высоком или низком понимании. Поэтомu соловей как аллегория искусства (пения) противопоставлен лягушке-обывательнице, живущей в прудовой грязи и считающей, что настоящая жизнь только здесь. Поэтомu та возразила птице, воспевающей небо, солнце, цветы, земную красоту, и призвала славить мелодией ятхи свое место обитания: «Бальчгас, соңсжасн, меклә / “Буру келжэнэ!” – гив. / “Ятхин дууһар магтгдх / Йосн жирһл энд!” – гиж, // Бүлтэсн нүдтэ меклә / Бальчг талагшан заав» [Көглтин Д. 1960: 142]. Такой деталью – калмыцким струнным инструментом – произведению придается национальный колорит. В то же время для калмыцких

поэтов символом степной певчей птицы является жаворонок; образ соловья в кугультиновской басне имеет универсальный смысл. Автор отступает от канонического завершения басни (морали), поскольку однозначность ее персонажей очевидна, как и их диалог. Время действия здесь конкретизировано (весна), пространство локализовано (пруд, деревья).

С давних времен муравей – символ трудолюбия и бережливости в культуре разных народов, в том числе у калмыков. В славянской мифологии муравей имеет хтоническое значение, ассоциируется со смертью. Как облик души умершего, присутствует и в фольклоре восточных славян [Орел 2008: 492–493]. Символика множественности муравьев используется в славянских гаданиях и магических действиях [Гура 1997: 512]. Различают особей трех видов муравьев, двух по гендерному признаку (самец и самка с крыльями) и третьих по функции: рабочие муравьи, среди которых выделяют солдат, охраняющих муравейник, больших по величине и мощи [Орел 2008: 491].

В баснях калмыцких поэтов муравьи действуют по-разному. В политической басне Д. Кугультинова «Шорһлжна нутгин тарһһн» («Разрушение муравьиной страны», 1956) прилегший в степи отдохнуть после работы мужчина не заметил, что у его ног был муравейник. Стражники тревожно доложили своему хану, что рядом враг. Тот известил своих подданных, что к любимой родине приблизился завоеватель. Старый муравей предупредил разгорячившихся воинов, что война всегда опасна, надо узнать, что думает человек, надо уметь различать врага: «Керсүд тоолгддг ахлгч / Көгшн шорһлжн болһаж: “Күләжэтн. Дэн зеткртә. / Күүнә уха медтн. // Хортн эс хортинь / Хэләж йилһтн” – гинә» [Көглтин Д. 1960: 139]. Но большинство шумно решило готовиться к войне. Передовые солдаты в жажде славы залезли в один сапог и укусили человека. Мужчина, вскочив, раздавил этих шестерых муравьев, а увидев муравейник, разрушил его с бранью, догнав бежавших оттуда обитателей.

Автор завершил басню моралью: «Делкән бээдл хэлэхинь / Дээшрхсн шорһлжн оln. / Өскән чидл маднд / Оньдин теднд белн» [Көглтин Д. 1960: 139]. («Если посмотреть вокруг, / На свете много воинствующих муравьев. / Но для них

всегда у нас / Наготове сила в ногах») (букв. «в пятках»; «өскә» – “пятка”). Жанровая сценка этой басни актуализирована диалогами жителей подземной страны – стражников, хана, известного воина, грозящегося расправиться с любым, кто нападет на родину, мудрого старика, предводителя передового войска, а также в контексте бранью укушенного человека.

Муравей есть и в калмыцкой сказке «Семьдесят две небылицы», в которой рассказчик дважды встретил муравья, вначале отправляющегося на базар с двумя мешками собранной им пшеницы, а потом хмельного после проданного одного мешка. В ответ на укоризненный вопрос, в чем дело, муравей заявил, что пшеницу добывал своим горбом, а теперь пьет на свои деньги [Семьдесят две небылицы 1990: 69–71]. Ср. в рассказе Михаила Хонинова «Как я был конокрадом» (1979). Герой-рассказчик по-своему в стихах пересказал эту народную сказку: тоже дважды встретил муравья, вначале навьючившего на спину одного ягненка, а другого держащего под мышкой, тот шел на ярмарку, чтобы купить себе шляпу, а потом он увидел уже в луже на ярмарке пьяного муравья, выпившего семьдесят котлов арки (водки) [Хонинов 1979: 45].

Черви – персонажи двух басен «Өтнэ зүүдн болн занин инэдн» («Сон червяка и слоновий смех», 1939) Гари Шалбурова (1912–1942), «Өтн өрвтс хойр» («Червяк и аист») Басанга Дорджиева. Онирический элемент, представленный сновидением червя, моделирует шалбуровский сюжет о том, как самодовольному червя захотелось присоединить богатую слоновью страну к своему маленькому владению. Он приполз к слону и заносчиво заявил ему, что жизнь без угнетения, страданий – вздор. Без правителя слону грозит смерть. Поэтому червь жалеет слона, считая, что другого защитника, кроме червя, тот себе не найдет: «Хээмнь зан минь, / Хармч чи нанд! / Хэлэхэд бээхинь, нань / Харслт уга чамд!» [Шалвра Ы. 1939: 2]. Слон, выслушав слова заносчивого червя, хлопнув себя по ляжке, вдруг весело захохотал. От мощного слоновьего смеха затряслась степь. У хвастливого червя перехватило дыхание, он лопнул.

Мораль в конце басни имеет не только обобщенный характер, касающийся вывода о том, что, когда не считаешь своей силы, итог бахвальства таков.

Басня обращена к современности, к предвоенной обстановке в мире, имеет оборонный аспект: «Кемр манур дэврснэ, / Күцлнь мел тиим» [Шалвра Н. 1939: 2]. («Если нападут на нас, конец для напавших будет таким же»). В то же время в книжном варианте заключительное четверостишие-мораль отсутствует: снято либо автором, либо редактором, поэтом Цереном Леджиновым [Шалвра Н. 1940: 19].

Конкретное описание червя в басне отсутствует. Это собирательный образ ползающего насекомого. «Червь/черви» в калмыцком языке передается словом и бионимом: «өтн», «өтн-хорха» [КРС 1977: 427], [Манджикова 2007: 66]. Нет в басне ни конкретного описания слона, ни среды обитания, ни его величины. Это тоже обобщенный образ большого животного. Сюжет басни проецирует с помощью сновидения в ироническом ракурсе калмыцкую поговорку: «Занын сүл болхар, ботхна толһа бол», т. е. «чем все время быть последним, лучше один раз быть первым» (букв. «чем быть хвостом слона, лучше быть головой верблюжонка»)» [КРС 1977: 240]. Червь, как и в мировой культуре, ассоциируется со смертью в калмыцкой пословице: «Олн зөөсән чамд өгэд, / Ова ясан хорхад идүлх. Все добытое отдать тебе, / А свои кости – на съедение червям» [Пословицы, поговорки... 2007: 612].

Басня состоит из 14 четверостиший. Вначале в 4-х четверостишиях дана преамбула. Наползавшись за целый день, червь заснул в отбросах. И приснился ему прекрасный сон. Ничего не скажешь, сон, как настоящий рай. «Энүнэ нөөринь бугин / Утхнь ямаран болхв? / Өтнэ келнэс орчулад, / Эмтнд медүлхлэ яһдв? // Зөв гиж бээхлэтн / Зүүдинь би цээлһсв. / Хайгин эзнэ санаг / Хальмг келнд буулһсв» [Шалвра Н. 1939: 2]. «В чем смысл этого сновидения? – задается вопросом автор. – Как перевести с языка червя, чтобы донести до людей. Если позволите, поясню смысл сновидения. Мысли хозяина мусора переведу на калмыцкий язык». Это своего рода метатекст, поэт поясняет, как прием иносказания – язык насекомого – расшифрован с помощью сновидения и передан, как в басне: типы животного мира проецируются в мир людей. При этом воспроизведена монологическая речь червя, слоновий же хохот стал ответом на

заявление хвастуна. Смеховой компонент заявлен в произведении непосредственно. Антиподы-персонажи в басне становятся символами ничтожности и могущества, слабости и силы, бахвальства и уверенности.

Сновидческий элемент в басне Г. Шалбурова «Өтнэ зуудн болн занин инэдн» («Сон червя и слоновий смех») формирует сюжет произведения, мораль которого имеет не только дидактический, но и политический аспект, поскольку определяется предвоенной ситуацией конца 1930-х гг. Поэтому эту басню можно определить и как политическую. Отличает это произведение и метатекст, поясняющий, как автором транслируется сновидение червяка с расшифровкой языка и смысла.

Аист – редкий персонаж в калмыцком фольклоре, в том числе и в баснях калмыцких поэтов. Калмыцкое название аиста – ханжлду, ханчилду [Манджикова 2007: 77]. В басне Б. Дорджиева «Өтн өрвтс хойр» («Червяк и аист») использовано другое обозначение «өрвтс», близкое к монгольскому языку: «өрви – аист» [БАМРС 2001: I, 36]. Здесь также противопоставлены два главных персонажа. Действие происходит на высоком дереве, где сидит аист. Вдруг он видит перед собой ползущего на ветке червяка. У поэта есть некоторое уточнение в отношении вида насекомого – земляного червя: «Шаврт бээрлдг өтнд / Шовун алц болна» [Доржин Б. 1988: 65], т. е. «Птица дивится червяку, живущему в земле». Аист торопливо спрашивает, желая понять, в чем смысл такого поведения червяка. «Чи нааран давшд / Чидл альдас авсмчи? / Чидж өөдэн девшд / Чадлиг кенэс дассмчи?» [Доржин Б. 1988: 65]. («Откуда ты взял силы, чтобы подняться сюда? У кого научился лазить наверх?»). Приподнявшись, червяк ответил, что аист до сих пор ничего не знает об этом умении, поэтому пояснил: «Эвинь сээнэр хээхлэ, / Эврэн энтн илднэ. / Эргүлэд тоолад бээхлэ, / Эсвнь бас олдна» [Доржин Б. 1988: 65]. («Если хорошо поискать способ, то он сам по себе выявится. Если все просчитать, то решение найдется»). Он в подробностях передал этапы своего продвижения: «Һульдрад, дошад, дэвж, / Һарад нааран ирүв, / Мөлкэ-мөлкэ йовж, / Минь үүнд күрүв» [Доржин Б. 1988: 65], т.е. «Соскальзывая, скользя, продвигаясь, поднялся сюда. Ползком-ползком добрался до этого места». Глаголы

и глагольные формы, передающие долгий путь червяка от земли к вершине дерева, показывают его огромные усилия и терпение в достижении цели. Поучения червяка не лишены самомнения, учитывая адресата: «Чиктэ болхла, сонстн. / Чидл болхла, дуратн. / Кергтэ болхла, дастн. / Килмжим бичэ үрэтн...» [Доржин Б. 1988: 65]. («Если у вас есть уши, слушайте. Если есть силы, подражайте. Если нужно, учитесь. Не теряйте усердия...»). Характерно, что аист обращается к червяку на «ты» (калм. “чи”), а тот к аисту – на «вы» (калм. “та”), такое использование разных местоимений в обращении друг к другу показывает их иерархию, отношения между ними: снисходительное у аиста и уважительное у червяка.

Мораль в конце басни передана риторической фигурой: «Өсвксн салкнд үлэгдж, / Өсрх хоорндан бахтсн / Өтнэ сурһмжд авлгдж, / Орад тус бээхий?» [Доржин Б. 1988: 66]. Автор вопрошает: «Стоит ли принимать во внимание учебу у червяка, которого сдуло беспокойным ветром, но который успел порадоваться перед тем, как упасть?». Поэт исполнен сарказма: кто кого учит и зачем? Ему не жаль червяка, глупого и самонадеянного, не странствующего по земле и вглубь, а пытавшегося подняться наверх, стать выше своего предназначения. Старания червяка напрасны (ветер сдул его с дерева), цель бесполезна (тот же аист мог его склевать).

В басне Б. Дорджиева антитеза «летать – ползать» дополнена антитезой «ползать – падать», несмотря на афоризм басни Д. И. Хвостова «Орлица и черепаха» (1802): «Ползя / Упасть нельзя», в которой «две семантические составляющие: „медленно“ и „низко“, исключают «всякие неприятные неожиданности, вроде падения» [Довгий 2018: 195], тогда как, по Г. Р. Державину, «ползя, можно и скользить, и падать. <...> Важно направление движения: ползти вверх или ползти по горизонтали» [Довгий 2018: 196].

«В мифах многих народов черви ассоциировались с гадами вообще и символизировали смерть и разложение. <...> В христианской традиции черви были демоническими и презренными существами», олицетворяя собой грешников и населяя преисподнюю. Позитивный характер его символики ассоциируется с

возрождением, наследственностью (ирландские мифы), с домашним покровительством (славянская культура)» [Орел 2008: 516–517]. Вредоносным червям, нечистым и дьявольским, противопоставлены чистые, божьи черви (пчела, шелковичный червь) [Гура 1977: 377].

В калмыцкой сказке «Богатырь Аман Цаган с пегим скакуном» богатырь Тёгя Бюс, заглянув в свой дом, спросил жену: «Фуф! Что это червями так воняет?» [Счастье 2017: 84], т.е. заподозрил присутствие чужого человека, спрятавшегося в яме. Подозрение его подтвердилось: Аман Цаган, выйдя из ямы, убил хозяина. Взаимосвязь мух и червяков выражена в калмыцкой пословице: «Батхн бээсн һазрт өтн хорха олн гидг. Где мухи водятся, там личинок-червяков множество» [Пословицы, поговорки... 2007: 611]. Фразеологизмы на мушиную тему могут иллюстрировать некоторые басни. Например, «Батхн алсн эдл амр юмн» (букв. “дело легкое, как муху убить”). Очень простое, несложное дело. Проще простого» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 49]. Но медведю не удалось прогнать муху с лица хозяина в басне Б. Дорджиева «Эргү иньгэс зээл...» («Уклоняйся от глупого друга...»). Сила и неуклюжесть медведя привели к трагической развязке. Другой фразеологизм характеризует безобидного человека: «Батхнын хамрас цус һарһшго күн. Он и мухи не обидит» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 50], букв. «Даже из мушиного носа кровь не пустит».

Свинья – редкий персонаж в бестиарии калмыцкой басни. В сатирической миниатюре Михаила Хонинова: «Керэ һахаг / бузр гиһэд / кеер, теңгрт / му келнэ./ Бийиннь хоңшар / малын хорһснд / будата йовсан / эс үзнэ» [Хоньна М. 1977: 71], т. е. «Ворона, считая свинью грязной, везде плохо говорит о ней. Сама же не замечает свой клюв, испачканный в навозе». В хониновской басне «Гер, татвр уга үрн...» (“Тот, неряшливый человек...”) свинья, приподнявшись из грязи, дает характеристику неряшливому человеку, забывшему, откуда он родом, не признающему свою родню: «Үрн мини! / һар, көлнь цаһан болвчн, / Бээсн бээдл, ухр ухань / Болмар, намаһан дурала» [Хоньна М. 1967: 102]. («Это мой сын. Хотя руки, ноги белые, похож на меня и поведением, и малым умом»). Мораль басни

краткая: «Күн һахала марһсн уга, / Келвр уга, цаадкнь медгдв» [Хоньна М. 1967: 102], т. е. «Прохожий не стал спорить со свиньей. Разговора нет, все остальное понятно». См. подробнее о баснях М. Хонинова [Ханинова 2018в]. А в басне Т. Бембеева «Амулңгта бальчг» («Блаженная грязь», 1968) овца, вдруг увидев купающуюся в грязи свинью, упала от страха, а потом убежала с криком, что это черт: «Генткн хөн үзчкэд, / Гедргэн тусмар чочна. / – Шулм! Шулм! – гичкэд / Шулуһар адһад зулна» [Бембин Т. 1970: 101]. А свинья назвала овцу глупой, пренебрегающей такой возможностью – поваляться в грязи.

В двух хониновских баснях начала 1970-х гг. главной героиней стала лиса: «Арат шовуч болж» («Лиса стала птицеводом», 1970) [Хоньна М. 1970: 4], «Арат колхозд» («Лиса в колхозе», 1973) [Хоньна М. 1973: 2], напечатанных вначале в газете «Хальмг үнн», а затем вошедших в поэтический сборник «Эцкин һазр» («Отцовская земля», 1974). Первая басня под книжным заглавием «Аратар шову хэлэлһж» («Птиц сторожили Лисой») являет инвариант газетной публикации. Действие происходит уже не в совхозе, а в колхозе, как и в басне «Лиса в колхозе». Персонажи в первом случае это – Лиса, Ёж, Кошка, совхозные/колхозные гуси, во втором случае – Лиса, Баран, гуси, волы, верблюды. В двух произведениях Лиса выходит победительницей из ситуации, пользуясь глупостью начальства.

В басне «Арат шовуч болж» («Лиса стала птицеводом») поэт обыграл калмыцкую поговорку о том, что лиса и во сне кур считает: «Үнҗн нөөртэн чигн такас бүрткдг» [Пословицы, поговорки... 2007: 601]. Здесь Лиса, ставшая птицеводом в колхозе, восемь лет пользовалась своим служебным положением, лакомясь любимой едой, пока не сменилось начальство и новый председатель колхоза не поинтересовался у счетовода, почему не растет птицеводство: пятьсот кур насчитали еще пять лет назад. Спросил у зоотехника Ежа, проработавшего в колхозе шесть лет, в чем дело. Озадаченный Ёж сказал, что спросит у птицевода, рыжей Лисы, и позвонил в птичник. Кошка-сторож на просьбу позвать Лису, ответила, что той некогда, та с друзьями (их десять-двадцать) гоняется за оставшимися курами, расправляясь с ними. Доложив, Кошка скрылась. Начальник

стал рвать на себе волосы, заявив, что только сейчас узнал, что Лиса поставлена птицеводом, и отправился к птичнику. Ветер разносил птичий пух далеко по берегу озера. Начальнику показался он снегом, падающим и играющим в воздухе. Больше ничего не было видно: «Салькн шовудин / өрвлг нисгэд / Нуурин көвэд / хол көглв. / Негл, цаһан / цасн киисэд / Наачасн болж, / Ахлачд медгдв. / Нань... юмн / эс үзгдв» [Хоньна М. 1970: 4]. В конце басни поэтическое сравнение птичьего пуха со снегом вносит лирический компонент в сатирический жанр.

Инвариант басни о Лисе-птицеводе в структурном плане представляет жанровую сценку уже с большим количеством диалогов главных действующих лиц: председатель колхоза и счетовод, председатель колхоза и зоотехник Ёж, зоотехник Ёж и сторож Кошка. В отличие от первой басни председатель колхоза на новом месте пытается навести порядок, но Лиса и тут увернулась от наказания, и не одна, а со своими сородичами-друзьями. Эта ситуация подтверждает народную мудрость, выраженную пословицей: «Арат миңһн аальта, теднэс ицгтэнь – күүнд эс үзгдх» (“У лисицы тысячи увёрток, но самая надёжная – не попадаться на глаза”). Если определенные должности занимают Лиса, Ёж, Кошка, то кто из зверей председатель колхоза и счетовод, осталось неизвестным. Колхоз, потративший на восьмилетнее содержание гусей и кур много корма – пшеницы, проса и лишившийся всего птичьего поголовья, пострадал от обмана и разгильдяйства.

Как и в первой, так и во второй басне поэт не использовал структурный элемент авторской морали в начале или конце произведения. Сам состав действующих лиц уже определял расстановку действующих лиц и суть конфликта. Инвариант басни с измененным названием в книжной публикации «Аратар шову хэлэлһж» (“Птиц сторожили Лисой”) в основном с теми же персонажами имел несколько иной финал с новым мотивом. Действие происходит в совхозе, куда прибыл республиканский контролер с проверкой птичьего хозяйства, узнав о том, что на ферме близ озера птицы не множатся. Что за странное озеро, где птицы не растут, почесав затылок, спросил он зоотехника Ежа. Тот ответил, что он на новом месте, но знает о проблеме. На вопрос

контролера, кто был старшим птицеводом, ему ответили, что Лиса. Ёж звонит, вызывая ферму «Чаканное озеро», ему отозвались из птичника. Выяснилось, что у телефона сторож Кошка. На просьбу позвать к телефону Лису был ответ, что Лисе некогда. К ней явились приятели навеселе, и они все вместе отрывают головы оставшимся птицам. Сказав, Кошка исчезла. «Я только что услышал, что Лиса была птицеводом», – удивился контролер, обратившись к Зоотехнику. Они вместе явились на озеро, чтобы сосчитать оставшихся птиц. Ветер, подняв в воздух птичий пух, усеял им, как снегом, холм. Контролер расписался в акте, что Лиса должна заплатить штраф (за причиненный ущерб): «Аратд шовудын / ял даалһад / Актд һаран / Бүрткэч тэвв» [Хоньна М. 1974: 123–124].

Для инварианта второй басни характерен бюрократический мотив. Наказание в виде возмещения причиненных убытков должна понести Лиса, бывшая старшим птицеводом, заплатить штраф. Плутовка скрылась, но акт написан и подписан контролером. Зоотехник Ёж, сторож Кошка и председатель совхоза остались ни при чем. Лексика басни отличается включением наименований профессий контролера, зоотехника, сторожа, экономических терминов – штраф как возмещение убытка, административный акт.

И в этом инварианте второй басни нет структурного элемента морали, она также вынесена в заглавие произведения, в сюжет, в конфликт, в характеристику персонажей. При этом у контролера нет зооморфного маркера. Круг персонажей в этих баснях имеет как обозначенных животных и птиц (Лиса, Баран, Ёж, Кошка, гуси, куры), так и безличных. Здесь нет людей.

В басне «Лиса стала птицеводом» рыжая плутовка нажилась вволю. В инварианте второй басни «Птиц сторожили Лисой» введен мотив бюрократизма: контрольная проверка птичьей фермы выявила убытки, выписан штраф, но платить некому: расхитительница скрылась. Все финалы басен актуализируют характеристику Лисы как хищной обманщицы, умеющей уходить от наказания. Поэт в первую басню ввел указанные фразеологизмы, во вторую – поэтическое сравнение птичьего пуха со снегом, в инвариант второй басни – фразеологизм «Амнь халх. Слегка выпить, быть навеселе» [Фразеологический словарь

калмыцкого языка 2019: 33]. Жанровые сцены усилены диалогами действующих лиц. Басни выстроены «лесенкой».

Стихотворная басня М. Хонинова написана в традиции калмыцкой версификации с использованием анафоры. В первой басне она структурирована вначале как парная анафора, затем как перекрестная анафора, вновь парные анафоры, в середине – сплошная анафора, в конце – перекрестная, заключительная – парная. Во второй басне схема анафоры: перекрестная, кольцевая, парная, в конце – сплошная, заключительная – парная. В инварианте второй басни схема анафоры сходна с основным вариантом. Рифмовка басен преимущественно перекрестная.

В авторских баснях калмыцких поэтов Г. Шалбурова, Т. Бембеева, Б. Дорджиева, Д. Кугультинова, М. Хонинова, С. Байдыева бестиарий разнообразен: муравьи – в трех текстах, муха – в двух текстах, червяк – в двух текстах, соловей, аист, петухи, слон, лиса, баран, свинья, ёж, кошка, гуси, куры, ворона. Лягушка как земноводное животное фигурирует в четырех баснях в парах с другими животными и насекомыми. Калмыцкие баснописцы не передают внешнее описание своих персонажей – ни мухи, ни муравьев, ни слона, ни аиста, ни лягушки, ни червяков, давая возможность им выразить свои чувства через действие, слово или смех, авторы сосредотачивают свое внимание на проблеме мнимого и истинного.

Инсектные образы в соответствии с басенным жанром у калмыцких поэтов не лишены чувств, хотя по природе своей их не имеют: они преисполнены самомнения, самонадеянные, соревнуются, не соизмеряя своих сил и возможностей. В пространственно-временной семантике их множественность и телесная минимальность находятся в оппозиции к единичности и телесной величине: муха – слон, муха – медведь, муравьи – человек, соловей – лягушка, а также черви: червяк – слон, червяк – аист. Оппозиция передана также через способ и сферу передвижения, обитания: летать – ползать – ходить, земля – небо, вверх – низ, чистое – нечистое.

Ихтиологические образы представлены в меньшей степени, чем инсектные, что обусловлено географическим ландшафтом и типом хозяйствования, басенной традицией калмыцкой поэзии. Жанровые сценки, диалоги персонажей психологически раскрывают суть произведения. Характеристики героев, с одной стороны, в определенной мере близки их образам и повадкам в реальном мире, с другой стороны – антропоморфны. Мораль в калмыцких баснях большей частью передана в конце текста, а также репликой персонажа, пословицей или в подтексте произведения. «Насмешка (над глупостью, раздутым самомнением, пустопорожней мечтательностью и т. п.) дидактична, она инструментализует воображение, демонстрируя, что одни операции ума ложны, а другие истинны» [Смирнов 2008: 40].

В басенной поэтике калмыцких авторов изображенный животный мир (рыбы, насекомые, земноводные, птицы, животные) сатирически иллюстрирует мир людей, социальные типажи и конфликты, в том числе политические (Г. Шалбуров, Д. Кугультинов), отражая как злободневное, так и философское.

3.4. Крыловская традиция в калмыцкой басне XX века: варианты и вариации

«Басня – жанр, особенно прочно опирающийся на традицию, – подчеркнул Н. Степанов. – Многие басенные сюжеты повторяются в творчестве баснописцев разных времен и народов. Все дело в том, как они рассказаны. Один и тот же сюжет приобретает разный смысл и национальный колорит» [Степанов 1969: 31].

Для калмыцких поэтов-баснописцев прошлого столетия характерно внимание к классической басенной традиции в русской поэзии – к творчеству И.А. Крылова (1769–1844). Это проявилось, во-первых, в переводах его произведений на калмыцкий язык с 1926 г. в двух выпусках хрестоматии «Хонхо» литературы калмыцкого зарубежья. Переводчиками 15 произведений («Тришкин кафтан», «Лиса и виноград» и др.) стали Ш. Балинов, Н. Уланова, Д. Уланова. В третьем выпуске «Хонхо» (1927) была напечатана хрестоматия учителя

Ш. Болдырева, созданная им в 1906 г. для обучения калмыцких детей, в первую часть этой хрестоматии вошли и калмыцкие переводы басен И.А. Крылова [Бичеев 1991: 79, 105; Топалова 2017: 74–76, 79]. Но эти издания не были доступны калмыцким писателям в России.

В 1936 г. в калмыцких газетах крыловские произведения были опубликованы в переводе Санджи Каляева («Хойр ноха» = «Две собаки») [Крылов 1936: 1], а в 1960 г. – в переводе Санжары Байдыева в журнале «Теегин герл»: «Керэ болн арат» («Ворона и лиса»); «Сар мөчн болн козлдур» («Обезьяна и очки»); «Цаяха хун цурх һурвн» («Рак, лебедь и щука»); «Чон болн тоһрун» («Волк и журавль»); «Уут» («Мешок»); «Зан болн моська» («Слон и моська»); «Цар болн меклә» («Вол и лягушка») [Крылов 1960: 197–203]. Отдельное калмыцкое издание переводов произведений русского баснописца с параллельными текстами, подготовленное поэтом Эрдни Канкаевым, вышло в 2012 г. [Канкин Э. 2012]. Среди них и хрестоматийная крыловская басня «Стрекоза и Муравей» («Темэлжрһн болн шорһлжн»), ранее переведенная О. Халгаевым в 1992 г. и опубликованная в журнале «Теегин герл» [Крылов 1992: 127]. Но у самого Э. Канкаева нет произведений в жанре басни.

Несмотря на то, что С. Каляев одним из первых обратился к переводу творений русского баснописца, сам он не увлекся этим жанром, отдав дань в начале своего творческого пути сатирическим опытам в виде антиклерикальной басни «Бөөргэ Жоһа гелң» («Бериков Джога-священник») и шарад-загадок («Тежгин үгмүд» = «Иносказательные слова»), вошедших в раннюю книгу «Стихэн социализмин делдлхнд» («Стихи созиданию социализма», 1932) [Колэн С. 1932], а затем переизданных в 1 томе собрания сочинений [Калян С. 1980] с некоторой правкой. Крыловских сюжетов в его поэзии нет.

С. Байдыев – автор двух басен, не обозначенных им в жанровом отношении: «Цаһан керэ» («Белая ворона», 1991) и «Заһсна зарһ» («Рыбий суд», 1991), написанных спустя тридцать лет после перевода крыловских текстов. Из них второй басне типологически близка басня И.А. Крылова «Щука» с

псевдоприговором Лисы-прокурора [Крылов 1946: 179–180], но такое произведение этот калмыцкий поэт не переводил на родной язык.

А Хасыр Сян-Белгин, один из первых баснописцев 1930-х гг., в басне «Керэ һаха хойр» («Ворона и свинья», 1959) сразу ссылается на отечественную традицию: «Орс алдр тежгч – / Олһа келтэ Крыловас / Эһн ишлвр сурж, / Эн тежгэн бичсэ» [Сян-Белгин 1982: 100], т. е. «Написал эту басню, спросив позволения у великого русского баснописца, остролова Крылова». Несмотря на то, что в подзаголовке нет обозначения басни, таким введением в текст калмыцкий поэт указывает и на жанр, и на русскую басенную традицию, и на сюжет, близкий крыловской басне «Кукушка и петух», когда птицы взаимно хвалят друг друга за прекрасное якобы пение. Авторская интенция усилена эпиграфом, близким русской поговорке о том, что на безрыбье и рак рыба: «Ноха угад / Һаха хуцна. Хальмг үлгүр» («Когда нет собаки, и свинья лает. Калмыцкая пословица») [Сян-Белгин 1982: 100].

Ворона и свинья симпатизируют друг другу. Описание свиньи рисует ее неприглядный облик: она жирна, некрасива, время от времени бахвалится тем, что от животного родится только животное. Свинья невежественна, жадна до еды, норовит, опережая соловья, предаваться пению. Эти характеристики соответствуют народным сравнениям: «Һахала эдл һэргтэ – круглый дурак, идиот; һахала эдл ховдг – очень жадный» [КРС 1977: 161], т.е. глупый, как свинья, жадный, как свинья. Ворона не отстает от свиньи в своем прокорме, в степи поедая отбросы. Своевольно похрюкивая-напевая, свинья ищет себе певца-приятеля. Серая ворона, заскрежетав, стала воспевать свинью: восхищается ее прекрасным носом, у свиньи не отвислые уши, а торчащие рога. Она поет свинье заздравную песню, называя ее великой старшей сестрой, а та не отвечает вороне взаимным восхвалением. По мнению автора, свинья и ворона стоят друг друга, а свинья есть свинья по своей природе.

В конце басни дана мораль: «Тежг тээлвр хээхлэ, / Тегш шинжэр хэлэтн. / Бийим өөхэр бээхлэ, / Бийэн бас кирцтн» [Сян-Белгин 1982: 101]. («Если поискать

смысл басни, взгляните на нее по-новому. Если себя недооцениваете, то подходите к этому взвешенно»).

В басне «Керэ хаха хойр» Х. Сян-Белгин использовал звукоподражания – хрюканье и карканье: «„Хор-хор“ хаха, / „Кар-кар“ керэ», показал особенности походки свиньи: «таатр-таатр ишкнэ» [Сян-Белгин 1982: 100, 101], ср. «таатр-туутр гihэд йовх – ходить медленно (вразвалку)» [КРС 1977: 644]. Образ свиньи в басне актуализирует калмыцкую пословицу, ставшей эпиграфом к произведению.

О том, что нужно соизмерять свои силы, повествует басня Т. Бембеева «Цогцасн үлүһэр көөрхлэ...» («Если переоценить свои силы...»), где действующими лицами стали вол и овод. По ухабистой дороге вол тащил грузеную телегу, прилетел овод. Если маленький овод сядет на вола, тому ничего не будет, если идти своей дорогой, то время не потеряешь. Но овод с этим не согласен, уселся на воловье ухо и бахвалится: «Избавил я тебя от страданий – ночевки в степи, не пожалел своих сил. Укусив тебя острыми зубами, заставил тебя идти быстрее. Пока ты тащил телегу, совсем голову потерял. Даже не можешь оценить мою помощь». Вол не внял бахвальству, ударив хвостом, ранил овода и прогнал по ветру неприятеля: «Көөрин келсиг цар / Керглж эс соңсв, / Сүүлэрн шавдад элмриг / Сальк үрүдүлэд көөв» [Бембин Т. 1960: 46].

Мораль басни для поэта очевидна: «Туужин утхинь хэлэхлэ, / Түргн ичрэн барж. / Цагцасн үлүһэр көөрэд, / Царин сүүллэ харһж» [Бембин Т. 1960: 46]. («Если посмотреть на смысл истории, овод потерял стыд. Переоценив хвастовством свои силы, попал под воловий хвост»). Авторская характеристика насекомого выражена как в названии басни «Если переоценить свои силы...», так и в самом тексте – негодяй (калм. «элмр»). Овод относится к представителям паразитических мух, опасных для людей и животных.

Сюжет этой басни отсылает к крыловской басне «Муха и дорожные», которая, в свою очередь, восходит к басне Жана де Лафонтена «Рыдван и Муха» [Лафонтен 2005: 353–355], написанной на сюжет басни Эзопа «Волы и осы» с моралью: «Так и некоторые люди: другие трудятся, а они притворяются измученными» [Эзоп 2001: 158]. У французского баснописца четырех лошадей,

тянувших рыдван в гору, донимает Муха, кусающая их и жужжащая всем, что лишь она одна заботится обо всем. Мораль этой басни в крыловском варианте: «Куда людей на свете много есть, / Которые везде хотят себя приплесть / И любят хлопотать, где их совсем не просят» [Крылов 1946: 77].

У Бембеева в басне актуализирован мушиный мотив хвастовства силой и мнимой помощью; в отличие от Мухи Овод наказан, но не убит, как это следует из перевода Игоря Романова. Он, назвав эту басню «Бахвальство», заменил Овода Осой, чем исказил суть сюжета. В романовском переводе оса полчаса жужжала волю о своих трудовых заслугах, что она подгоняла его, кусая то шею, то ноги, утверждая, что волов надо, как прежде, подгонять батоном, хворостиной. Противопоставляя себя волю, оса прямо назвала его «скотиной», считая, что он не в состоянии ее понять. Вол же, послушав осу: «бахвалку ударил хвостом, / и не стало на свете бахвалки» [Бембеев 1963: 71]. Дидактика здесь тоже выражена прямолинейно: «Мораль сей басни так проста, / что каждый понимает: / всего один удар хвоста / бахвальство убивает» [Бембеев 1963: 71].

Ср. в басне И. Дмитриева «Муха» (1805), являющейся переводом басни П. Вилье; при встрече двух мух, одна из которых сидела на рогах вола, а другая летела навстречу, первая ответствовала: «Откуда? – мы пахали!» [Дмитриев 1986: 127].

«Басенная традиция проявляется прежде всего в преемственности мотивов и образов, к примеру, оригинальный эзоповский сюжет “Муравья и жука” варьируется в “Кузнечике и муравье” Ж. Лафонтена, “Кузнечике” Р. Лавлейса (Англия, XVII), далее – в вольных переводах этого текста И. Хемницером (“Стрекоза”), А. Сумароковым (“Стрекоза”), Ю. Нелединским-Мелецким (“Стрекоз”»), И. Крыловым (“Стрекоза и муравей”), польским литератором XIX в. В. Носковским (“Кузнечик и муравей”), украинским “байкарем” XIX в. Л. Глибовым (“Кузнечик-попрыгун”), Ф. Сологубом (“Стрекоза, муравей и паук”), Д. Быковым (“Да, подлый муравей, пойду и попляшу...”), многочисленными и не прекращающимися анонимными переработками» [Иванюк 2018: 23].

В калмыцком фольклоре сказка «Меклэ шорһлжн хойр» («Лягушка и муравей») относится к сюжету 280А в мировом сказочном фольклоре – «Муравей и ленивый сверчок (стрекоза)». Здесь воспроизводится похожая ситуация, но вместо стрекозы (калм. «темэлжрһн» [КРС 1977: 491]) присутствует лягушка, и финал иной.

«Кезэнэ нег меклэ шорһлжн хойр нээж болцхаж. Сэн-сээхн нээжнр болад бээһэд бээцхэнэ. Меклэ зунь дуусн мел нэр-наад кеһэд бээдг болна. Шорһлжн мел зунь дуусн көдлмшин ард орад, хотан зөөһэд һарна. Меклэ дегд нэр-нааднд шүлтэ бээж, хотан зөөж авхан мартж оркж.

Генткн үвл болна. Меклэн геснь өлснэ, бийнь даарна. Идн гихлэ, иддг хот уга болна. Зөвөр түрэд бээдг болна. Шорһлжн нээждэн күрэд ирнэ.

– Нээж, нээж, менд, – гинэ.

– Менд, – гинэ шорһлжн. – Цаг биш цагла чи яһж йовнач? – гиж шорһлжн сурна.

– Арһ чамд, нээж. Нэр-нааднд дегд ик болад, хотан белдж авч чадсн угав. Тигэд чамд ирүв, – гиж меклэ келнэ.

– Хөөткэн санл уга, игтлэн нэр-наадна ард орад бээдв? Иигж чи бидн хойр нээж болж чадш угавидн. Би мел зунь дуусн көдлэд һархла, чи мел зунь дуусн нээрлэд бээвшч. Тиигчкэд нанас хот хээнэч, – гиж шорһлжн керлднэ. – Болв, сэн-сээхн бээсн чини седкличн һундахшв. Тер темэнэ көл ав, – гихэд, царцахан нег һуй өгнэ.

– Тиим бичкн өглһ өгчкэд, хэрү бийим наад бэржэнэч, – гихэд, меклэ шорһлжлһнла цүүгнэ.

Тиим, үүнэс хооран меклэ шорһлжн хойр нээж болдган уурна» [Хальмг туульс 1961: 120].

В этом варианте калмыцкой сказки муравей и лягушка провели лето по-разному: один трудился, заготавливая припасы на зиму, другая веселилась, не зная забот. Но когда наступила зима, лягушка пришла за помощью к своему другу, попросив для себя еды. Тот, пожурился и пожалев подружку, предложил ей верблюжьей ноге, указав при этом на ножку саранчи. Это обидело лягушку,

увидевшую в малой подачке насмешку над собой, и с тех пор муравей с лягушкой перестали дружить.

Другой вариант этой калмыцкой сказки драматичнее в концовке:

«Тиим бичкн өглһ өгчкэд, хэрү бийим наад бэржэнэ, – гиһэд, меклә шорһлжнла цүүгнэ.

Меклә шорһлжиг алхар-булхар седэд, түүнэ нүкнэ амиг киитн бийэрн хаана. Мекләг уурлад, кевтэ-кевтл, үвл йоста кевэр болад, шуурһн шуурад, тачкнсн күчр киитн болна.

Меклә көндрдг арһнь тасрад, бийнь һол күртлән таш болж көрэд, алхар седсн нээжиннь нүкиннь киитн орш угаһар бийэрн бөглэд, сотив.

Өшэ көөһэд, ташаһан авна гидгнь эн болжана» [Счастье 2017: 174–175].

В русском переводе: «– Мало того, что ты дал мне так мало еды, так еще и смеешься надо мной, – стала ругаться лягушка.

Решила она убить муравья, и закрыла вход в его норку своим холодным телом. Пока лежала лягушка злая, пришла настоящая зима, прилетели метели и наступили сильные морозы. Не могла лягушка пошевелиться, промерзла полностью, закрыв от холода норку друга, которого она хотела убить, да так и околела. Как говорят, ищущий мести, ломает себе бедро» [Счастье 2017: 174–175].

В хрестоматийном сюжете басен с действующими персонажами «муравей и жук», «муравей и цикада», «стрекоза и муравей» [Эзоп 2001: 193; 420; Лафонтен 2005: 11–17] муравей журит просителя за безделье и ничего не дает из еды. В крыловской басне, отсылающей к предшественникам, Муравей отвечал Стрекозе: «Ты все пела? Это дело: / Так поди же, попляши» [Крылов 1946: 45].

В калмыцкой сказке муравей предлагает еду лягушке. Таким же сердобольным показан муравей и в басне калмыцкого поэта. Продолжая диалог с крыловской басней «Стрекоза и Муравей», Тимофей Бембеев красноречиво назвал свою басню «Көлс һарһс гиһэд...» («Пролей пот...», 1966) [Бембин Т. 1970: 102], обратив этот призыв Муравья-врача к заболевшей Стрекозе: нагулявшись, она пьяная простудилась, лежа на снегу: «Царцаха нээрнь икдэд, / Цань уга

цогтж. / Цасн деер кевтэд, / Царцад, күндэр гемтж» [Бембин 1970: 102]. А для лечения больная пациентка стала просить спирт для внешнего растирания и внутреннего применения вместо рекомендованного калмыцкого чая: «— Шорһлжн, та арһлтн, / Шпирт гидгэн хээрлтн. / Нурһн-туруһан зүлгүлэд, / Невчкэр дотран гүүлгүлэд...» [Бембин 1970: 102]. Медицинский спирт передан безэквивалентной лексикой – «шпирт». Муравей возразил: «Көлсн хара һаршго. / Көдлснь хөөннь... торшго!» [Бембин 1970: 102]. («Пот зря не выходит. Только после труда... не задерживается»).

Таким образом, обязательная сентенция в этом случае персонажа передавала отношение автора к безделью и легкомыслию, призыв к труду, но не отказ от помощи. Лечение калмыцким чаем простудившейся Стрекозы проецирует не только особенности народной медицины, но и национальную деталь в басне.

«Исследователи доказывают, что стрекоза в поэтических текстах очень часто наделяется способностью “петь”, “стрекотать”, то есть сближается с кузнечиками, цикадами, сверчками, обыкновенно же стрекоза подобных звуков не издает» [Абрамова 2017: 187]. Это крылатые прожорливые хищницы, истребляющие мух, комаров и других насекомых. В восточной мифологии стрекоза символизирует свет и радость, с одной стороны, символ безответственности и ненадежности, с другой. «Идея связи стрекозы с пресмыкающимися отчетливо представлена и в мифологии славян, где стрекоза уподобляется “гадам” и, в частности, ассоциируется со змеей» [Орел 2008: 511], с демоническими персонажами [Гура 1997: 522–524].

Басня Б. Дорджиева «Өтн өрвтс хойр» (“Червяк и аист”) вызывает ассоциацию с басней И. А. Крылова «Сокол и Червяк», где на вершине дерева качался Червяк, уцепившись за ветку, а Сокол носился над ним, шутя и издеваясь: «Каких ты, бедненький, трудов не перенес! / Чтó ж прибыли, что ты высоко так заполз? / Какая у тебя и воля, и свобода? / И с веткой гнешься ты, куда велит погода» [Крылов 1946: 181–182]. Червяк ответил шутнику, что судьба дала ему достоинства иные: «Я здесь на высоте / Тем только и держусь, что я, по счастью,

цепок» [Крылов 1946: 182]. В русской басне нет уточнения видовой принадлежности червяка. В двух этих баснях есть оппозиции: «летать – ползать», «ползать – падать», «быстро – медленно», «свобода – зависимость», «верх – низ», «земля – небо».

А другое насекомое из крыловской басни «Орел и Паук», оказавшись на ветке дерева благодаря тому, что прицепилось к орлиному хвосту, только начало хвастаться, что сумеет тут удержаться, как вихрь сдунул Паука [Крылов 1946: 78–79]. Под стать этим персонажам и червяк из басни Д.И. Хвостова «Червяк и Собака» (1802), возомнивший, что может луч творить, когда оказался на золотом блюде, на котором блистали солнечные лучи. Написанная в защиту «Сатиры» В.В. Капниста басня И.И. Хемницера «Черви» (1780) уподобляет писателей, подвергнутых критике в этом произведении, червям, которые нападают на палку, разворошившую их гнездо в прекрасном саду [Хемницер 1963: 88].

Категорический императив прошлой эпохи – «Рожденный ползать летать не может» – противопоставил Ужа и Сокола. Эта формула, как указывает современный исследователь, отсылает к басне И. И. Хемницера «Мужик и корова» (1799) [Довгий 2018: 200]. Есть вариант ее концовки: «Корова наконец под седоком свалилась. / Не мудрено: скакать корова не училась. / А потому и должно знать: / Кто ползать родился, тому уж не летать» [Хемницер 1963: 304].

Одна из басен М. Хонинова названа «Крыловин тежгэр» («По мотивам крыловской басни»). Имеется ввиду басня И. Крылова «Орел и куры». Басня калмыцкого поэта, написанная в 1970-е гг., состоит из двух строф: «Теңгрт һәрд генткн эндүрэд, / Такан нислһәр доркшлад одв. / «Хәәмнь, энвч?» – гиж наадлад, / Хаша дотр така таатхлзв. // Дорас деегшән һәрд һарчкад, / Дөөгән кежәсн такад хәәкрв: / «Нанла әдл теңгрт нег / Нисчкәд, наад кесн болхнч!» [Хоньна М. 2019: 320]. Как и в крыловской басне, орел в небе, вдруг ошибившись, опустился на уровень куриного полета. «Ты ли это, милый?» – насмешливо поинтересовалась курица в птичьем дворе. Орел, поднявшись выше, крикнул курице-подстрекательнице: «Слтай один раз в небо, как я, а потом насмехайся!».

У русского баснописца после полета в поднебесье орел решил отдохнуть на овине, потом перелетел на другой овин. Увиденное вызвало у хохлатой наседки размышления, которыми она поделилась с кумой. За что такие почести Орлам, если они так же, как и куры, перелетают с овина на овин. Ничем они не знатны, если понизу летают, подобно курам. «Орел отвечивал, наскуча вздором тем: / “Ты права, только не совсем. / Орлам случается и ниже кур спускаться, / Но курам никогда до облак не подняться!”» [Крылов 1946: 31]. Крылов закончил басню дидактической сентенцией, в которой есть полемика и с литературными противниками: «Когда таланты судишь ты, – / Считать их слабости трудов не трать напрасно; / Но, чувствуя, что в них и сильно, и прекрасно, / Умей различны их постигнуть высоты» [Крылов 1946: 31]. Следуя крыловской традиции, калмыцкий поэт также с помощью диалога птиц противопоставляет высокое – низкое, духовное – обывательское. Но если у предшественника это выражено моралью в конце басни, то у нашего современника – в контексте.

В басенном bestiarii М. Хонинова среди представителей мира диких и домашних животных одну из главных ролей играет лиса – традиционное в мировом, в том числе калмыцком, фольклоре воплощение хитрого ума, обмана, смекалки в добыче, изворотливости в избегании наказания за свои проделки. Калмыцкая пословица гласит: «Мекин ик – үнгнд, мендин ик – бөкд» (“Самая большая хитрость у лисы, самое крепкое здоровье у борца-силача”).

Басня «Арат колхозд» (“Лиса в колхозе”, 1973), напечатанная вначале в газете «Хальмг үнн» [Хоньна М. 1973: 2], затем вошла в поэтический сборник «Эцкин һазр» (“Отцовская земля”, 1974). В басне «Лиса в колхозе» персонажами стали Лиса, Баран, гуси, волы, верблюды. Лиса, пользуясь глупостью начальства, выходит победительницей из ситуации. Здесь противопоставлены Лиса-строитель и Баран-заказчик. Пожилой Баран, председатель колхоза, озабочен тем, что дырявые кошары не готовы к зиме: «Колхозин ахлач – / наста Хуц, / Кеерин хаһрха / хашастан зовв. / Үвлдэн яһдм? – гиһэд Хуцин / Ухань орж, / һарад бэев» [Хоньна М. 1974: 121]. Лиса готова помочь с ремонтом, при торге упрекая Барана в скупости, когда тот обещал за 5 кошар заплатить 5 тысяч рублей. Она

предложила увеличить стоимость вдвое, в придачу добавить гусиную ферму. Хозяин вынужден был согласиться. Лисья контора была от стройки далеко, но близко к гусяной ферме. Лиса по телефону руководила работой волов и верблюдов. Получив от правления аванс, съев всех птиц, забрала деньги и убежала: «Авансинь парвляшгар / илгэж амсулв. / Шовудынъ чилэһэд, / мөңгинь хамадь <...> эрлв» [Хоньна М. 1974: 121–122].

Хониновская басня «Лиса в колхозе» в сюжетном аспекте построена так: некто хотел сделать, как лучше, а получилось хуже. Она близка крыловской басне «Лиса-строитель». Льву доносят, что «Лисица большая строить мастерица – / И дело ей поручено, / С успехом начато и кончено оно. <...> Богатое дано ей награжденье» [Крылов 1946: 123]. Но в птичнике все меньше и меньше становится кур, несмотря на крепкий двор и высокий забор. Подстерегли Лису-воровку, оставившей себе лазейку в курятнике: «Хоть правда, что она свела строенье так, / Чтобы не ворвался в него никто, никак, / Да только для себя оставила лазейку» [Крылов 1946: 123]. У Крылова на этот раз преступница поймана, но чаще она остается безнаказанной в его произведениях.

Калмыцкая басня «Лиса в колхозе» – социальная сатира. Баран как олицетворение глупости в должности начальника, доверившегося Лисе-авантюристке, – иллюстрация бесхозяйственности, халатности, непрофессионализма. Калмыцкая поговорка предупреждает: «Кемр чини үүрчн арат эдл болхла, хавхан оньдинд белнэр бэр» («Если твой друг лиса, держи капкан наготове») [КРС 1977: 47]. Автор иронически обыграл в басне фразеологизм «лёгкок на помине», когда сама Лиса, появившись в колхозе, лукаво заявила, что лёгкок на помине («Сэн күн санаһар гидг»), т.е. букв. хороший человек приходит в нужный момент, когда о нем вспоминают [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 169], хотя о Лисе никто не вспоминал и не рекомендовал, как в крыловской басне. Лиса в диалоге с Бараном показала себя хорошим психологом, с одной стороны, якобы сочувствуя начальнику с его проблемой, с другой – напориста в достижении цели, призывая его не жадничать («альхнь цоорсн» – ладони дырявые), «не тянуть нить, говорить, как есть» – «утц унжуллго илднь

кел» (русский фразеологизм «не тянуть резину», т.е. не медлить). Ср. «Утцна нег үзүринь олж авх кергтэ» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 198], букв. «найти конец нитки». У Барана до этого от забот уже «ухань орж, һарад бээв», т.е. не находит себе места, беспокоится: «Ухан орад-һарад бээх» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 201] (русский фразеологизм «ум за разум заходит»), поэтому он поддается призыву настойчивого строителя. Характеристика Лисы очевидна, и в конце басни автор назвал ее рыжей (по цвету шерсти), трансформировав очередной фразеологизм «поймать за хвост», в данном случае – убежала, не схваченная за хвост: «Шаргчн ... сүүлэн / шүүрүллго эрлв» [Хоньна М. 1974: 122]. «Сүүлэн бэрүллго одх. Ищи-свищи. Только хвост показал» [Фразеологический словарь калмыцкого языка 2019: 176]. Использование фразеологизмов – одна из характерных черт жанра басни, доказывающая народность речи персонажей и автора. Лексика хониновской басни передавала советские реалии и социально-экономические термины: колхоз, председатель (ахлач), ферма (ферм), контора (контор), правление (парвлян), аванс, телефон (телефо). «Лиса в колхозе» по структуре являет жанровую сценку с диалогом двух главных действующих лиц. Обе басни о Лисе не имеют морализаторской концовки: она очевидна с таким главным персонажем, способным на любую хитрость в достижении цели, а также с другими действующими лицами – глупым Бараном и доверчивым Львом.

Так «традиционные сюжеты нередко адаптируются к национальной аудитории, такое онациональнивание “бродячих сюжетов” способствует формированию и становлению собственной басенной традиции в литературе разных стран» [Иванюк 2018: 23].

По словам А. Потебни, «с басней связан акт самосознания» [Потебня 1990: 59].

Дидактический ракурс басни с образами животного мира в калмыцкой поэзии прошлого века, с одной стороны, отвечал традициям фольклора монголоязычных народов, национальной литературы – үг’ов, сургалов (поучений, наставлений) [Бадмаев 1984], с другой – русской басенной традиции И.А.

Крылова [Ханинова 2018]. Басенный жанр в творчестве калмыцких поэтов явлен как басня-сказка, басня-пословица, басня-поговорка, басня-фразеологизм, демонстрируя обращение авторов к фольклорному наследию – сказке, пословице, поговорке, а также фразеологизму. Среди персонажей как люди, так и представители мира фауны и флоры, флористические образы описаны в меньшей степени. Басенная мораль обычно дана в конце произведения или прочитывается в подтексте, поскольку роль басни синтетическая, способствующая добывать обобщения, не доказывая их. Названия басен характеризуют либо персонажей, либо проецируют сатирический посыл, определяя тематику – социальную, политическую, нравственно-философскую.

Среди причин не востребоваемости жанра басни калмыцкой поэзией в конце прошлого и в начале нового столетия: смена писательских поколений, «перестройка», отсутствие необходимости в использовании иносказания, утрата сатирической традиции.

Глава IV.

ФОЛЬКЛОРНАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРОВ: СТИХОТВОРЕНИЕ-КЛЯТВА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ В КАЛМЫЦКОЙ ЛИРИКЕ XX ВЕКА

4.1. Стихотворение-клятва в калмыцкой лирике XX века в аспекте национальной фольклорной традиции

Среди жанров калмыцкой поэзии 1930-х гг. следует отметить жанр стихотворения-клятвы, который, с одной стороны, был связан с фольклорной традицией монголоязычных народов, с другой – с современной исторической действительностью, с военными событиями того периода. Стихотворение-клятва в творчестве калмыцких поэтов XX века носило эпизодический характер, имело, как правило, единичное обращение к нему авторов с 1930-х гг. по 1990-е гг.

Этот жанр не был объектом и предметом исследования в калмыковедении, чем определяется актуальность нашей темы. Проблематика заявленной темы обусловлена рассмотрением жанровой природы стихотворения-клятвы в калмыцкой поэзии XX века, включением в научный оборот таких произведений, выяснением роли этого жанра в литературном процессе Калмыкии. Изучение поэтики стихотворения-клятвы необходимо для определения места и роли данного жанра в калмыцкой поэзии XX в. Историко-литературный, сравнительно-сопоставительный и описательный методы позволяют выявить особенности указанного жанра в поэзии калмыцких авторов, традиции и новации.

Стихотворение-клятва не является распространенным жанром ни в калмыцкой поэзии советского периода (например, коллективные письма-клятвы калмыцкого народа Сталину, воинов 110-й Отдельной Калмыцкой кавалерийской дивизии), ни в творчестве калмыцких поэтов – Гари Даваева, Гари Шалбурова, Муутла Эрдниева, Эльди Кектеева, Санжары Байдыева, Тимофея Бембеева, Давида Кугультинова, Владимира Нурова, Серятра Бадмаева.

Произведения в этом жанре обычно обусловлены оборонной и военной темой в калмыцкой поэзии прошлого столетия, характеризуют коммуникативное поведение авторов. Определена взаимосвязь с калмыцким устным народным творчеством, прежде всего с героическим эпосом «Джангар», с клятвой его богатырей. Коллективные стихотворения-клятвы сразу же были переведены на русский язык. Не все стихотворения-клятвы калмыцких поэтов имеют русские переводы.

Изучение стихотворения-клятвы выявило две формы его бытования в истории калмыцкой поэзии – стихотворение-клятву отдельных авторов и коллективное письмо-клятву, влияние калмыцкого фольклора, исторических событий, советской идеологии, а также патриотизм и автобиографизм, коммуникативный дискурс.

Понятие «клятва» можно трактовать как торжественное обещание, уверение в чем-либо и кому-либо, в том числе как клятву коллективную или данную самому себе, письменно, устно, мысленно. Клятва-приношение подразумевает верность данным словам, а также связана с клятвонарушением или клятвopреступлением. Клятва имеет как государственный, официальный характер – в этом отношении близка присяге на верность отечеству, народу, армии, партии, комсомолу, пионерии, профессии и т.п., так и личностный, персональный характер – клятва в любви, дружбе, верности и т.д.

Поджанрами речевого жанра «клятва» могут являться, по мнению Т.Г. Рабенко, божба, зарок, обет, присяга; данный речевой жанр может граничить с жанровыми формами обещания и уверения/убеждения [Рабенко 2010: 123], иметь ритуальный и юридический статус, сопровождаться определенными действиями, телодвижениями, жестикуляцией.

Как вербальный жанр «клятва» подразумевает в своей основе магическую силу слова, направленную на выполнение данного обещания, подкрепленную верой в божественную помощь, в коллективное содействие, в реальное претворение.

Слово «андһар» в калмыцком языке означает «клятва, присяга, обет» [КРС 1977: 43]. «Шахан» по-калмыцки имеет во втором значении понятие «клятва, присяга» [КРС 1977: 668]. Слово «таңһрг» в первом значении – «клятва, присяга, обет», во втором значении – «товарищ по клятве» [КРС 1977: 477]. Кроме того, калмыцкое слово «авшг» в устной форме понимается как «посвящение, клятва, заповедь» [КРС 1977: 24].

Как и в русском языке, понятие «обет» являет религиозный аспект. Разница между клятвой и присягой, как представляется, заключается в коммуникативном дискурсе: присяга носит государственный, официальный, юридический статус в социально-общественном плане, а клятва – еще и личностный, семейный.

В устном народном творчестве разных народов есть элементы клятвы, включенные в те или иные жанровые образования. Они встречаются в калмыцких богатырских сказках, в легендах и преданиях, в эпосе.

На материале фольклора и письменных памятников монгольских народов мотивы клятвоприношения кратко рассмотрены Б. Я. Владимирцовым [Монголо-ойратский героический эпос 1923], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2006], Т.Г. Борджановой [Борджанова 2007: 292–296], А. Т. Хараевой [Хараева 2012: 41–45], Ц. Б. Селеевой [Селеева 2013: 86–88], Г. Ц. Пюрбеевым [Пюрбеев 2015: 65–68], В. Т. Саранговым [Сарангов 2015: 70–71], Е.Е. Балданмаксаровой [Балданмаксарова 2013: 89–105].

В калмыцкой поэзии прошлого века выявлено два способа дефиниции жанра стихотворения-клятвы: 1) стихотворение-клятва, 2) письмо-клятва.

В первом случае – это художественный текст, представляющий собой стихотворную клятву кому-то и/или чему-то, обозначенный в названии ключевым словом «клятва». Таковы стихи-клятвы «Андһар» Гари Даваева [Даван Н. 1936: 4], Гари Шалбурова [Шалвра Н. 1938: 3], Эльди Кектеева [Көктән Э. 1941: 3–8], созданные до и во время Великой Отечественной войны, а также послевоенное стихотворение Сергея Бадмаева «Андһар» [Бадмин С. 1984: 18–19].

Такой текст может иметь расширенное название с включением адресации. Например, в стихотворении Тимофея Бембеева «Ахдан өгсн андһар» («Клятва,

данная старшему брату») [Бембин Т. 1970: 63–65]. Или в заглавии автор поясняет, чья клятва. Например, у Муутла Эрдниева «Улан цергчин андхар» («Клятва красноармейца») [Эрднин М. 1962: 264], в русском переводе – «Присяга красноармейца» [Эрдниев 1987: 16–17]. Или в послевоенном стихотворении Давида Кугультинова «Пионермүдин андхар» («Клятва пионеров», 1961) [Көглтин Д. 1961: 3], адресованном детям. Особняком стоит стихотворение Владимира Нурова на любовную тему «Андхар өгсән тодлнав» («Подтверждаю данную клятву», 1979) [Нуура В. 1979: 116]. Наименование, помимо существительного и дополнения, может состоять из одного глагола, образованного от слова «клятва». Например, стихотворение красноармейца Дорджи Бомхонджиева «Андхарлжанав» («Клянусь») [Босхмжин Д. 1942: 9].

Стихотворение жангарчи М. Басангова под названием «Авшг» («Клятва», 1941) также можно отнести к жанру клятвы [Баснга М. 1962: 191; Басангов 1987: 18].

В структурном отношении стихотворения-клятвы калмыцких поэтов имеют монологическую или диалогическую парадигму, содержат речевые формулы, отсылающие к фольклорным образцам, постоянные эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы, риторические фигуры, героические примеры предков. Как правило, это тексты небольшого объема, емкие по содержанию, эмоциональные по выразительности.

Во втором случае письмо-клятва в стихотворной форме являет коллективное обращение, созданное несколькими авторами от имени подписавшихся. По форме это письмо, адресованное кому-либо, подписанное множеством имен и/или названиями организаций. Например, «Сталинд өггч андхар» («Клятва, данная Сталину») от имени участников VIII Пленума Союза писателей СССР, состоявшегося в Элисте в 1940 г., когда отмечалось 500-летие калмыцкого эпоса «Джангар» [Сталинд өггч андхар 1940: 1]. Русский перевод осуществлен поэтами С. Липкиным и И. Френкелем [Клятва Сталину 1940: 1].

Мотив клятвы в калмыцком фольклоре

Как типическое место, часто встречаемое в калмыцких богатырских сказках и эпосе «Джангар», В. Т. Сарангов обозначил диалог-клятву богатыря и коня [Сарангов 2015: 70]. Согласно ученому, такой формулы нет ни в ойратских сказаниях, ни в других тюрко-монгольских эпических сказаниях. В качестве примеров указываются сказки «Восьмисотлетний старик Намджил Улан с семисотлетней старухой Додни Герел», «Буджин Дава-хан» и «Шанджин Улан-батор, потрясший божественный мир» [Сарангов 2015: 70].

В калмыцких богатырских сказках мотив клятвы встречается в эпизодах, когда персонажи обмениваются взаимными клятвами. Обычно это выражено в диалоговой форме: всадник клянется своему коню наказать его в будущем (убить), если тот не выполнит его условие – доставить в определенный срок к конкретному месту; в свою очередь, конь клянется исполнить данное ему поручение, если же всадник не удержится в седле, то он не вернется к хозяину. Как правило, конь сдерживает первую часть клятвы – доставляет богатыря куда надо и когда надо, но иногда нарушает вторую часть клятвы: возвращается за упавшим во время скачки всадником, считая, что ради хозяина можно нарушить клятву.

Например, в сказке «Богатырь Шарада».

«Говорит Шарада коню своему: – Если не доскачешь завтра в полдень туда, где черное виднеется, не я буду, если не сделаю чашек из четырех стальных копыт твоих, не я буду, если из восьми твоих ребер палок для барабана не сделаю, а из кожи твоей барабанью крышку не приготовлю.

Так поклялся Шарада своему коню. И конь клятвой ему ответил:

– Плавным скоком доскачу я завтра в полдень. Если же ты соскользнешь с меня во время скачки, и я вернусь и возьму тебя, да оторвется мой хвост, да сломаются кости мои.

Такой клятвой поклялся конь своему господину. Поскакали.

На следующий день ровно в полдень плавным скоком доскакал конь. Оглянулся – видит, что хозяин его, соскользнув, остался позади. Конь с ушами в пять сажений, телом в пятьдесят сажений сделал из накидок седла крылья, полетел назад.

— Нечего делать, хозяин любимый! Для тебя можно и клятву нарушить. – Потянул он богатыря, помог ему на седло сесть, доскакал опять до нужного места» [Калмыцкие народные сказки 1961: 21].

До этого конь Шарады клялся своим здоровьем (пусть оторвется хвост, пусть сломаются кости) – нарушение клятвы не повлекло за собой увечий.

В другой богатырской сказке «Буудя хан» Ойратский Шара Мерген грозит своему коню тем же наказанием в случае невыполнения поставленной цели, а конь тоже обещает доставить хозяина, но не вернуться за ним, если тот не удержится в седле [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 133].

Второй эпизод в той же сказке связан с двумя юношами, которые клянутся своим скакунам так же их наказать, как и Ойратский Шара Мерген, если они не сумеют доставить всадников в срок по назначению. А лошади тоже клянутся выполнить задание хозяев, но не вернуться за ними, если те упадут. «Так поклявшись, юноши [далее] помчались» [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 143, 145]. В отличие от людей, животные подкрепили клятву действием: в первом эпизоде тринадцать раз брюхом земли коснулись, во втором эпизоде три раза удила свои сбросили. Всем персонажам в этой сказке не пришлось выполнить свои клятвы: всадники домчались, никто никого не подвел.

Когда в сказке «Хар халзн мөртэ Хадр Хар Авһин хан Сөнэк» (“Вороного с лысиной коня имеющего Хадыр хана Авги хан Сенаки”) главный герой той формульной клятвой говорит своему коню, тот в ответ не клянется, но выполняет поручение. Во втором же эпизоде конь на ту же клятву хозяина обещает не вернуться за ним, если тот упадет, и трижды животное грудью касается земли, подтверждая обещание [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 383, 385].

Ту же формульную клятву своему коню дает богатырь из сказки «Месин аавы сын богатырь Менкин Харин Чилденг» («Мөсин аавин мөңкин Харин Чилдн гидг баатр») [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 347].

А в сказке «Шажн йиртмж хойриг дэвлүлсн Шажн Улан баатр» («Религию и окружающий мир расшатавший Шаджин Улан богатырь») заглавный герой традиционной формулой (за исключением упоминания шкуры) клянется своему коню, а тот обещает не вернуться за хозяином, если всадник соскользнет с седла с неправильной стороны [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 461], «правильной стороной коня считается левая, с которой всадник садится в седло» [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 533].

Другой вид клятвы богатыря и коня представлен в сказке «Шилвлзгсн кеертэ Шижн Мөңгн Герел баатр» («Проворного гнедого имевший Шиджин Мёнген Герел богатырь»): «Если не сумеешь проскочить, то перестану считать тебя любимым верховым конем, – так сказав, он лизнул [лезвие] своего стального кинжала.

– Но если ты не удержишься на крупе моём, то я перестану считать тебя своим хозяином <...>» [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 469].

В отличие от предыдущих клятв (с убийством коня и оставлением всадника), этот пример не кровопролитный, но тем не менее мощный по смыслу, учитывая взаимосвязь человека и лошади у степных кочевников-воинов.

Вариации первого типа клятвы всадника коню («Если к этому жеребцу меня ты не доставишь, из четырех твоих крепких копыт жертвенные чаши сделаю, из восьми подтягиваемых подпругой ребер твоих барабанные палочки сделаю, а шкурой с широкого, как наковальня, крупа твоего барабан обтяну!» [Калмыцкие богатырские сказки 2017: 383]) и коня хозяину (не вернусь, оставлю) демонстрируют и нарушение клятвы конем (возвращается за хозяином). В первой угрозе богатыря речь идет о том, чтобы из конских копыт сделать жертвенные чаши для лампад, по аналогии с традиционным сравнением копыт с такими предметами [Джангар 1990: 458].

Животные подкрепляют сказанную клятву ритуалом (неоднократно касаются земли брюхом или грудью, сбрасывают удила); а числа этих действий 13 (10+3) и 3 включают сакрально-магический компонент [Пюрбеев 2015: 82–83].

И только во втором типе клятвы кочевник лижет лезвие своего кинжала в подтверждение сказанного. Этот клятвенный ритуал – лизание богатырем своего оружия – характерен для фольклорных жанров, в том числе для героического эпоса «Джангар», отражающего правовые отношения и юридические процедуры. Так, «обычай учинения присяги и принесения клятвы сопровождается лизанием оружия, поклонами и другими действиями, призванными подчеркнуть официальность момента, верность и непреложность сказанного. <...> В подтверждение андгара Бёке Цаган семикратно целует <букв. лижет.> лезвие своего грозного булатного меча (догшн хар селмин ир дола дэж долав) и трижды кланяется, прикасаясь к серебряному ханскому столу (мөңгн цаһан ширэднь мөн күрч һурв мөргв)» [Пюрбеев 2015: 66].

Третий тип клятвы – убить врага на его территории – в богатырской сказке «Дамбин Улан баатр болн Давшурин хурдн хар» («Богатырь Дамбин Улан и его конь Давшурин хурдн хар»), когда заглавный герой клянётся убить неприятеля на его земле, чтобы он не пришел на чужую землю («талин ирх дээсиг өмнэснь эс сөрхлэ, күүнэ һазрт ирсн церг омгта болдгинь») [Седклин күр 1960: 43].

Четвертый тип клятвы фольклорного героя – убить сына – встречается в двух калмыцких преданиях о богатыре Мазане. Суть сыноубийства заключалась в том, что отец «покаялся: “Если плохой сын родится и останется после меня, то он слабее меня мужчиной будет, опозорит меня”» («Как Мазан узнал сына») [Мифы, легенды... 2017: 255]. Поэтому лучше убить такого потомка. И Мазан убил трехлетнего мальчика, вначале поверив тому, что у него родится именно сын, а потом тому, что тот будет слабым мужчиной. И это несмотря на то, что мальчик (действительно его сын) в ситуации распознавания среди сотен детей-ровесников выдержал испытание: Мазан хотел вывихнуть ему руку, но не сумел. Благополучный обряд такой инициации не повлиял на решение отца. Клятве Мазана предшествовал случай, когда он, пытаясь забрать меч из рук убитого им

восемнадцатилетнего противника Иштыка, расчленил тому по суставам пальцы, не выпускавшие оружия.

Вслед за А. Ш. Кичиковым [Кичиков 1976, Кичиков 1983] Б. Ю. Сенглеев считает, что, «поступив подобным образом, герой совершает тягчайший грех, который неизбежно влечет за собой различные формы сурового кармического воздаяния. Наиболее частотная форма наказания – бездетность. Данный вариант традиции часто обосновывается лексически – “сустав” и “потомство” в калмыцком языке являются омонимами и обозначаются словом “үй”. Поэтому расчленяя богатыря-иноземца по суставам, герой символически прерывает собственное поколение, что часто подчеркивается в тексте напрямую. Например, в одном из преданий об этом прямо заявляет сам Мазан: “И разрезав [Ишдгину] суставы и забрав меч, Мазан-батыр сказал: “Теперь у меня потомства не останется. Я у батыра меч [из руки] вырезал” (“Тегэд үйинь керчэд, үлдинь авч ирчкэд, Мазн баатр келж: ‘Ода нанд үндсн уга болх зөвтэ. Би баатр күүнэ үлдинь керч авув”))” [НА КалмНЦ РАН. Ф. 16. Оп. 1. Кас. № 109 (1), (118)]. Данный мотив мог возникнуть под влиянием реальных исторических событий. Известно, что основная линия потомков исторического Мазан-батыра, правящий род Эркетеневского улуса пресекся в начале XIX в. <...> В то же время его можно рассматривать как вариант разработки одной из свойственных эпосу тем – концу героического века» [Сенглеев 2019: 147–149].

Исследователь также отметил, что «представление о бездетности Мазан-батыра вступает в противоречие с достаточно развитым комплексом преданий и легенд о сыновьях героя <...>. Стремление разрешить это противоречие, по-видимому, приводит к возникновению сюжетов о сыноубийстве» [Сенглеев 2019: 147–149].

Другим противоречием, на наш взгляд, является то, что в устном народном творчестве калмыков распространена тема расправы богатыря с телом погибшего противника, которого герой расчленял по суставам, сжигал, прах рассеивал по ветру или бросал в воду и т. п., чтобы антагонист не возродился ни телом, ни

душой [Эльбикова 2019], а поведение Мазана-батыра вполне соответствовало воинскому ритуалу – забрать трофей-оружие и уничтожить тело врага.

Обратим внимание на то, что во втором предании «Мазн нег дэж көвүһән хасна туск» (“Как Мазан однажды в сына стрелял”) старый уже богатырь не выполнил клятвы, но не из-за того, что пожалел другого своего сына-юношу, спрятанного ранее от него родней, сказавшей, что новорожденный сын умер и где могила – неизвестно. Родня посоветовала юноше подъехать к отцу, привстав на стременах, а старик (сказав, что так и знал, плохой сын остался, опозорит его имя) выстрелил с кровати из кибитки, но промахнулся: стрела прошла между ног всадника.

В старости Мазан стал плакать, сетуя на отсутствие наследника, который прославил бы его имя. Узнав, что у него все-таки есть взрослый сын, обрадовался, заявив, что теперь может умереть, увидев наследника. Недоверчивая же родня, надеясь, что Мазан в старости смягчился, но, зная о его клятве, подстраховалась и была права.

Увидев, что сын остался жив, старый отец сказал: «Уй, унсн уга, үлдг, үлдг» [Алtn чеежтэ келмрч Боктан Шаня...2010: 27] (букв. “Ой, не упал, пусть останется, останется”). Заметим, отец целился именно в детородный орган наследника, таким образом, связывая свое действие с клятвой – прервать свое потомство. И родня, догадавшись, что Мазан будет стрелять не в голову, а ниже (в соответствии с клятвой), перехитрила старика: «Тиигчкэд көвүһән толһаһарнь хашго гиһэд давсгин экэр хах гиһэд, “Тер хойр дөрэг дөрэлэд, босад йовтха”, – гижэнэ» [Алtn чеежтэ келмрч Боктан Шаня...2010: 26]. При этом мотив запутывания подкрепляется советом родни поменять местами стремяна: правое на левое, левое на правое. Так Мазан до конца не сдержал своей клятвы.

Если в калмыцких сказках богатыри обычно и их кони обмениваются клятвами во время путешествия/похода, то и в эпосе «Джангар» наблюдаем то же самое. Так, например, в главе о том, как женился Хонгор, есть диалог богатыря с его конем Кёке Галзаном с такой же традиционной формулой-клятвой наказания животного, если он не доставит в срок к Небесному Тёгя Бюсу, а тот отвечает, что

если всадник упадет с седла, то не вернется за ним, не будет считать своим хозяином [Джангар 1990: 217].

В калмыцкой и синьцзын-ойратской версиях эпоса «Джангар» Ц. Б. Селеева указывает также на мотив клятвы богатыря, во-первых, перед отправлением в путь по поручению хана Джангара – это Хонгор Алый Лев, Строгий Санал, Прекраснейший в мире Мингъян, во-вторых, клятвоприношение героя перед нападением и сражением с ханом-антагонистом – это Хошун Улан и Хонгор Алый Лев. Каждый богатырь произносит одну и ту же клятву мысленно или вслух: «если высохнуть суждено, то лишь восьми трубчатым костям его, если пролиться суждено, то лишь чаше крови его» [Селеева 2013: 88], перед этим выпив большое количество арзы (молочной водки), сжав кулаки и вращая глазами. «Вообще для героического эпоса подобное изменение облика героя, охваченного боевым исступлением, весьма характерно» [Неклюдов 2019: 104].

В основе клятвы использованы фразеологизмы: «арвн цаһан ясан эгрэх “лечь костями, погибнуть” (досл. “десять белых косточек своих сушить“), «ааһ цусан асхх / асхлцх “проливать свою кровь, биться, сражаться“ (досл. “чашу крови своей проливать“))» [Пюрбеев 2015: 136, 134].

Иной вид клятвы произносит сам Джангар: «Да пусть отпадут / Четыре копыта у боевого коня моего Зэрде! / Да пусть изломается / Сандаловое мое копье, / Если не верну свой [табун]!» [Джангар 1990: 371].

Тяжелорукий Савар, отправляясь в путь, клянется Джангару увидеть его через пятнадцать месяцев, выполнив задание, при этом «священно-белым талисманом / Осенил он свое чело» [Джангар 1990: 360].

Еще один вид клятвы, как показывает Г. Ц. Пюрбеев, произносит богатырь Бёке Цаган перед отправлением в путь по поручению хана Хара Киняса – он должен взять в плен Алого Хонгора: «Түүниг эс авч чадхнь, / Эзн хаани маляла харһж үкс би, / Эрлг хаани засгла харһж үкс би» <...> Если же не сумею, – / Умереть мне от плеток владыки-хана, / Погибнуть мне от наказаний Эрлик-хана» [Пюрбеев 2015: 65–66].

Так же клянется и Хонгор Джангару: «Я поеду один. / Да умереть мне от вашей кары, / Если в этой жизни своей / Не уничтожу род семи поколений / Лютого Замбал-хана! / Пусть в той жизни / От наказания Эрлик-хана я умру!» [Джангар 1990: 373]. Здесь уже Джангар дает Хонгору своего коня, свою золотую саблю и священным белым талисманом осенил его чело, как бы принимая клятву.

Разница заключается в том, что в первом случае богатыри могут героически погибнуть на поле сражения, во втором случае – могут умереть, наказанные хозяином на этом свете или Эрлик-ханом, владыкой ада, – на том свете. Смерти же все они не страшатся, пощады не просят, клятва подкрепляется священным талисманом.

Коллективная воинская клятва богатырей Джангару имеет развернутую словесную формулу, отличающуюся от предыдущих примеров. Например, в малодербетовской версии в переводе Т. Г. Борджановой. «Жил насн хойран, / Жидин үзүрт өлгий. / Жилв бах хойран / Һанцхн Жаңһртан өргий. / Эзн деерән эргэд, / Эңгин оln эмтнянни төлэ / Байн эмжл нертэ / Элкән үүлэд өгий. / Бух нигт гиж / Өргл өөдни эс һарһсн күлг манд уга, / Улаһад иргсн / Заһин хар далаһас бичэ эй. / Агсад иргсн көчтэ хаани / Мөсн шар зевин үзүрэс бичэ эй, / Эн йовх бийдән / Буру уга зөвэр өңгрий. / Годы свои / Отдадим острию копья, / Страсть и радость свою / Единственному Джангару отдадим. / Собравшись около эзена-владыки своего, / Отдадим искрошенную печень / По имени Байн Эмжил. / Нет среди нас такого вепря, / Который оглядывался назад. / Нет у нас боевого коня, который / Не взбирался на вершину горы, / Хотя она так высока. / Не устранимся мы черного моря, / Появившегося из красного ущелья, / Не устранимся мы / Льдисто-желтого лезвия оружия, / Отправляясь на бой, / Умрем за справедливость» [Борджанова 2007: 292–293]. «У калмыков бытовало обозначение близкого родства – “родство по печени”, выраженное в словосочетании элгн-садн. Отдавать раскрошенную печень в данном случае – это выражение особой преданности владыке-эзэну Джангару» [Борджанова 2007: 293].

Эта клятва двенадцати богатырей Джангара более известна в художественном переводе С. Липкина [Джангар 1989: 254–255], несколько отличающемся от оригинального текста [Жаңһр 1990: 189–190].

Клятва начинается с упоминания копья. Копье, как отмечают исследователи, является жизнехранителем богатыря. Поэтому и в упомянутой клятве Джангара речь идет о сломанном сандаловом копье, т. е. о гибели его владельца в случае нарушения им данного слова.

Младший лейтенант Эльдя Кектеев в статье «Воинственный эпос» подчеркнул, что присяга богатырей «Джангара» вдохновляла калмыцких воинов в народных движениях Разина и Пугачева, в национально-освободительных войнах русского народа против шведов и нашествия Наполеона, в гражданской войне [Кектеев 1940: 2].

Среди распространенных клятв в эпосе «Джангар» есть обряд побратимства богатырей. Санал говорит: «Мы, двенадцать лучших вепрей, / Клятву друг другу дали» [Джангар 1990: 356]. Хонгор напоминает Мингьяну: «Разве мы не клялись / В этой жизни быть братьями, / В той жизни – листьями в джодбо?» [Джангар 1990: 357], т. е. листьями в священной буддийской книге.

Так, «главное в обряде эпического побратимства – это воинская клятва богатырей, произнося которую они дотрагиваются до острия сабли или пики либо обмениваются стрелами или богатырскими конями» [Жуковская 2002: 129–130].

Различные обряды клятвы побратимства как боевого содружества приводят исследователи на примерах ойратских сказаний о Бум-Эрдени, Дайни-Кюрюле, Шара-Бодоне, Кигийн-Кийтюн-Кэкэ-Тэмю-Зэвэ, когда богатыри дают взаимную клятву, вкушают одну пищу, обмениваются подарками, талисманами божеств буддийского пантеона, пролезают под тетивой лука, потягивают табак, лизнут лезвие оружия [Монголо-ойратский героический эпос 1923: 76, 196, 246; Борджанова 2007: 295; Сарангов 2015: 43–44].

В средневековом письменном памятнике «Сокровенное сказание монголов» (1240 г.) Е. Е. Балданмаксаровой рассмотрены первичные речевые жанры — «стихи-клятвы или присяжные (обетные) речи (§ 123, 124, 126, 137, 147, 164, 179

и др.)» [Балданмаксарова 2013: 92]. Среди них исследователь указывает на клятву воинов Чингис-хана у черного знамени перед военным походом, на ритуал освящения этого боевого знамени жертвоприношением (сердцем и кровью пленного противника) с произнесением клятвы готовности к бою и смерти, на клятву верности воинов Чингис-хагану, на клятву побратимства Чингис-хана и Джамухи, на клятву Ван-хана и Чингис-хана при обете отцовства и сыновства [Балданмаксарова 2013: 93–95].

Как в эпосе, так и в письменном памятнике стихи-клятвы отличаются лаконичностью, афористичностью, ритмом, образностью, эмоциональностью, формульностью, верой в магию слова. Такие тексты являют синтаксический параллелизм, аллитерацию (начальная и внутренняя), риторические фигуры. Все клятвы связаны с ритуалом, когда словам обычно сопутствуют определенные действия (например, воины лижут лезвие оружия, прикасаются к ханскому столу, осеняют священным белым талисманом и т.п.).

Оппозицией клятве становится проклятие тому, кто нарушит данное им слово [Белова 1999: 512–513]. Поэтому в композиционном плане первая часть клятвы воинов содержит обещание, вторая часть – готовность принять кару/наказание за невыполнение обещанного.

В калмыцкой народной сказке «Далн хойр худл» («Семьдесят две небылицы») сын бедняка, рассказавший, по условиям хана, необходимое количество небылиц, в конце клянется, что все это правда, готов в случае обмана понести наказание, но перечисленные им напасти тоже носят абсурдный характер, являя, по нашему мнению, клятву-перевертыш.

«Эн келсн тоотдм / Үнн бээхлэ – үксүв! / Худл бээхлэ – хуухлусув! / Үксн керэ нүдим цокг! / Уул деер бээтлм, / Усн авг! / Усн деер бээтлм, / Һал авг! / Унтрсн һалын зальд орсув! / Урһад уга модар маанян хатхулсув. / Һарад уга манжар буян келгсүв. / Худл гихлэ / – Андһарм тер» [Семьдесят две небылицы 1990: 43].

«Услышали люди мой честный рассказ, / Где правильно каждое слово. / А если, хотя бы один вы найдете обман, / Пускай среди жестокой жары попаду я в

буран, / Пускай запылаю в речной быстрине, / Пускай утону в океанском огне, / Пусть ветка сандала, еще не возвращенного, / Могилу мою осенит недостойную, / Пусть отпрыск гелюнга, еще не рожденного / Прочтет по душе моей заупокойную!» (пер. С. Липкина) [Семьдесят две небылицы 1990: 86].

Следовательно, клятвы в калмыцких богатырских сказках, преданиях, эпосе, «Семидесяти двух небылицах» типологически различны:

- 1) взаимные клятвы всадника и его коня,
- 2) взаимные клятвы богатырей,
- 3) коллективная клятва богатырей хану,
- 4) клятва сыноубийства,
- 5) взаимная клятва побратимства,
- 6) взаимная клятва отцовства и сыновства,
- 7) клятва-перевертыш.

В ритуале слова клятвы сопровождаются действиями: у людей – лизать лезвие оружия, прикосаться к ханскому столу, осенять священным талисманом, пролезать под тетивой лука, обмениваться подарками; у животных – прикосаться к земле брюхом или грудью, сбрасывать удила.

В структурном отношении первая часть клятвы может содержать условие, вторая – обещанную угрозу в случае невыполнения условия; а также обещание в первой части, во второй – готовность принять наказание за нарушение клятвы.

В содержательном плане клятва включает апелляцию к кому-либо или чему-либо. Клятвы обычно редко нарушаются персонажами. Исключением является заведомая клятва-перевертыш.

Стихотворения-клятвы XIX – начала XX века

Прежде чем исследовать стихи-клятвы в калмыцкой поэзии XX века, обратимся к стихотворению «Андһар» («Клятва») калмыцкого поэта Ончхана Джиргала, участника Отечественной войны 1812 г.

«Насн туршт көөлдх / Нертэ чи хортич! / Нег цагт бэргдх / Нойон доск мөгдгч! // Залу цогцан бээхлэ, / Зерг чамд хорлхв! / Тав цагм ирхлэ, / Түмн чамаг өрлхв!» [Ончхан Ж. 1962: 119].

(«Всю жизнь тебя будут преследовать, известный ты враг! Однажды тебя поймут, дряхлый паршивый нойон! И лишат тебя твоего звания! Когда наступит удобное время, тысячи людей возьмут с тебя долг!»).

Этот текст социально-классового характера об отношении народа к феодальной знати – лирический субъект клянется нойону, что народное возмездие его настигнет: тысячи людей выполнят свой долг – убьют как врага. Каждая предложение заканчивается риторической фигурой – восклицательным знаком, подчеркивающим решимость и эмоциональный заряд клятвы.

Стихотворение Гаря Даваева «Андһар» («Клятва», 1936) по своей функции близко предыдущему произведению. Автор от имени молодого поколения 1930-х гг. клянется усердно овладевать знаниями в классовой борьбе под руководством коммунистов и комсомольцев, по заветам Маркса и Энгельса, стать примером для товарищей. Он готов к борьбе за народное дело: «Көдлмшч улсин кергин төлэ / Кезэдчн белэр йовнав!» [Даван Ы. 1936: 4].

Оборонной тематике посвящено стихотворение Гари Шалбурова «Андһар» («Клятва», 1938). Младший брат, явившись в военную часть, просит заменить собою погибшего в бою старшего брата, клянется родине отомстить противнику-фашисту, «подарить» ему пули: «Эдлж йовсн хамгинь, / Эңкр дүүднь бэрүлтн. / Орн-нутгин өмн / Андһар өгч бээнэв. / Ахан алсн нохаст / Онцднь сум “белгнэв”» [Шалвра Ы. 1938: 3].

У Мутула Эрдниева стихотворение под названием «Улан цергчин андһар» («Присяга красноармейца», 1939) перекликается с военной присягой. Монологическая речь главного героя проникнута патриотической готовностью выполнить гражданский долг – служить в Красной Армии. Он гордится званием воина, клянется матери, семье не опозорить это имя: «Дээч гисн нерм / Дегд үнтэднь бахтнав, / Эн нерэн бузрдшгодан / Ээж, бүлдэн андһарллав» [Эрднин М.

1962: 264]. В духе эпических богатырей красноармеец утверждает, что у него отважное сердце, быстрый конь и лучший меч.

Основная часть монолога – перечисление того, за что воин готов идти в бой: за родную землю, за серп и молот, за партию, за товарищей. Здесь автор использует реди́ф – многократную конечную рифму (төлә = во имя). В конце стихотворения главный герой утверждает, что, исполняя данную клятву, будет сражаться, не отступив ни шагу: «Өгсн андһаран күцәж, / Ишкмчн цухрлго ноолдхв!» [Эрднин М. 1962: 264].

Общими словами заканчивается перевод Г. Фролова: «Не отступлю назад в боях, / Врага сломить сумею. / А если жизнь моя нужна – / Себя не пожалею» [Эрдниева 1987: 17].

Между тем поэт трансформирует слова клятвы богатырей эпоса о чаше пролитой крови: «Цусн асхра гиж, / Цухрж хэрү һаршгов! / Цагин эргцнь керглхлә, / Цогцан чигн хармншгов!» [Эрднин М. 1962: 264]. («Пусть прольется кровь, не отступлю! Когда время придет, не пожалею себя!») (букв. “своего тела”).

Ср. в стихотворении Ц. Леджинова «Фашизм үкх!» (“Фашизм умрет!”, 1941): «Цусан чилтлнь, / Һээсдлә ноолднав» [Леежнэ Ц. 1990: 111], т. е. «Буду бороться с противником, пока кровью не истеку».

Стихотворение М. Эрдниева, структурированное разными видами анафоры (перекрестной, парной, сплошной), во второй части изобилует восклицательными знаками. В довоенном стихотворении этого поэта «Мана чидл» (“Наша сила”, 1939) среди клятвенных формул встречается новая метафора: «Нохас, һалзунрт цугтаднь / “Номһрулгч киилг” өмскхвдн!» [Эрднин М. 1939: 3], т. е. «Всем бешеным собакам наденем “смирительную рубашку”!».

Стихотворения-клятвы военных лет

Если указанные произведения были созданы до начала Великой Отечественной войны, то стихотворение Эльди Кектеева «Андһар» написано в самом начале войны – 30 июня 1941 г. в Элисте.

Оно отличается большим объемом, единым текстом без деления на строфы, «лесенкой». В отличие от молодых героев Даваева, Шалбурова, Эрдниева герой Кектеева относится к старшему поколению, имеет опыт боевых действий, бывший партизан. Поэтому монологическая форма стихотворения представляет собой развернутые размышления старого человека, обращенного к родине, о том, как строил новую жизнь с товарищами, о своем героическом прошлом – участии в первой мировой войне, в гражданской войне за советскую власть, о том, как отправил на новую войну сначала старшего сына, дав ему наказ: «Хортн босхла, / Хээчтэ харһ! / Халда үзхлэ, / Хурдлулад кирһ!» [Көктән Э. 1941: 5]. («Если враг нападет, уничтожь его! (букв. “предай ножницам”). Если увидишь бой, быстрее действуй» (букв. “стриги”)).

Отец сравнил Гитлера, развязавшего мировую войну себе на погибель, с Наполеоном, с синим волком, поэтому он призывает младшего сына прийти на помощь старшему брату, чтобы покончить с взбесившейся нечистой силой. За родную землю, за Сталина дает он клятву. Для отца сыновья равносильны его сердцу. Он наказывает сыновьям не бояться огня, защитить социализм, государственные границы, убить бешеного врага, не отступить.

Старый партизан клянется пойти на войну, когда понадобится: «Кергтэ болхла / би одхв! / Көгшн партизан / аавтн мордхв!» [Көктән Э. 1941: 7].

Ср. в стихотворении Л. Инджиева «Көгшн партизана уг» (“Слово старого партизана”, 1941): «Үсм ода буурл болвчн / Үрст босх шүрүтәһән бәәһәв, / Хойр нүдм одачн хурц мергн, / Хортыг, фашизмиг харвад бәәхв. // Догшн болд үлдм хурц – / Дош гилгр кевтән бәәһә» [Инжин Л. 1941: 1]. («Хотя я поседел, готов участвовать в схватке. Глаза мои по-прежнему зорки, врага, фашизм готов застрелить. Булатный меч по-прежнему острый»).

Старый герой Кектеева в то же время обозначает свое место в тылу – клянется обеспечить хлебом страну: «Төрскән / һуйрар теткнәв, / Тәрән бәәнә, /

бичэ ээtn!» [Көктэн Э. 1941: 8]. Он выражает уверенность в том, что Гитлер будет уничтожен, сыновья с победой вернутся домой.

По обычаю свой монолог старый человек завершил благопожеланием – расти стране под знаменем цвета крови, по-прежнему славить свое имя: «Цусн / улан тугта / Цөөһэс / бат зүрктэ, / Цолвңтрсн / төрскм өстхэ! / Цаарандньчн / бас тууртха!» [Көктэн Э. 1941: 8]. Сравнение красного цвета знамени возникает в контексте пролитой за родину крови ее защитников.

В произвольный перевод В. Гришаева включен ответ сыновей захватчику: «И так врагу, / Встречаясь грудью, / Сыны сказали, не боясь: / – Прочь! / Здесь Страны Советов люди / Свою отстаивают власть. / Запомни: / Смерть или победа! / Нам выбора другого нет. / Пройдя / По твоему же следу, / Мы пронесем / Наш флаг побед» [Кектеев 1958: 85].

Иначе решен в переводе и финал стихотворения с характерными пропагандистскими советскими клише: «И вышло так. / Страна Советов, / В войне победу одержав, / Всю землю озарила светом / Идей великих, / Славных прав» [Кектеев 1958: 85].

Стихотворение красноармейца Дорджи Босхомджиева «Андһарлжанав» (“Клянусь”) опубликовано в журнале «Улан Туг» в 1942 г. Описание тяжелых боев Красной Армии с неприятелем, осознающим свою скорую гибель, автор подкрепляет клятвой лирического субъекта, отправившегося для освобождения родины на степном аранзале. Он дает крепкую клятву Калмыкии, взрастившей его: «Асрж өсгсн эврэ Хальмгтан / Андһаран батар би өгчэнэв» [Босхмжин Д. 1942: 9].

Как у Кектеева, здесь также упоминается имя Сталина, под руководством которого герой клянется беспощадно громить захватчика: «Делкэн нарн Сталинэ залварар / Деермчнриг өршэңһү угаһар куднав!» [Босхмжин Д. 1942: 9]. В последнем катрене герой клянется истребить вражеский род: «Үнч делкэн андн өшэтиг / Үрглжднь тохмарнь уга кехв!» [Босхмжин Д. 1942: 9]. В этом случае клятва смыкается с проклятием, которое у калмыков считается самым страшным.

Ср. в стихотворении Ц. Леджинова «Эмэн эрвллго» (“Не щадя жизни”, 1941): «Тохм таслл уга / Төрүц бичэ ир!» [Леежнэ Ц. 1990: 105], т.е. «Не оборвав [вражеский] род, не возвращайся!».

Заключительные строки Д. Босхомджиева передают веру в неизбежную победу, он клянется Родине, Калмыкии, что красное знамя победы, развеваясь, прибудет на родную землю: «Диилврин улан туган делскж / Төрскм, Хальмгм, чамурн ирхв!» [Босхмжин Д. 1942: 9].

В стихотворении не везде выдержана анафора того или иного вида, рифмовка перекрестная, рифма мужская. В духе фольклорных традиций поэт также передал образ боевого коня с эпитетами «степной» (“теегин”), «золотой» (“алтн”), калмыцкое проклятие, клятвенные формулы.

В названии стихотворений калмыцких поэтов на оборонную и военную тематику [Ханинова 2019: 65–67] есть элементы клятв-наказов. Например, у М. Хонинова «Орн-нутган харс!» (“Защищай страну!”) [Хоньна М. 1939а: 2], «Чи тедниг дурá!» (“Подражай им!”) [Хоньна М. 1939б: 4], Л. Хонинова «Харсач болхв» (“Стану защитником”), «Дуулий – диилий» (“Споем – победим”) [Хоньна Л. 1938: 3; Хоньна Л. 1941: 1], Б. Дорджиева «Болх дээнд белдий!» (“Будем готовы к грядущей войне!”), «Батар бууһан атх!» (“Крепче держи винтовку!”) [Доржин Б. 1938: 4; Доржин Б. 1939: 1], Ц. Леджинова «Дээсэн дархвдн» (“Уничтожим войну”) [Леежнэ Ц. 1941: 1].

Лирический субъект Леджинова клянется покарать захватчика: «Һалзу андн / Геснчн буулгдх! <...> Үкличн амндчн / Үмкүләд тэвхвдн» [Леежнэ Ц. 1941: 1], т.е. «Бешеный зверь, вопрем [тебе] брюхо! <...> Засунем [тебе] смерть в пасть».

Д. Кугультинов стихотворение «Ээж көгшн теегтэн» (“Старой матери-степи”, 1942) завершает клятвой: «Кемр хальмгин туурсн нер эһһэд һутахлам, / Кемр Жәңһр, Хоңһрин нер хэрү цухрж бузрдахлам, / Цусим мини, теегм, хараж өөрт хуврүлич, / Цогцим мини, теегм, жигшч, бичэ бийдэн авич!» [Кугультинов 2012: I, 35]. («Если я, струсив, опозорю прославленное имя калмыка, если, отступив, я замараю имена Джангара и Хонгора, кровь мою, моя степь, прокляни, превратив в гной, тело мое, моя степь, брезгуя, не возьми к себе!»).

Здесь элементы клятвы взаимосвязаны с карой-наказанием за возможное нарушение сказанного обещания. Поэт апеллирует к воинской доблести предков, эпических богатырей, готов принять проклятие матери-степи, упомянув свою кровь и тело.

Ср. этот фрагмент в переводе Новеллы Матвеевой: «Степь! Если в грозном бою, / Струсив, себя запятнаю, / Степь, если Джангра и Хонгра / я оскверню имена, — / Кровь мою в гной преврати, / О степь! / И, брезгуя мною, / Тело мое не прими / В лоно святое свое!» [Кугультинов 1988: 21], из названия же исчез ключевой эпитет по отношению к степи «старая» [Кугультинов 1988: 20], которым поэт актуализировал героико-патриотический пафос произведения, передав воинские традиции народа.

Словами клятвы завершается стихотворение Д. Кугультинова «Намрин салькна дун» («Песня осеннего ветра», 1941): «Селмин болд бичэ хээлтхэ – / Седклиннь өвдкүрэр ханав! / Зүркм цухлас бичэ хаһртха – / Зөргиннь халар дэврнэв! // Нартын зовлңгас зулшгоһар / Насарн андһар тэвнэв! / Үннэ төлэ бэрдэнд / Үкэд чигн однав!» [Кугультинов 1981: 32]. («Пусть не расплавится сталь меча – утолю душевную боль! Пусть сердце не разорвется от гнева – мужественно буду наступать! Не убегать от бед мира клянусь своей жизнью! В схватке за правду готов умереть!»). Метафора о стальном мече гиперболически передает множественность использования оружия в схватке с врагом.

Характерное для многих калмыцких поэтов включение в боевой арсенал старинного оружия как эстафеты преемственности поколений подтверждается и в кугультиновском стихотворении «Жаңһр, Хоңһр, альдвт?» («Джангар, Хонгор, где вы?», 1942), где автор, обращаясь к эпическим богатырям, просит дать ему копье и секиру: «Жаңһр, Хоңһр, альдвт? / Жид, балтан өгит!» [Кугультинов 2012: I, 41]. Упоминание копья отсылает к коллективной клятве богатырей Джангара.

В контексте стихотворения М. Нармаева «Ниргэд босх болтха!» («Пусть шумно встанут!», 1943) то же обращение к героическим примерам истории, которые остались в народной памяти, к современникам с пожеланием прославления их имен, чтобы на место одного встали десять воинов: «Мөңк

нертн тууртха, / Ман дотран бээтхэ. / Негнэ ормд, арвнь / Ниргэд босх болтха!» [Нармаев 1987: 65].

В созданном во время войны стихотворении «Авшг» (“Клятва”) М. Басангов двустихиями передает общенародный патриотизм, выражая готовность защитников родины подняться на борьбу с врагом – разломить ему голову, свернуть шею, сломать позвоночник, заставить замолчать, ослепить, сжечь в огне, который разожгли сами захватчики.

«Кишго үмкэ ухата толһаһинь күүчий, / Күзүни һурвн нурһинь цааран һарһий. // Һэ андн күслинь үмснд хүврэй, / Һолын һурвн нурһинь нааран һарһий. // Гиң гих дууһинь эрс тасльй, / Гилс гих нүдинь сохлад оркий. <...> Таслвр угаһар хортыг бидн цокий, / Тэвсн түүмртнь хэрү бийсинь шатай» [Басангов М. 1962: 191].

Такое детальное описание отсылает к расправе эпических богатырей с противником. Здесь также упоминается роль партии большевиков в организации отпора врагу.

В переводе Г. Фатеева заключительный призыв («Ради красного солнца – к победе вперед! / Ради счастья народа – к победе вперед!» [Басангов 1987: 18]) передан без ключевого слова-обращения «наши» (“манахс”).

Стихотворения-клятвы послевоенных лет

После войны Л. Инджиев создал стихотворение с использованием слова «таңһрг». Текст напечатан в разное время под двумя названиями: «Таңһрг үүртэн» (“Товарищу по клятве”, 1993) [Инжин Л. 1993: 4] и «Таңһрг салдст» с посвящением «Йиснэ Бамбад нерэдгдв» (“Клятва солдата. Посвящается Бамбе Есинову”, 1994) [Инжин Л. 1994: 4]. Несмотря на то, что слово «клятва» и его производные не воспроизводятся в тексте, кроме названия, тем не менее прием воспоминания о прошедшей войне, в которой приняли участие автор и его друг, характеризует стихотворение-клятву. В четырех катренах показана судьба поколения, мужавшего под взрывами бомб, уцелевшего от вражеского черного металла. Ветераны, вспоминая о пожаре войны, печалются, иногда болит у них

сердце. Но когда они думают о своих детях, печаль отступает, когда они слышат голоса внуков, радуются миру. Это они от чистого сердца подарили людям счастливую жизнь: «Эмтндэн төвкнүн бээлһ / Эрүн седклэр мөрэднэ» [Инжин Л. 1994: 4]. Ведь они сдержали клятву, данную Родине.

Анджа Эрдниевич Тачиев (1920–1993) в стихотворении «Делгэ Эрднь» (“Эрдни Деликов”) о подвиге героя на Дону привносит в его слова напоминание соратникам-калмыкам о том, что они – потомки Хонгора: «Хальмг теегин үрдүд, / Хоңрин тохм билэлт!» [Тачин А. 1982: 19].

В стихотворении А. Кукаева «Партизана эк» (“Мать партизана”) сын клянется матери не пожалеть своей жизни ради ее счастливого будущего: «Тадна төвкнүн жирһлин төлэ / Төрүц эмэн эрвлш угав» [Куукан А. 2009: 108]. Единичный образ матери вырастает в обобщенный образ всех матерей воинов, в конечном итоге – в символ родины-матери.

С. Байдыев, назвав свое стихотворение «Андһар» (“Клятва”), отдает дань памяти старшим поколениям, защищавшим страну во время Великой Отечественной войны, пролившим свою кровь ради мира, открывшим поэту золотую дорогу жизни (“алтн хаалһ”). Он также клянется родине, если черные тучи завтра придут, взять в руки винтовку, до последнего вздоха стрелять во врага, ради победы пролить свою кровь до конца, а если потребуется, отдать свою жизнь: «...эн насндан / Андһаран Төрскндэн өгнэв. / Хар үүлн маңһдур / Хархлзад ирхлэ маднур / (Келсн һазрас заальг), Көвүнтн түрүн сөргхв. // Бууһан атхх чидлэн / Бичэ бийэсн уужасв, / Сүл эмсхл күртлэн / Суман хортнур илгэсв. // Дусал күртлнь цусан / Диилврин төлэ асхнав. / Төрскндм кергтэ болхла, / Торлго эмэн өгнэв» [Байдын С. 1960: 18]. Поэт готов противопоставить вражеским пулям свою убийственную клятву: «Хорта сумна өмнэс / Хорн андһар зөрүлхв» [Байдын С. 1960: 19].

Для Т. Бембеева память о прошлой войне – это и память о старшем брате, погибшем в бою. В первом варианте его стихотворение называлось «Ахдан өгсн андһар» (“Клятва старшему брату”) [Бембин Т. 1970: 63–65], во втором варианте – иначе: «Андһар» (“Клятва”) с посвящением «Ахдан – хазг офицер

В. О. Шарманджиеву» («Брату – казаку-офицеру В. О. Шарманджиеву») [Бембин Т. 1980: 87]. Автобиографическая история о том, как получали извещения о смерти погибших на войне воинов-калмыков, в том числе, как получили в семье такое извещение о смерти старшего брата, перерастает в размышления поэта о бессмертии павших за отчизну, которая им благодарна: «Төрскэн харсад, хорснд / Төрүц үкл уга! / Эмэрн шордад, зөрснд, / Эрэсэ кевтэн хана!» [Бембин Т. 1970: 65]. Собственная клятву брать пример с брата подкрепляется движением – поднятым вверх сжатым кулаком: «Андһар доран өглэв. / Ахан дурах болж / Атхсн нудрман өрглэв» [Бембин Т. 1970: 65].

Среди обязательных элементов довоенных и военных советских стихотворений-клятв упоминания партии, комсомола, социализма, имен Ленина и Сталина. Часть из них есть и в послевоенном стихотворении Константина Эрендженова «Андһар» («Клятва», 1973) с призывом к молодости взять клятву – по указанию великой Коммунистической партии строить счастливую страну Бумбу: «Арм баһ насндан / Андһар үгэн бэрий, / Алдр партин зааврар / Амулц Бумбан делдий!» [Эрнжэнэ К. 1973: 3]. Формула клятвы вводится с первого четверостишия: «Нарн, сар цөлдтл, / Ноһан урһдган ууртл, / Нилчэн халдасн Ленинэн / Насн-насндан мартхшв!» [Эрнжэнэ К. 1973: 3]. («Пока не исчезнут солнце и луна, пока не перестанет расти трава, никогда не забуду Ленина с его учением!»). В третьей строфе формульный элемент клятвы так же гиперболизирован в том же космическом масштабе: «Тег теңгрлэ негдтл / Теңгс ширгэд чилтл, / Теврж өсгсн Төрскнәннь / Төрүц неринь һутахшв!» [Эрнжэнэ К. 1973: 4], т.е. «Пока степь с небом не объединится, пока море не обмелеет, родину, бережно взрастившую меня, никогда не опозорю!». Современность проецируется в деталях: «Алх, хадуран өргэд, / Атом, ракет эдлнэв, / Ач иктэ Төрскндэн / Эмн-зүркэн нерэднэв» [Эрнжэнэ К. 1973: 4]. («Под серпом и молотом освою атом и ракету, великой родине отдам свою жизнь»). Мотив клятвы усилен повтором в конце текста. Этим стихотворением открывался одноименный сборник поэта.

По словам Н. Мусовой, калмыцкие поэты «правдиво и ярко отразили самую основу советского героизма и патриотизма, в границах социалистического реализма претворяли свойственные ему качества и принципы» [Мусова 1977: 98].

Автобиографический компонент, частый в поэзии Сергея Бадмаева (1938–1998), в стихотворении «Андһар» (“Клятва”, 1984) определен его службой на Балтийском флоте в Прибалтике. В стихотворении лирический субъект вспоминает о четырех годах службы на Балтийском море, когда в девятнадцать лет он, сжав автомат в руках, дал присягу-клятву Родине: «Ата-марһа авдг / Арвн йисн цагтан / Автомат һартан атһад, / Андһар Төрскндән өглэв» [Бадмин С. 1984: 18]. Смена географического ландшафта подчеркивается в стихотворении: степняка встретило Балтийское море, сурово проверяя на стойкость и отвагу. «Телүлсн тенгслэ теслцэд, / Теегән санад зогслав. / Һаза палуб деер / Һасн болад чанһрлав» [Бадмин С. 1984: 18]. («Выдерживая беспокойный характер моря, стоял, вспоминая степь. Крепнул, подобно колу, на палубе»). Несмотря на то, сколько раз мерзнул, мокнул, окунался в холодную воду, моряк крепил свою клятву, не освобождаясь от нее: «Кедү даарад, норад, / Киитн уснд булхлав. / Эврэ андһар батлад, / Эрчмән эс сулдхлав» [Бадмин С. 1984: 18].

Подводя итоги, лирический субъект подтверждает, что верно служил Родине, нашел свою дорогу, исполнив взятую клятву, стал настоящим мужчиной: «Төрскндән итклтэ церглэд, / Төлжлтин хаалһан оллав. / Авсн адһаран күцәһэд, / Аштнь залу боллав» [Бадмин С. 1984: 19]. Поэтому, возвращаясь воспоминаниями в ту пору, когда, сжав автомат, дал клятву, лирический субъект выражает благодарность великой Родине, вырастившей его: «Автомат атһад андһарлсн / Альвн цаган саннав. / Андһар авад өксн / Алдр Төрскндән ханнав!» [Бадмин С. 1984: 19]. В 9 четверостишиях слово «адһар» и его производные (“андһарлсн”) встречаются 5 раз, в том числе в сочетании со словом «Родина» (“Төрскн”).

Военная присяга, данная Родине во время службы на флоте, трактуется поэтом в широком семантическом контексте как патриотическая клятва, выражающая гражданскую позицию нового поколения.

Послевоенное стихотворение Д. Кугультинова «Пионермүдин андһар» («Клятва пионеров», 1961), адресованное детям, сохраняет мотив клятвы, но мирного характера. В творчестве поэта есть немногие стихи для детей, но этот текст особый. Он несет в себе новые приметы времени, отраженные в деталях пионерской клятвы: «Газ, нефть, нүүрс / Һазрин гүүнэс авнавдн. / Белк Стрелк хойрас / Бидн космосд давнавдн» [Көглтин Д. 1961: 3]. («Газ, нефть, уголь берем из земных глубин. Вслед за Белкой и Стрелкой достигнем космоса»). Как известно, две собаки – Белка и Стрелка – совершили космический полет на отечественном корабле «Спутник-5» 19 августа 1960 г. и вернулись на Землю.

Стихотворение состоит из 4-х четверостиший, структурированных в основном парной анафорой, перекрестной рифмовкой. Глагольные формы настоящего времени (бэрнэвдн, өгнэвдн, даснавдн, дахнавдн, сурнавдн, күцэнэвдн) передают приверженность молодого поколения ленинскому учению («Алдр Ленинэ сурһмж / Алдл уга даснавдн»), старшему поколению («Аавнр-ахнран дураж / Ардаснь лавта дахнавдн»), Коммунистической партии («Парть метэр, андһаран, / Пионермүд, бидн күцэнэвдн!»).

Клятва дается от имени пионеров, т. е. это коллективная клятва. В то время как пионерская клятва произносится вступающим в пионерскую организацию СССР индивидуально. «Чидлтэ улан тугиг / Чаңһар һартан бэрнэвдн. / Бат пионерин үгиг / Бидн андһарт өгнэвдн» [Көглтин Д. 1961: 3]. («Мощное красное знамя крепко держим в руках. Твердое пионерское слово клятвой подтверждаем»).

В новом тексте торжественной клятвы советских пионеров, утвержденной 13 декабря 1957 г., указана роль Коммунистической партии, о которой прежде не упоминалось. Ранее это была не клятва, а торжественное обещание перед своими товарищами: соответственно «торжественно обещаю», а не «торжественно клянусь». Среди законов пионеров СССР есть и обязательство лучшей учебы.

Поэтому в стихотворении калмыцкого поэта есть отражение и этого пионерского закона: «Йиртмж ясхар сурһулян / Йир сээнэр сурнавдн» [Көглтин Д. 1961: 3]. («Мы хорошо учимся, чтобы улучшить этот мир»).

Стихотворение же Владимира Нурова «Андһар өгсән тодлнав» («Подтверждаю данную клятву», 1979) относится к любовной клятве не только потому, что в названии есть жанровый маркер: «Әмд йовж чамла салшго / Андһар өгсән тодлнав» [Нуура В. 1979: 116], т. е. «Пока жив, с тобою не расстанусь, подтверждаю, как клятву». Клятвенные формулы есть в утверждении лирического героя – сколько страданий ни увижу, не виню в этом умную подругу, сколько ни устану в поисках счастливой судьбы, не посрамлю жену и детей своих: «Кедү зовлң үзв чигн, / Керсү иньгән гемшәшгов. / Амр хөв хәәж цуцрад, / Аваль, үрән һутаашгов» [Нуура В. 1979: 116]. В метафоре («любовь, как утренний свет, горит для меня, пока буду жив») подтверждение клятвы лирическим героем: «Әмн һартл дурн нанла, / Өрүн герләр шатна» [Нуура В. 1979: 116].

Пример любовной клятвы, играющей сюжетообразующую роль, с обозначением в заглавии встречаем в поэме-сказке Егора Буджалова «Андһар» («Клятва», 1984). Ногала, признавшись в любви, клянется Бадме: «Кемр деерм уул нурвчн, / Кемр дорм һазр шуурвчн, / Би андһаран, эрүн дуран / Булгин цегән усншң – цеврәр, / Хаврин нерин ээвршң – дуланар, / Хәәртә иньгм, хадһлж чадхв» [Буджала Е. 1984: 23]. («Даже если обрушатся горы, даже если земля разорвется, я клятву, свою любовь, чище родниковой воды, теплее, чем весеннее солнце, сумею сохранить, мой любимый друг»). Ответная клятва Бадмы отличается мужественным настроем: «Арһ-чидлән эрвлл уга / Өрүн жирһлән чамд нерәдж, / Тамин йоралд тусв чигн / Таңсг чамурн алдрад ирхүв» [Буджала Е. 1984: 23], т.е. юноша обещает любимой девушке, что не пожалеет ни сил, ни самой жизни для нее, даже если попадет в ад, вырвется оттуда и вернется к ней. В гендерном плане любовная клятва лиричнее у героини, суровее у героя.

Таким образом, стихотворение-клятва в основном имеет у калмыцких авторов военный аспект, связанный с защитой Родины, с военной службой. Единичны примеры стихотворений-клятвы от имени пионеров, любовной клятвы.

Стихотворное письмо-клятва

Коллективное стихотворное письмо «Сталинд өггч андһар» («Клятва Сталину», 1940) было создано от имени участников юбилейного VIII Пленума Союза писателей СССР, состоявшегося в Элисте осенью 1940 г. в связи с 500-летием калмыцкого эпоса «Джангар». Оно было опубликовано 15 сентября 1940 г. в газете «Улан хальмг» («Красный калмык»), 18 сентября 1940 г. – в газете «Улан баһчуд» («Красная молодежь»), в переводе Семена Липкина и Ильи Френкеля – в газете «Ленинский путь». Авторами клятвы стали народные певцы, джангарчи и поэты городов, краев и республик страны.

Описание праздничных торжеств в столице Калмыцкой ССР преподносится как воплощение наяву эпической страны Бумбы: «Бумб гидг бат орнд өнр дуудар тосна, / Бумб гидг бахта орнд байрар тосна» [Сталинд өггч андһар 1940: 1]. Все достижения страны связаны с ее руководителем И. В. Сталиным, которому клянутся авторы письма: «Энүни чирэд эврәннь алдршлһ, дүүврдлһ үздвдн, – / Энүнд эврәннь андһаран Сталинд бидн өгчәнэвдн; // Энд, хальмг һазрт, нээрт, андһар авбвдн, – / Эркн баатр чамдан энүгән бидн тальввдн!» [Сталинд өггч андһар 1940: 1]. В русском переводе: «В нем свою славу мы видим, отвагу свою, / Сталину здесь мы даем присягу свою. // Здесь, на калмыцкой земле, на пиру круговом / Богатырю исполинов мы клятву даем» [Клятва Сталину 1940: 1].

Включение трансформированной коллективной клятвы эпических богатырей призвано связать воедино героико-патриотическую тему истории и современности: «Жилв бах хамгас, буульмж гидгэс зулцхай, / Жил насн хойран кевтнь төрскндән өгцхэй: // Эңгин эңкр олн эмтни төлэ үкцхэй, – / Элкән йүүлэд, эмжл зүркән энүндән өгцхэй!» [Сталинд өггч андһар 1940: 1].

Непосредственно в самой клятве речь идет о клятве родине, о готовности умереть за народ. Как и в эпосе, здесь клянутся искрошенной печенью (элкән йүүлэд), готовы отдать сердце. В русском переводе: «Да отрешимся от зависти, от похвальбы, / От затаенной вражды, от измен, от алчбы. / Грудь свои обнажим и вынем сердца / И за народ отдадим нашу кровь до конца» [Клятва Сталину 1940: 1].

Мотив единения и дружбы народов страны актуализирует роль большевистской партии, Ленина и Сталина: «Хамц нийһэр өргндэн болн өндртэн өсцхэй, / Хамц ни бээлһн оньдин баатринь медцхэй! // Баатр олн эмтнэ үүрлт дангин батртва! / Балтас бат, чаһ, теңгсэс өргн болтва! // Энкр ормдн һазр деер дүнгәһэд бээтхә! / Эс унтрдг наһар үрглжд герлтэд бээтхә! // Баатр партий, большевистск партий менд болтва! / Баатр энмдн, дуунд мактггад, мөңкрх болтва!» [Сталинд өггч андһар 1940: 1].

В конце письма клятва соединена с йорялом: «Будем едины – мы вырастем ввысь и вширь, / Ибо всегда единение – богатырь. // Пусть наша дружба народов-богатырей / Будет сильнее булата и шире морей. // Пусть на земле возвышается наша страна, / Неугасающим солнцем озарена. // Да прославится в песнях навеки веков / Партия мужества, партия большевиков» [Клятва Сталину 1940: 1].

Заключительные строки клятвы призваны проецировать перспективу светлого будущего человечества и отчизны: «Ленинэ нерэр цуг делкэг серүләд бээцхэй! / Сталинэ нертэ ик ноолдаст диилж йовцхай!» [Сталинд өггч андһар 1940: 1]. В русском переводе: «Именем Ленина будем весь мир пробуждать, / С именем Сталина будем в боях побеждать!» [Клятва Сталину 1940: 1]. Оригинал имеет двустипшия с парной анафорой и рифмовкой, в переводе также использованы двустипшия с парной рифмовкой, мужской рифмой.

Спустя два года было создано стихотворное «Письмо воинов-калмыков великому вождю и полководцу советского народа товарищу Сталину» [Письмо воинов-калмыков... 1942: 1] и опубликовано газетой «Ленинский путь» 3 июля 1942 г. Оно написано на русском языке с пояснением: «Письмо изложили поэты-фронтовики Семен Липкин и Санджи Дорджинов» [Письмо воинов-калмыков... 1942: 1]. «По поручению бойцов, командиров, политработников и начальствующего состава письмо подписали» представители 110-й Отдельной Калмыцкой кавалерийской дивизии с указанием инициалов, фамилий и воинских званий, должностей [Письмо воинов-калмыков... 1942: 1].

В отличие от первого коллективного письма-клятвы этот текст отличается большим объемом, но также включает фрагмент богатырской клятвы из эпоса

«Джангар», что связано с довоенным переводчиком калмыцкого героического эпоса С. Липкиным.

Послевоенные републикации этого письма-клятвы существенно отличаются от первоисточника как заглавием, из которого исчез прежний адресат (Сталин) [Письмо-клятва воинов... 2015: 342–346] и/или появились новые (Коммунистическая партия и Советское правительство) [Письмо воинов... 2005: 342–346], так и содержанием (сокращением мест с упоминанием имени Сталина), без пояснения сделанных купюр в новых изданиях, но с газетной отсылкой. Во-первых, это обусловлено трагическим периодом депортации и ссылки калмыцкого народа в период сталинских репрессий (1943–1956), во-вторых, сложной судьбой 110-й ОККД в годы Великой Отечественной войны и послевоенным изучением истории этой калмыцкой дивизии [Очиров, Заярный 2018].

Письмо-клятва в первоисточнике начинается с обращения авторов к адресату Сталину, как и положено было в любом письме, с характеристикой его как военачальника освободительных сил, как солнца победы, опоры в священной борьбе.

После вступления основная часть включает четыре части, состоящих из строф различной величины, за исключением двустиший, напоминающих о клятве богатырей Джангара. Прием ретроспекции передает страницы воинской славы народов страны, в том числе калмыков, участвовавших в борьбе за ее свободу и независимость. Переход к современности с упоминанием имени Гитлера определен клятвами воинов покарать врагов мечом справедливости, стереть сталью с родной земли, «накормить» горячими пулями, заставить грызть землю.

Повторив первые строки коллективной эпической клятвы богатырей, авторы пишут: «Да никогда калмык не бросится вспять, / Вражью завидев неисчислимую рать. // Да никогда не скажет неправды язык, / Да никогда не будет трусом калмык. // Знаменем красным в походах себя осеня, / Будем лелеять надежного друга-коня. // Да никогда у калмыка не дрогнет рука, / Бить наших недругов будем наверняка. // Будем умело сражаться за собственный кров, / Мы превратимся в искуснейших мастеров. // На скакунах полетим урагана быстрее, /

Вызволим нашу землю от ига зверей. // Все свои силы, волю свою соберем, / Осуществим чужеземных полчищ разгром. // С именем Сталина в грозных боях победим, / С именем Сталина братьев освободим» [Письмо воинов-калмыков... 1942: 1].

Упоминание в тексте деталей о надежном коне-друге, о скакунах в этом случае вызвано воинской спецификой – речь идет о 110-й Отдельной Калмыцкой кавалерийской дивизии. Таким образом, включение элементов коллективной клятвы богатырей из эпоса «Джангар» в два письма обусловлено помимо фольклорной традиции также и тем, что С. Липкин еще до войны перевел этот памятник устного народного творчества калмыков.

Стихи-клятвы не получили широкого развития и в советской поэзии XX века. Отдельные примеры с жанровым обозначением есть в произведениях периода Великой Отечественной войны. Например, стихотворение «Клятва» армянского поэта Татула Гуряна с клятвой стране в русском переводе В. Баласана: «И если когда-нибудь я / дышать перестану тобой, / Сойду на кривую тропу / иль сделаюсь в тягость тебе, – / То ты меня в землю втопчи / своею железной стопой, / И пусть раздастся всегда / твой твердый и правильный бег» [Гурян 1985: 80]. В татарской поэзии периода Великой Отечественной войны, в стихотворениях М. Джалиля «Клятва артиллериста» (1941) и Ф. Карима «Клятва» (1942), звучат те же идеологические мотивы преданности народу, защиты родины, ненависти к врагу, непобедимости страны Советов, доминируют архетипы героя, врага, «мудрого отца» и Родины-матери [Юсупова 2010: 56–61]. Удмуртская поэзия того же периода выполнила прежде всего мобилизующую роль: стихи с использованием мотива клятвы, но без указания ее в заглавии [Зайцева, Петрова 2018: 106–116]. В «Ленинградском цикле» Анны Ахматовой есть как стихотворение «Клятва» (1941), так и текст, не имеющий жанрового обозначения стихотворения-клятвы, например, «Мужество» (1942) [Ахматова 1977: 210; 212], в контексте цикла приобретающие мотивы клятвы/присяги. Так в первом тексте-четверостишии адресация к детям (иными словами, к будущему, живому) и к могилам (иными словами, к прошлому, к мертвому) в мотиве патриотической

клятвы – покориться никто не заставит –скрепляет бинарную оппозицию жизнь/смерть, бытие/ бессмертие.

Итак, понятие клятвы в калмыцком языке имеет несколько наименований: «андһар», «шахан», «таңһрг», «авшг», передавая смысловые значения присяги, обета, заповеди. В основном калмыцкие поэты включали в название стихотворений-клятв первое наименование – как существительное («Андһар = Клятва»), как глагольную форму («Андһарлжанав = Клянусь»), как существительное с дополнением («Улан цергчин андһар = Присяга красноармейца»), «Пионермүдин андһар = Клятва пионеров»), как глагольную форму с дополнением («Ахдан өгсн андһар = Клятва, данная старшему брату») «Андһар өгсән тодлнав = Подтверждаю данную клятву»).

При этом «Присяга красноармейца» М. Эрдниева не воспроизводит собственно воинскую клятву, а имеет личную направленность лирического субъекта, а «Клятва пионеров» Д. Кугультинова представляет собой коллективную трансляцию основных элементов клятвы советских пионеров. В этих произведениях использована традиционная форма национального стихосложения (аллитерация, анафора, реди́ф, двустипшия), встречается и заимствованная структура «лесенки».

Фольклорные истоки патриотизма, показанные в разных жанрах устного народного творчества, воплотились в стихах-клятвах и письмах-клятвах калмыцких поэтов XX века.

Как указывает Е. Джамбинова, «в эпоху строительства социализма происходит историко-социальная конкретизация патриотической идеи. Если Джангар и шелудивый мальчик защищают вымышленную Страну Счастья – Бумбу и идеальное царство хана Тангсыка, то в первых произведениях советских калмыцких поэтов патриотическая устремленность имеет вполне четкий социальный адрес – поэты воспевают Страну Советов» [Джамбинова 1977: 70].

Фрагменты формульных клятв воинов в калмыцких богатырских сказках, эпосе «Джангар», связанные с идеей защиты родины и народа,

трансформировались в жанрах авторских стихотворений-клятв и коллективных писем-клятв, созданных прежде всего в довоенный и военный период.

Элементы таких формульных клятв вошли широко и в стихи калмыцких поэтов, не обусловленные указанной жанровой разновидностью. Мотив клятвы побратимства также определен мотивом боевого содружества в аспекте всенародной борьбы за свободу отечества. Тема исторической памяти в стихах-клятвах манифестирует эстафету патриотической преемственности в калмыцкой поэзии, являя автобиографизм.

Для авторов свойственно обращение к именам и образам эпических богатырей – Джангара, Хонгора и др., упоминание боевых коней и оружия – меча, копья, секиры и т. п. Жертвенность и самопожертвование советских воинов опираются на формульные клятвы предков – пролить чашей свою кровь, лечь костями, отдать жизнь, не отступить, не уронить своей чести. В стихи-клятвы вводились элементы благопожеланий защитникам родины и проклятий в адрес врага, которого позиционируют как нечистую силу, чудовище, бешеную собаку.

Советская идеологическая лексика с обозначением государственных структур, организаций, политических деятелей, советская мифология с архетипами героя, врага, отца-вождя и матери-родины отражали в таких произведениях авторскую приверженность новому строю, новому мировоззрению, не вступающую в противоречие с патриотической идеей защиты родины и народа.

Характерными примерами можно назвать и коллективные письма-клятвы Сталину 1940 и 1942 гг. как литературные факты эпохи. Отметим, что если первое такое письмо имело оригинальный стихотворный текст и русский перевод, то второе стихотворное письмо было создано на русском языке без исходного калмыцкого текста. Как известно, коллективные письма в стихах Сталину от имени народа, в том числе в связи с 60-летием со дня его рождения, были распространенным явлением в довоенный и военный период, они публиковались в центральной и местной прессе. Среди таких посланий, близких в социокультурном контексте, «Великому вождю народов товарищу Сталину.

Письмо-приветствие, принятое на торжественном заседании, посвящённом 1000-летию великого армянского народного эпоса “Давид Сасунский”», «Письмо чувашского народа великому Сталину», в котором также есть элементы клятвы, но они носят общий, не фольклорный характер: «Мы тебе клянемся, если / В битву нам вступить придется, / Если враг Страны Советов / Нашей Родины коснется, – / Встанет весь народ чувашский / В полный рост свой, горделиво...» [Сталин в поэзии 1939: 359]. Как правило, такие стихотворные письма создавались известными национальными поэтами от имени народа, переводились на русский язык также известными русскими писателями. В калмыцкой поэзии также есть юбилейное приветствие в жанре йоряла «Иосиф Виссарионович Сталинэ жирн насна өөнд нерэдсн йөрэлэс», написанное несколькими джангарчи и опубликованное в газете «Ленинэ ачнр» (“Ленинские внучата”) 24 декабря 1939 г. [Иосиф Виссарионович Сталинэ... 1939: 1, 4]. Ср. личные письма советских писателей вождям в 1920–1950-е гг., определенные современным исследователем в разновидностях эпистолярного жанра [Суровцева 2006].

Художественные переводы на русский язык исследованных калмыцких произведений не всегда передают своеобразие оригинальных текстов.

Исключением в жанровом ряду стихотворений-клятв стало послевоенное стихотворение Д. Кугультинова «Пионермүдин андһар» (1961), в котором коллективная клятва произносится пионерами, выражающими верность советской идеологии и политике, а также стихотворение С. Бадмаева «Андһар» (1984), в которых нет фольклорных формул и упоминаний эпических героев.

Пример любовной клятвы наблюдаем в стихотворении В. Нурова «Андһар өгсән тодлнав» (1979), где лирический герой-семьянин подтверждает данную клятву жене и детям.

Изученные жанровые образования не были распространенным явлением в калмыцкой поэзии XX в., имели локальный характер в довоенный военный и послевоенный периоды, сыграли свою патриотическую роль, продемонстрировали тему исторической памяти народа в аспекте фольклорных традиций и новаций. Единичные обращения к жанрам пионерской клятвы,

любовной клятвы обнаруживаем в стихотворениях Д. Кугультинова, В. Нурова и в поэме-сказке Е. Буджалова.

4.2. Литературная пародия как индикатор литературного процесса в калмыцкой лирике XX века

Дружеская литературная пародия в калмыцкой лирике относится к 1930–1960-м гг. (за исключением литературной пародии М. Нармаева 1991 г.). К этому заимствованному жанру немногие калмыцкие поэты обращались эпизодически либо открыто (Г. Даваев, Б. Дорджиев, М. Хонинов, Т. Бембеев, А. Кукаев, С. Байдыев, М. Нармаев), либо анонимно, либо под литературным псевдонимом (Умшач, Арзин Хар), не расшифрованным, к сожалению, и поныне.

В количественном плане пародисты создавали обычно циклы пародий (от 4 до 21 текста), не продолжая далее эти опыты.

Жанровая дефиниция заявлялась эксплицитно как литературная пародия (Умшач, Арзин Хар), как дружеский юмор (Г. Даваев, Т. Бембеев), шуточные куплеты (А. Кукаев) или имплицитно (Б. Дорджиев, М. Хонинов, С. Байдыев, М. Нармаев).

Газетные и журнальные тексты пародий с точки зрения временного фактора являли определенный тип взаимоотношений: авторы пародии и пародируемого объекта – современники, событийный план сфокусирован на современности. По цели пародирования – это дружелюбная пародия, не дискредитирующая оригинал, более юмористическая и комическая, чем сатирическая. Объектом пародирования становились отдельные художественные произведения, их персонажи, переводы, литературный жанр, проблемно-тематический аспект, стиль, художественные приемы, авторское мировидение.

Структура пародии определялась краткостью (от 4 до 12 строк), заголовочным комплексом (название, посвящение, эпиграф), единым или строфическим построением, диалогической конструкцией, цитатным компонентом, анафорой. Средствами пародирования были литературная игра,

литературная маска, ирония, юмор, шутка, гипербола, звукоподражание, имитация.

Феномен пародии с античности и до настоящего времени как история литературной борьбы и критики, направлений и течений, стилей и жанров, традиции и новации, трансформации и эволюции является одной из проблем отечественного и зарубежного литературоведения. В теоретическом плане труды Ю. Тынянова, О. Фрейденберг, М. Бахтина, В. Шкловского, М. Гаспарова, Вл. Новикова, Е. Хворостьяновой, С. Голубкова, О. Кушлиной, С. Тяпкова, Г. Лушниковой и других ученых во многом полемичны в определении как понятия русской литературной пародии, так и анализа ее текстов.

Согласно современной концепции О. А. Сысоевой, «литературная пародия – один из видов вторичных текстов, метажанр, в котором доминирующей является авторская установка на определенный текст общения с адресатом (латентная адресация); объектом изображения (вторым планом) пародии является другое произведение, художественные приемы какого-либо писателя, тематика, идейное содержание, жанр, целое литературное направление и тому подобное, целью – эстетическая критика указанного объекта, осуществляемая средствами иронической стилизации» [Сысоева 2013: 334]. На наш взгляд, здесь спорной представляется утверждение латентной адресации, адресация может быть и открытого типа относительно пародируемого автора и его произведения.

Калмыцкая литературная пародия не была объектом и предметом исследования до сих пор. В общем обзоре калмыцкой поэзии 1930-х гг. есть простое перечисление некоторых жанров и авторов: «Поэты пишут басни, пародии, баллады (“Мудрая лягушка” М. Эрдниева, “Баллада о будущем”, литературные пародии Г. Даваева...)» [История калмыцкой литературы 1980: II, 92].

Рассмотрим литературную пародию в калмыцкой лирике, поскольку как заимствованный жанр она появилась в середине 1930-х гг. и угасла в 1970-е гг.

Если учитывать, что пародия активизируется в переломные эпохи, смены художественных методов, литературных направлений и течений, эстетических

вкусов, то она берет на себя и функции литературной критики, становясь социокультурным индикатором литературного процесса и общества.

Калмыцкую дружескую литературную пародию можно соотнести с дружелюбной пародией по классификации Вл. Новикова [Новиков 1989: 118]. Она не имеет явного сатирического посыла; автор адресует ее коллегам по цеху, обычно обыгрывая шутивно или иронически проблемно-тематический ряд произведений, их персонажей, жанровый диапазон, литературный путь писателя или критика.

По словам О. Б. Кушлиной, «пародия – это верное средство для писателя определить свое собственное место в литературном процессе, иронически осмысляя работу сотоварищей» [Кушлина 1993: 26].

Немногие калмыцкие поэты обращались к дружеской литературной пародии, как правило, эпизодически, создавая несколько произведений и не специализируясь в этом направлении. Тексты, публиковавшиеся обычно в газетах и журналах, были сфокусированы в основном на современниках и современности. С точки зрения временного фактора, по типологии Г. Лушниковой, авторы пародии и пародируемого объекта – современники. Такие отношения между протословом и пародией своего рода литературная полемика, интеллектуальный спор [Лушникова 2010: 15].

Жанровая принадлежность подобного произведения определялась калмыцкими поэтами по-разному – эксплицитно и имплицитно. Гаря Даваев (1913–1943) в газете «Таңһчин зэңг» (“Областные известия”) в 1935 г. назвал свою подборку «Үүрин шог» (“Дружеский юмор”), составленную из 9 стихотворений, адресованных своим коллегам: «Дендэн Айс», «Басңга Баатр», «Колэн Санж», «Сэн-Белгин Хаср», «Манжин Бат», «Эрнжэнэ Кость», «Лижин Эрнцн», «Леежнэ Церн», «Инжин Лиж» [Даван Н. 1935: 4].

Слово «шог» в калмыцком языке имеет несколько значений: 1) шутка, проказа; 2) юмор, ирония, насмешка; 3) острота, меткое слово [КРС 1977: 678].

А неизвестный автор, скрывшийся под нейтральным литературным псевдонимом «Умшач» (“Читатель”), публикацию 4 своих произведений,

посвященных калмыцким поэтам – «Лежнэ Цернд», «Хоньна Муудад», «Түлмжин Михаилд», «Көктэн Элдэд», в 1938 г. обозначил как «Литературн пародий» («Литературные пародии») в газете «Улан баһчуд» («Красная молодежь») [Умшач 1938: 4].

Автор с многозначительным литературным псевдонимом Арзин Хар (Арза – молочная водка двойной перегонки) собрал 9 стихотворений в журнале «Улан туг» («Красное знамя») за 1939 г. под общим заглавием «Литературин пародий» («Литературные пародии»). В заглавиях 7 текстов указаны адресаты: «Басңга Баатр», «Инжин Лиж», «Мацга Иван», «Шалвра Һэрэ», «Жидлэн Пүрвэ», «Эрднин Бадм», «Дендэн Айс», в 2 текстах – названия произведений и их авторы [Арзин Хар 1939: 90–93].

В газете «Улан хальмг» («Красный калмык») 1 января 1941 г. дана юмористическая страница без указания автора или авторов. В центре подборки стихотворение «Шин жилин шог, селвг» («Новогодний юмор, совет») в окружении 7 четверостиший, обращенных к калмыцким поэтам: «Доржин Басн», «Леежнэ Церн», «Инжин Лиж», «Нармин Морхаж», «Көглтин Дава», «Көктэн Элдэ», «Дендэн Айс».

Соседство юмора и совета здесь апеллирует к калмыцкой пословице: «Селвг уга цецн уга, буульмж уга баатр уга» («Без совета нет мудрости, без похвальбы (похвалы) нет богатырей») [КРС 1977: 448].

Басанг Доржиев в 1941 г. откликается дружеской пародией на стихотворения Давида Кугультинова «Жаңһрч күүкн» («Девушка-джангарчи», 1940) [Көглтин Д. 1940: 3] и Лиджи Инджиева «Жаңһрч күүкнд» («Девушке-джангарчи», 1940) [Инжин Л. 1940: 4].

После длительного перерыва, вызванного Великой Отечественной войной и ссылкой калмыцкого народа в период сталинских репрессий, калмыцкие поэты, вернувшись на родину, в конце 1950-х гг. – начале 1960-х гг. вновь обратились к жанру дружеской литературной пародии. Так появились стихотворения Тимофея Бембеева (1930–2003) под названием «Үүрин шог» («Дружеский юмор») [Бембин Т. 1959: 4; Бембин Т. 1960: 4].

Для одной из своих первых книг Михаил Хонинов в 1959 г. написал цикл из 18 стихотворений, в которых адресатами были калмыцкие писатели и сам автор (две автопародии-четверостишия), но эти произведения по неизвестным теперь причинам не вошли в его прижизненные и более поздние книги. Этот цикл под названием «Пародии» был опубликован в 2010 г. журналом «Теегин герл» как литературное наследие поэта [Хоньна М. 2010: 55–60].

Анатолий Кукаев в 1964 г. представил 14 стихотворений-четверостиший, адресованных коллегам, под общим названием «Шог бадгуд» («Шутливые куплеты», 1964) [Куукан А. 1964: 3].

Наконец, Санжара Байдыев в 1968 г. напечатал в журнале «Теегин герл» цикл «Үүрмүдтэн» («Друзьям») из 21 стихотворения [Байдын С. 1968: 74–75] в рубрике «Хөкрлһн болн шоглһн» («Сатира и юмор»), во втором варианте – в своей книге «Һазрин сорнц» («Земное притяжение») уже под другим названием «Йөрәлмүд» («Благопожелания») [Байдын С. 1968: 121–129], ориентированный на фольклорный жанр.

Следовательно, одни авторы – Умшач и Арзин Хар – выделили свои произведения в жанровом отношении как литературные пародии. Другие – Г. Даваев, Т. Бембеев, А. Кукаев – указали на доброжелательный характер своих стихотворений, подчеркнув это в общем заглавии «Дружеский юмор», «Шутливые куплеты». Без прямого жанрового обозначения в 1941 г. опубликованы стихи анонимного автора/авторов с косвенной подсказкой «Новогодний юмор, совет». Большой стихотворный цикл пародий М. Хонинова остался в свое время в рукописи без заглавия.

Таким образом, в терминологическом плане пародия репрезентировалась авторами по-калмыцки безэквивалентной лексикой с уточнением «литературн пародий» («литературные пародии») или понятиями «үүрин шог» («дружеский юмор»), «шог бадгуд» («шутливые куплеты»).

Иногда эти произведения, например, Т. Бембеева сопровождались дружескими шаржами художника Н. Будникова, иллюстрируя портреты адресатов – Х. Сян-Белгина (1909–1980) и Э. Лиджиева (1910–1980) [Бембеев 1959: 4;

Бембеев 1960: 4]. Ранее неизвестный художник создал дружеские шаржи на Б. Дорджиева (1918–1969), Ц. Леджинова (1910–1942) и Л. Инджиева (1913–1995), дополняя дружеские пародии анонимного автора в газете «Улан хальмг» от 1 января 1941 г.

Дружеская литературная пародия в калмыцкой лирике была небольшого объема (от 4 до 12 строк), структурирована разными строфами или единым текстом (иногда с использованием «лесенки»), традиционной для калмыцкого стихосложения анафорой (парной, сплошной), диалоговой конструкцией, риторическими фигурами.

Заголовочно-финальный комплекс произведения ограничивался, как правило, заглавием, реже посвящением или эпитафией, без указания места и времени создания. Заглавия обычно указывали на адресата (имя и фамилия в именительном или дательном падеже).

Одни и те же адресаты в упомянутом цикле С. Байдыева в журнальном варианте даны в именительном падеже (Калян Санж) [Байдыев 1968а: 74], а в книжном варианте – в дательном (Калян Санжд) [Байдыев 1968б: 121], поскольку жанр благопожелания всегда имел адресный статус. Так, обращаясь к представителю старшего поколения, молодой поэт обыграл его поэму «Бригадир» (1934, в которой Шургучи спас во время бурана колхозное сено), назвав С. Каляева, защищавшего поэзию в суровые зимы и трудные времена, «бригадиром» калмыцких писателей и пожелав ему, несмотря ни на что, и далее воспевать прекрасную, как утренний мираж, жизнь: «Хальмг бичэчнртэн / мана цагтан // Хаңмжта “бригадирнь” лавта / болвт. / Шуурһта үвлмүдиг, шуугата цагмүдиг / Шудтнь һатлад, шүлгэн харсвт. / Өрүни маңһарин сээхн бээдл / Өрчэстн һарл уга хаңһатха!» [Байдыев 1968а: 74]. Из-за цензуры метафорическими образами метеоусловий и хронотопа автор в контекстном плане передал и биографические факты адресата, несправедливо репрессированного в 1937 г. и отбывшего срок на Колыме, а затем первым получившего звание народного поэта Калмыцкой АССР (1965).

В своем цикле Арзин Хар две из девяти пародий конкретизировал наименованием претекста с посвящением: «”Өнр ортав”. Доржин Басңгд» («”Родная страна”. Басангу Дорджиеву») [Арзин Хар 1939: 91], «”Комсомольск марш”. «Мана өгчэх хэрү». Букшан Бадмд» («”Комсомольский марш”. «Наш ответ». Бадме Букшаеву») [Арзин Хар 1939: 92]. Так, автор, цитируя строки из указанного стихотворения Дорджиева («Маркс – Ленинэс эклэд, / Мөңк Сталинск эпохд ирв» = «Начиная с Маркса – Ленина, пришел в бессмертную сталинскую эпоху»), с иронией заявил: «Сулхн! – эн куплетд / Шүдэн умшач ирзэлһнэ» [Арзин Хар 1939: 91], то есть «Расслабься! На этом куплете читатель скалит зубы», потешаясь над неуклюже выраженным содержанием исходного стихотворения. Вторая строфа пародии также начиналась с дорджиевской цитаты («Колхоз батар тогтаснь / Коммуна парть большевик»), а заканчивалась обращением к молодому поэту: «Көөрк, Басң, иньгм, / Келэн невчк ясхнчн» [Арзин Хар 1939: 91]. («”Колхоз укрепили Коммунистическая партия большевик”. Бедняга, Басанг-друг, язык немного подправь»). Иначе говоря, поэту надо трудиться над своим стилем.

То же замечание в анонимной пародии 1941 г. «Доржин Басң» («Басанг Дорджиев»), указывающей на стихотворение поэта «Байн теегм – байрта» («Радостна моя богатая степь»): «Байн теегм – байрта, / Басң дуучнь – өртэ. / Теегин зөөрнь улмар өстхэ, / Түүнэ дуучнь айсан ястха!» [Доржин Б. 1941: 4]. («”Радостна моя богатая степь”. / Басанг-певец у нее в долгу. / Пусть множатся сокровища степи, / Пусть ее певец улучшит свою мелодию»).

Таким образом, авторы пародий, обращаясь к текстам коллеги, выделили неудачные словесные пассажи, подчеркивая тем самым, что политическая лояльность, идеи эпохи, пропагандистские штампы и партийные лозунги – не признак художественности произведения и таланта его создателя.

Умшач в качестве эпиграфа к своим двум литературным пародиям – «Хоньна Муудад» («Мууде Хонинову») и «Көктэн Элдэд» («Эльде Кектееву») – привел записи своих разговоров с молодыми поэтами.

Вступая в диалог с Михаилом Хониновым, автор напомнил ему: «”Зэрмдэн зөвэр сэн стихс / бичэд бээж болхмн” / (Муудала күүндсн күүндэнэс)» [Умшач 1938: 4]. («Иногда можно писать очень хорошие стихи (Из разговора с Муудой)»). Мууда – домашнее имя Хонинова. Стихотворение состоит из двух неравных частей. В первой части слово предоставлено адресату: «Бээжэхэд нег стих бичхнь – / Бичсн стихим газетмүд харцхахш, / Учринь редактормудас сурхнь – / Уутар хажрмудынъ үзүлнэ. / Хажр үгмүд харивчн, / Хайхд харм болна, / Тиигж рифмэрн ирлцдг / Талдан үгмүд олдхш. / Бичэчнрин членд орхар / Басл же гитлэн хурдлнав, / Тер бийнь эмтс / Төрүц учртан авцхахш» [Умшач 1938: 4]. Т.е. Мууда сокрушается: «Напишешь, бывало, одно стихотворение, в газетах не публикуют. Спросишь у редакторов, в чем причина, те долго показывают ошибки. Пусть встречаются неправильные слова, жалко мне бросать их, для нужных рифм другие слова не находятся. Чтобы стать членом Союза писателей, приходится много суетиться. Тем не менее, люди не принимают это во внимание». Во второй части Умшач наставляет: «Үгин хурцинь олж, / Үзгэн ниилүлж босх! / Күцэж давсинь тэвж, / Кергтэ юмс бич!» [Умшач 1938: 4]. («Найдя остроту слов, / соедини их! / В завершение добавь соли, / пиши нужные вещи!»).

В эпиграфе ко второй пародии речь идет о творческих планах Э. Кектеева: «”Ончхин Жирһлиннь” негдгч дегтринь / төгскчкэд, хойрдгч дегтринь бичжэнэв / (Авторла күндсн күндэнэс)» [Умшач 1938: 4]. («Завершив первую книгу “Ончхан Джиргал”, пишу вторую книгу (Из разговора с автором)»). Э. Кектеев, обратившись к жизни и творчеству поэта Ончхана Джиргала, героя Отечественной войны 1812 г., приступил в 1937 г. к работе над первым романом в стихах в истории калмыцкой литературы. Умшач размышлял по этому поводу: «Элдэн – “Ончхин Жирһл” / Зүркнэс мини хархш, / Эндр асхн нам / Зүүндм орад бээв. // Олн эмтс цугтан / Умшхар адһжацхадг болхмн, / “Ончхин Жирһлиннь” – Элдэг / Унтулго икэр зоважахмн. // Түүнэсн нам ода/ Түрүн дегтрэснчнь барлулхнтн? / Бидн умшж үзэд, / “Болсн, түүкэһинь амсийвдн”» [Умшач 1938: 4]. («”Ончхан Джиргал” Эльди не выходит у меня из сердца, сегодня даже во сне мне приснился. Народ торопится прочитать скорей, поэтому ”Ончхан Джиргал”

мучает Эльдю бессонницей. Так нам опубликуете первую книгу сейчас? А мы, прочитав, пойдем, готовое или сырое еще, попробуем на вкус»).

Этой дружеской пародией Умшач исследовал современный литературный процесс, следя за его новинками, выступая в роли литературного критика. Спустя несколько лет, в феврале 1941 г., газета «Улан баһчуд» публикует первую часть романа Кектеева [Көктән Э. 1941а: 4; Көктән Э. 1941б: 4], полностью роман завершен летом того же года.

Те же гастрономические сравнения в другой пародии Умшач. Читая «бесконечные» стихи Ц. Леджинова, он сокрушался: «”Давснь тату” стихс / Дегд дуртаһар умшгдхш, / Амтн уга болад, / Амнас алдрад бээнэ» [Умшач 1938: 4]. («Стихи, в которых недостает соли, читаются без удовольствия, будучи безвкусными, не держатся во рту»). При этом пародист использовал слово «стихс» (стихи) без калмыцкого эквивалента «шүлгүд».

В двух пародиях Гари Даваева и Арзин Хар объектом внимания стала проза Баатра Басангова (1911–1944), обращенная к дореволюционной жизни калмыцкого народа. Первый из них, сопоставляя прошлое и настоящее, упоминает героиню повести писателя «Булгун» и книгу его рассказов «Өңгрсн цагин үнн» («Правда минувших лет», 1931). «Көкргсн шин теегтм / Көөрк Булһн үзгтхш, / Өңгрсн цагин үнн / Өмн бээдл санулна. / Москван сээхн уульнцар / Машид цувж гүүнэ, / Мана жирһлтэ теегм / Шин тууж күлэнэ» [Даван Ы. 1935: 4]. («В зазеленевшей новой степи не видно бедной Булгун, правда минувших лет вызывает в памяти прежнюю жизнь. По прекрасным московским улицам мчатся машины, наша ожившая степь ждет новую историю»). Первая строка пародии «Басңга Баатр» («Баатр Басангов») цитатой отсылала к стихотворению адресата «Көкрсн шин теегтм» («Моя зазеленевшая новая степь») [Басңга Б. 1935: 2–3]. Во второй строке драматическая судьба калмычки связана с прошлым социальным и семейным неравенством женщины. Хронотоп Москвы обусловлен столичной службой писателя в органах ОГПУ и НКВД.

Тот же призыв – обратиться к современной действительности – повторен вторым автором спустя несколько лет в пародии «Басңга Баатр» («Баатр

Басангов”): «”Өңгрсн цагин үндэн” / Өмнк үн бичлэч. / Алдр мана өдрмүдэс/ Ард хоцрсан медхнчнь» [Арзин Хар 1939: 4]. («В “Правде минувших лет” ты написал о прежней правде. Пойми, что отстаешь от великих наших дней»).

На новогодней странице «Улан хальмг» за 1941 г. анонимный автор в стихотворении «Шин жилин шог, селвг» (“Новогодний юмор, совет”) также высказал свои пожелания Новому году и писателям: «Болв, зуг чамур / Бидн невчкн зарһтавдн. / Мана ахнр бичэчнр / Манд дегтрмүд өртө! // Тегэд, эднд кел / Тер өрэн данцултха! / Шүлг бичсн цагтан / Шикринь икэр тэвтхэ! // Айста сээхн дуд, / Ахр, бичкн наадд, / Алькинь тедниг заахв, / Ахнр бийснь медхов!» [Шин жилин шог... 1941: 4]. («Но мы тебе (новому году) немного обязаны. Наши старшие писатели должны нам книги! Поэтому скажи им, пусть они расплатятся! При писании стихов пусть больше добавляют сахара! Прекрасные песни, короткие пьесы, на что указывать им (писателям), сами они об этом знают!»).

Писатели же, например, Лиджи Инджиев, Дендян Айс, Давид Кугультинов тут же словно отвечают на эти высказывания в пародиях анонимного автора.

ИНЖИН ЛИЖ.

Гертэн суусн намаг

Гейне гиж буульдна,

Зуг, бичсн шүлгүдтм

Зүрkd баһар авлгдна. [Инжин Лиж 1941: 4]

(«Когда сижу дома, называют меня, восхваляя, Гейне. Но написанные мною стихи мало трогают сердца»).

Упоминание Г. Гейне обусловлено несколькими переводами Л. Инджиева на калмыцкий язык стихотворений немецкого поэта [Инжин Л. 1940: 78–79; Инжин Л. 1941: 90–93].

А. Сусееву и Д. Кугультинову как будто недостает необходимой литературной помощи в виде конструктивной критики.

ДЕНДЭН АЙС.

Модн келтэ гиж

Мел шоодж ханцхахш,

Болв, хурцл гиж

Бүлү нанд өгцхэхш. [Дендэн Айс 1941: 4].

(«Всё подшучивают, что у меня деревянный язык. Но сами не дают мне точило, чтобы заострить этот язык»).

КӨГЛТИН ДАВА.

Түрүн шүлгүдим умшчкад,

Теңгрт күргж бульлдлат,

Ода намаг холлдад,

Өршэнһү угаһар шалһлднат. [Көглтин Дава 1941: 4]

(«Прочитав первые мои стихи, возносили до небес. Теперь избегают меня, критикуют без пощады»).

Пародист предостерегал современников и от неумеренной похвалы, и от голословной критики. Он как бы надевал на себя маску адресатов, примериваясь к ситуации.

Сравним пародию Евгения Верина «Из цикла “Жизнь и мозгования”» (1974) на позднего Кугультинова. В названии перефразирован известный его цикл «Жизнь и размышления» («Жирһл болн ухалһн», 1963–1975), в эпиграфе – мнимая самооценка пародируемого автора: «Как поглядишь со стороны – / И взвесишь мысль свою, – она/ Покажется не столь умна...» [Верин 2005]. Иронически отображая процесс рождения «философского» стихотворения («Смотрю на мир. Мозгую в тишине. / О чем изречь?»), пародист, примеряя на себя маску калмыцкого поэта, в подробностях перебирая «глубокие» умозаключения, с удивлением заметил: «Найти хотел я тему для стихов, / Но темы нет. А стих уже готов» [Верин 2005]. Верин использовал пародийные

приемы травестии, когда о высоких явлениях говорится низким стилем («Жизнь и мозгования», мозгую), и бурлеска, когда о бытовых вещах повествуется высоким слогом («О, все деянья в мире объяснимы! <...> И, коль собака лапку подняла, / Я понимаю: у нее – дела!»).

Стихотворение Б. Дорджиева «Жанһрч күүкнд» («Девушке-джангарчи», 1941) являет шутливую творческую переключку с собратьями по перу, воспевшими девушку-джангарчи: «Беткөрн самлсн шүрүн үстэ» / Баахн көвүн Көглтин Дава, / Бишмүдинчн хормаг зүүндэн үзчкэд, / Босж суучкад, көнжлэн имрнэ. / Инжин Лиж бас хоцрхш, / Инэжэхэд, шүлгэрн намаг чимнэ. / Үүнлән, үзгдэд ирхлэчн, бичжэсэн / Үлдэчкэд, тосад хурдлхар седнэ» [Доржин Б. 1941: 74]. («Расчесывающий свои жесткие волосы гребешком, молодой Дава Кугультинов, увидев подол твоего платья во сне, проснувшись, мнет одеяло. Лиджи Инджиев тоже не отстает, смеясь, своим стихотворением меня оглушает. В случае если ты вправду покажешься, он, оставив свое сочинение, собирается бежать к тебе, чтобы встретиться»). Лирический герой Дорджиева заявляет, что никому не отдаст девушку-джангарчи. Обращаясь к друзьям-литераторам, поэт предупредил: «Ууртн! Болж ода! / Уга! Кендчн булагдшгов! / Авхар седэд ноолдсиг / Амр йир тэвшгов!» [Доржин Б. 1941: 75]. («Сердитесь! Хватит! Нет! Никому ее не уступлю. Если кто захочет заполучить в борьбе, легко не отдам»). Во втором варианте игривая интонация последних четырех строк (мольба о поцелуе девушки) автором снята, видимо, потому что вступала в противоречие с изначальным значением роли женщины-джангарчи в передаче национального эпоса [Доржин Б. 1959: 120–121]. Таким образом, шутливо обыгрывая стихи друзей, Дорджиев тоже отдал дань таланту и красоте легендарной девушки-джангарчи, ее судьбе. Выбор трех поэтов в качестве лирической героини девушки-джангарчи, а не мужчины-джангарчи, вероятно, обусловлен подчеркиванием роли не только мужчин-сказителей, но и женщин-сказительниц.

В основе большинства пародий тех лет заложен диалог пародиста с авторами книг и произведений, в том числе с их персонажами. В пародии Михаила Хонинова, адресованной Константину Эрендженову, Бата, герой его

автобиографической повести «Дууч шар хөөч» (“Песня чабана”) [Эрнжэнэ К. 1959] ждет продолжения произведения: «Бата теегэр кедэд, / Белчүлж хөөдэн хэрүлнэ. / Костиг күлэж ядад, / Күрэд ирхинь сурулна» [Хоньна М. 2010: 55]. («Бата в степи пасет овец, не может дожидаться Кости, постоянно спрашивает, когда тот появится»).

С. Байдыев же задался риторическим вопросом по поводу той же повести: «Дуулад, дуулад йовхинь – / Дууна айс хурцдна. / Дууч шар хөөчэс / Дууһарн кен давдв?...» [Байдын С. 1968: 74]. («Когда поешь и поешь, мелодия песни улучшается. Кто сможет перепеть песню чабана?»). И тут же пародист воспроизвел звукоподражание: «Гиндң ганри, ганри, ганри, / Ганри гиндң-гиндң га!..» [Байдын С. 1968а: 75].

В пародии, адресованной Алексею Бадмаеву, С. Байдыев посредством калмыцкой поговорки, давшей название роману этого писателя «Алтн шорад даргдд уга» [Бадмин А. 1964], пожелал ему новых книг: «Ааврин келчкхн – мел чик: / “Алтн шорад даргдд уга”. / Адг гихдэн арвн дегтр – / Ардасчн романчн дахултха» [Байдын С. 1968а: 75]. («Правильно сказали наши предки: “Золото в песке не затеряется”. Пусть десять книг последуют за этим романом»). Обыграв народную мудрость, автор указал и на контекст произведения, в котором тема сибирской ссылки калмыцкого народа представлена в латентном виде.

Калмыцкие переводы русской и зарубежной классики также привлекли внимание пародистов. Так, Арзин Хар обратился к Гаре Шалбурову с вопросом по поводу его перевода пушкинской «Капитанской дочки»: «Капитана күүкн кеерч / Кезэ нар үзхмб? / Күүкндтн күргд шагшлдна, / Күн болхинь күлэжэнэ» [Арзин Хар 1939: 91]. («Когда капитанская дочка, нарядившись, увидит свет? Женихи ее гурьбой ходят в ожидании»). Метафоры узнаваемы: выход в свет, женихи-читатели.

Одну из своих пародий Арзин Хар, Михаил Хонинов и Санжара Байдыев адресовали литературному критику Ивану Мацакову (1907–1975).

Если Арзин Хар задается вопросом, ты считаешь себя писателем, почему ничего не пишешь, хочешь сразу выдать большую книгу [Арзин Хар 1939: 90], то

Хонинов обыгрывает фамилию сотоварища, в основе которой религиозное значение (мацг – пост), нацеливая его на главное дело:

МАЦГА ИВАНД

«Мацгин самнран» тэвж,

Матган харган авич.

Тэрэнэ һазрар йовж,

Түүж буурлдаһинь чавчич. [Хоньна М. 2010: 59]

(«ИВАНУ МАЦАКОВУ. Приняв “нравственные обеты”, возьми в руки мотыгу. Пройдя по посевам, перебрал, вырубил полынь (сорняк)»). С одной стороны, образный фитонимический ряд ориентирован на творческие реалии, с другой – вводит интертекст, отсылая к знаменитой некрасовской формуле в «Сеятелях» (1877): «Сейте разумное, доброе, вечное, / Сейте!» [Некрасов 1965: 352].

С. Байдыев, воздав должное заслугам Мацакова-критика в помощи родной литературе с раннего периода, посоветовал ему: «Шалһан невчк хурцлуж өгтн» [Байдын С. 1968а: 75], т. е. «Критику немного усильте».

Большинство шуточных куплетов А. Кукаева не имеют заглавия и посвящения, представляя собой своего рода шарады, поскольку читатель только по названиям произведений писателей может определить адресата.

Один из таких адресатов – первая калмыцкая поэтесса Бося Сангаджиева: «Экин цаһан седкл / Эңкр “Үрндэн” тусна, / Хурц шүлгүд үүдэж, / Хальмг бер асна» [Куукан А. 1964: 3]. Речь идет о первой поэтической книге Б. Сангаджиевой «Үрндэн» (“Сыну”, 1960). Подчеркивая материнский мотив, А. Кукаев признает мастерство автора-женщины.

Отдавая дань драматургическому творчеству Хасыра Сян-Белгина, поэт олицетворяет его произведения: поэму «Борец-сирота», одноименную пьесу на основе этой поэмы (1936), новую пьесу «Близнецы» (1963): «”Өнчн Бөк” ода / Өнр бүл дотран / “Икрмүд” наад хэлэж, / Ик байрта бээнэ» [Куукан А. 1964: 3].

(«Теперь “Борец-сирота” в многодетной семье, посмотрев спектакль “Близнецы”, пребывает в большой радости»). Большинство кукаевских текстов построено на упоминании обычно двух главных произведений, ранних и современных, адресатов.

«Пародия, таким образом, – акт повторной переработки, который позволяет нам отдавать прошлому дань памяти и должным образом хоронить это прошлое, но при этом оживлять его, снова пускать в оборот, заново использовать» [Куюнжич 2006: 89].

Большое стихотворение Морхаджи Нармаева «Буджала Егор залуд» («Мужчине Егору Буджалову», 1991) [Нармин М. 1991: 4] адресовано Егору Буджалову в ответ на публикацию его сатирического стихотворения «Өдгэ цага саатулин дун» («Современная колыбельная песня», 1991) [Буджала Е. 1991: 1] в газете «Хальмг үнн».

Этот синтез послания и сатирической пародии в стихотворении М. Нармаева больше связан с политико-идеологическим контекстом антиколыбельной песни младшего коллеги, чем с художественными особенностями текста, несмотря на частое цитирование буджаловских строк. Характер жанра послания М. Нармаева в данном случае обусловлен не только обращением к поэту, но и оценкой его личности, якобы изменившейся после поездки за рубеж, в США, поэтому критически настроенной по отношению к отечественной современной действительности. Гендерное подчеркивание адресата преследует авторскую цель: вразумить солидного мужчину-поэта, доказать, что он неправ, создав такую современную для взрослой аудитории колыбельную песню, порочащую родину, коммунистов, социализм. Пожилой поэт-коммунист, ветеран войны, предостерегает младшего коллегу калмыцкой пословицей «Ус үзлго, һосан / Айстан тээлэд бээхм биш» [Нармин М. 1991: 4], т.е. «Не видя воды, незачем напрасно снимать сапоги». Такая литературная полемика показала отношение двух поэтов разных поколений к политическим процессам накануне распада СССР.

Итак, литературную пародию в калмыцкой лирике 1930–1990-х гг. отличает немногочисленность пародистов и их произведений, эпизодический характер обращения к заимствованному жанру, доброжелательная авторская интенция, ЗФК (заглавие, реже посвящение и эпиграф), краткость, диалоговая конструкция, трансформация пародируемого объекта, литературная полемика, литературная игра, оценочная и социокультурная функция. Как мы выяснили, пародисты обращались к разножанровым произведениям коллег, поскольку «литературные жанры ведут междуусобную борьбу (и пародия готова поднять на смех любой из них, являя собой ответ самой литературы на жанровость), но это соревнование – схватка на равных, обмен ударами» [Смирнов 2008: 48].

Дружеская литературная пародия в жанровом отношении определялась авторами эксплицитно или имплицитно, создавалась как отклик на современный литературный процесс, а также по случаю: пародии Г. Даваева к первому съезду Союза писателей Калмыкии (1935), пародии С. Байдыева к юбилеям коллег, анонимные пародии к Новому году (1941). Исключением стала сатирическая пародия М. Нармаева как ответ на политический аспект современности в стихотворении Е. Буджалова (1991), написанном в жанре антиколыбельной песни для взрослых.

Адресатами таких стихотворений были как зрелые мастера, так и начинающие литераторы. Во всех пародиях калмыцкие авторы придерживались традиции национального стихосложения, прежде всего соблюдая единоначатие – парную или сплошную анафору. Жанр литературной пародии как индикатор литературного процесса не был востребован в калмыцкой лирике нового столетия.

Глава V.

ЖАНРОВАЯ ОРГАНИКА КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ И ЧАСТУШКИ В КАЛМЫЦКОЙ ЛИРИКЕ XX ВЕКА

5.1. Трансформация жанрового архетипа колыбельной песни в калмыцкой лирике XX века

В песенном устном народном творчестве калмыков жанр колыбельной песни соотносится, с одной стороны, с частной жизнью семьи, поскольку связан с потомством, с другой стороны – с родом / народом / государством / страной / миром. В калмыцком фольклорном наследии колыбельная песня текстуально зафиксирована в небольшом количестве по разным причинам. Этот жанр всегда находился на периферии внимания этнографов, фольклористов, историков XVIII–XIX веков. Их разыскание и изучение, прерванное трагическими событиями XX века (Великая Отечественная война и ссылка калмыцкого народа), возобновлено с 1960-х гг. Одна из таких песен «Бүүвлдэ» с нотами представлена А. Ш. Кичиковым на странице газеты «Хальмг үнн» в 1983 г. [Кичгэ Т. 1983: 4].

Тем не менее, до сих пор исследование этого жанра малочисленно и замедленно, нет сборника калмыцких народных колыбельных песен. Пять образцов данного жанра включены в книгу Т. Г. Басанговой «Детский фольклор калмыков» (раздел «Саатулһна дуд» / «Колыбельные песни») [Басангова 2009: 24–29]. Семь колыбельных песен из устного народного творчества ойратов вошли в книгу «Шинжэнэ өөрднрин күүкдин келнэ билг. Детский фольклор ойратов Синьцзяна» (раздел «Күүкд саатулх дууни үгмүд» / «Тексты колыбельных песен») [Шинжэнэ өөрднрин күүкдин келнэ билг... 2010: 6–10], две – в книгу «Фольклор монгольских народов. Калмыцкий фольклор» (раздел «Фольклорные традиции ойрат-калмыков Синьцзяна») [Фольклор монгольских народов 2011а: 451, 457], одна – в статью Б. Х. Борлыковой [Борлыкова 2013: 200–201]. Все эти образцы не сопровождаются нотами из-за того, что их мелодии утрачены.

По словам Б.М. Коваевой, «непрекращающийся процесс трансформации калмыцкой песни, безусловно, продлевает жизнь некоторым песенным жанрам и в то же время способствует угасанию народной песенной традиции как вида искусства» [Коваева 2017: 3].

Калмыцкая колыбельная песня относится к «ахр дун» – короткой песне. Мнения современных исследователей, классифицировавших калмыцкую колыбельную песню, разнятся: согласно А. Ш. Кичикову [Кичгэ Т. 1983: 4], Т.Г. Басанговой [Басангова 2009: 4] и Б. Б. Манджиевой [Манджиева 2014], данный жанр, генетически восходя к заклинаниям, относится к детскому фольклору (созданному для детей), к поэзии пестования, согласно Ван Гао Чао и Б.Х. Борлыковой, – к семейно-бытовым песням [Ван Гао Чао 2012, Борлыкова 2014].

Терминологически колыбельная песня обозначена четырьмя способами словосочетаний. Три из них образованы от существительного «люлька, колыбель» (калм. “бүүвэ”, “дүүжн”, “өлгэ”) [КРС 1977: 131, 221, 414], которое в связке определение (колыбельная) + существительное (песня, калм. “дун”) передает значение «колыбельная песня»: 1) бүүвэн дун; 2) дүүжнгин дун; 3) өлгэн дун. Четвертый способ словосочетания образован от глагола «саатулх» – убаюкивать, соответственно «саатулын дун» (букв. “убаюкивающая песня”). Ср. «бүүвэлх» – 1) баюкать песней, 2) пеленать (грудного ребенка); «бүүвэ», «бүүвэллһн» – убаюкивание [КРС 1977: 131]. Калмыцкие исследователи в основном используют термин «саатуллһна дуд» (“колыбельные песни”).

Ср. в монгольском фольклоре: «буувэйн дуу» (“колыбельная песня”) от существительного «бүүвэ» (“люлька, колыбель”), соответственно «бүүвэй» – бай-бай, убаюкивание; «бүүвэйлэх» – баюкать, убаюкивать [БАМРС 2001: I, 299]. Кроме того, «өлгийн дуу – колыбельная песня» от слова «өлгий 1) колыбель, 2) родное место, родина» [БАМРС 2001: III, 15].

У калмыков в прошлом люлька представляла собой ящик из тонких дощечек, внутри устилался тканью, снаружи (во время холодов) обтягивался войлоком и покрывалом, обвязывался бечевкой [Бергман 1991: 118]. Ср.

сандаловая люлька в йоряле синьцзянских калмыков («Лежишь ты в широкой колыбели, / Смастеренной из красного сандала») [Борджанова 2007: 193], железная люлька («төмр өлгэ») в калмыцком эпосе «Джангар» [Пюрбеев 2015: 52]. Люлька «обычно висела на униах у изголовья родительской кровати на постромках из холстинной петли и холстинной тесьмы с левого бока» [Эрдниев 1970: 204].

Эти детали отмечены в ойратском благопожелании люльке-өлгэ: «Оосрнь бат, өлвгнь зузан, үсн шиңг цаһан. – Пусть завязь у люльки будет крепка, пусть будет постель толста, бела, как молоко» [цит. по: Борджанова 2007: 193]. Сравнение с молоком актуализировало сакральность вещи, поскольку молочные продукты относились к священной еде – подношению бурханам (дееж).

«Во время перекочевки колыбель клали в корзину и навьючивали на верблюда» [Эрдниев 1970: 204]. Люлька передавалась от старших детей к младшим. Ср. в калмыцкой лирике у М. Хонинова: «В степи калмыцкой я родился. Мне / Она была конем и колыбелью» (пер. Н. Кондаковой) [Хонинов 1981: 60], в бурятской лирике у Д. Жалсараева: «А меня качали кони – / Колыбель моих степей, / И остался на ладони / След шершавый от ремней» [Жалсараев 1974: 106], в ойратской лирике Синцзяна – стихотворение о колыбели Бимбжавина Нимжава «Өлгэдэн уйх шүлг» с эпиграфом «Өлгэдэн өссн күүкд / Өлгэһэн санна көөрк» («Дети, выросшие в колыбели, вспоминают бедняги о ней») [Шинжэнэ өөрдин шүлглэнэ хураңһу 2010: 111–112].

По жанровому определению В. В. Головина, «колыбельная – песня, адресованная младенцу, находящемуся в состоянии перехода, и функционально направленная на его завершение» [Головин 2000а: 13].

Как все колыбельные песни народов мира, калмыцкая также выполняла несколько функций – «функцию успокоения-усыпления, охранительную, прогностическую и эпистемологическую. Реализация данных функций в контексте традиционного мировоззрения обеспечивает как этапное, так и целостное “завершение” переходного состояния – сон и выход адресата жанра из “переходно-опасного” статуса в благополучное будущее» [Головин 2000а: 14].

Колыбельная песня встречается и в составе некоторых калмыцких народных сказок, например, в сказке о Будигар-Мерген-батаре с мотивом известия, таким образом, о племяннике [Манджиева 2014], в сказке о Хараде-Мерген-баатаре – о сыне богатыря [Борджанова 2007: 194]. Ср. подобный мотив в монгольских легендах [Кульганек 2010: 133–134], в бурятских сказках [Фольклор монгольских народов 2011b: 259–260].

Для колыбельной песни, как подчеркивают исследователи, традиционно характерны фабула сна и роста, основные мотивы сна-роста, благополучного будущего, отношения к адресату, утверждения сна, «все спят, и ты спи», маркировки адресата, мотивы колыбели, качания, семьи, рода, страны, природы, божественных покровителей, дарения и др. [Головин 2000а: 22].

Все это характерно и для колыбельной песни калмыков, но в известных нам образцах нет мотивов смерти, страха (персонажей-вредителей типа Буки, волка и др.), мифологических персонажей-успокоителей вроде Сна и Дремы, Успокоя и Угомона.

Поэтика заглавия указывала на жанр («Бүүвэн дун»), на формулы-маркеры, выполняющие роль припева («Бүүвлдэ», «Бүүвэ», «Бүүвэ, бүүвэ, бүүвлдэ»), равнозначные русскому «баю-бай», «баюшки-баю», «люли-люли», дагестанскому «лайла» [Алиева, Мухамедова 2018: 221].

Как, например, в такой колыбельной народной песне: «Арчад орксн альмн болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Аав-ээждэн баран болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Агт күлгин эзн болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Алтн шархин живр болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Ах, эгчдэн түшг болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Арц-саңгин үнр болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Алг цецгин үзл болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Һазад далан дольган болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Һалвр зандна бүчр болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Эк орни тулг болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ, / Эвдрл дээсни дарлһ болгсн, бүүвлдэ-бүүвлдэ» [Бүүвлдэ 1983: 4].

Все 11 строк структурированы эпифорой – повтором слова «бүүвлдэ», своего рода маркером колыбельной песни («баю-бай», «баюшки-баю»), призывом ко сну. Текст выражает любовь родителей к младенцу, которого они сравнивают с

вытертым (чистым) яблоком, с крыльями скакуна, красотой пестрого цветка, океанской волной, запахом и веточкой сандала, определяют сына как поддержку отца и матери, как хозяина скакуна, как помощника братьям и сестрам, как опору своей родине, как победителя врага. Этот перечислительный ряд сравнений и подобий сакрального и воспитательного характера [Манджиева 2014] организован синтаксическим параллелизмом, передающим ритм качания / убаюкивания.

Ср. названия колыбельных песен ойратов Синьцзяна с маркерами-припевами: «Бүүвэ», «Бүүвлдэ», «Бүүвэ, бүүвэ, бүүвлдэ», «Бүүвл болсн бүүвлдэ», а также с другим припевом в тексте «Саавр диң-диң» с припевом: «Хэй диң-диң, хэй диң-диң. / Саавр диң-диң, саавр диң-диң» [Шинжэнэ өөрднрин күүкдин келнэ билг 2010: 6–10]. В монгольской колыбельной песне «Бүүвэн дун» тот же маркер-припев: «Бүүвэ, бүүвэ, бүүвэ». См. ее начало: «Харада хаана ач-ла / Бүүвэ, бүүвэ, бүүвэ. / Хэрүтхн тээжин ду-ла / Бүүвэ, бүүвэ, бүүвэ» [Бүүвэн дун 1993: 4].

Колыбельная народная песня знакомит ребенка с родным языком, окружающим миром, образом жизни предков, типом хозяйствования. В одном образце поется о том, что ребенку нужно быстрее засыпать, чтобы выспаться, так как на завтра начнется перекочевка, будут кочевать скот и люди, стар и млад: «Манахн маңдур нүүжэнэвидн, / Манахн, манахн / Маңдур нүүжэнэвидн, / Манцин салаһар / Дэврн нүүжэнэвидн, / Унһта гүүһэн / Татн нүүжэнэвидн, / Улан үкрэн / Көтлн нүүжэнэвидн, / Темэндэн ацаһан / Ачн нүүжэнэвидн, / Төөрүхэ ботхан / Көтлн нүүжэнэвидн, / Көгшд бичкдүдэн / Суулһн нүүжэнэвидн, / Бичкн боожаһан / Ачн нүүжэнэвидн, / Жирһэд бээцхэдг бээж» [Басангова 2009: 28–29]. Здесь также повторяющийся глагол «нүүжэнэвидн» (“кочуем”), закрывающий строку (эпифора), создает ритмический рисунок укачивания.

Калмыцкие поэты в своих произведениях чаще используют термин «саатулын дун» и «өлгэн дун». Среди разысканных нами литературных колыбельных песен большинство названо «Саатулын дун», «Өлгэн дун» или имеют такой подзаголовок, редкий пример – «Дүүжнгин дун» Владимира Нурова. В калмыцкой лирике колыбельная песня обычно адресована младенцу / ребенку,

но развивалась она на периферии жанровой системы национальной литературы и не имела широкого распространения как в прошлом, так и в новом веке.

Калмыцкая литературная колыбельная песня не была объектом и предметом исследования в отечественном литературоведении, нет и ее антологии.

Если народная колыбельная песня отличается в общем импровизационным характером, то литературная, часто следуя за фольклорным аналогом, отвечает требованиям стихотворного жанра в аспекте заголовочно-финального комплекса, поэтики, версификации, разнообразной адресации. Как правило, обращение калмыцких поэтов к жанру колыбельной песни носило эпизодический характер, отразило влияние фольклорной калмыцкой и русской колыбельной песни, в том числе национального стихосложения.

Так, колыбельная песня Егора Буджалова (1929–2009) названа «Баю-бай» с включением этой русской формулы-маркера как припева [Буджалов 2005: 25] вместо равнозначного калмыцкого «бүүвэ, бүүвэ», как, например, в «Саатул» Веры Шуграевой (г. р. 1940) [Шуграева 2010: 71].

Первые колыбельные песни в калмыцкой лирике 1920–1940-х гг. соответствовали советской колыбельной песне, востребованной тоталитарной властью в идеологических, агитационно-пропагандистских целях: младенец рос в счастливой семье-стране под неусыпной заботой отца народов – Сталина [Богданов 2008].

Среди первых опытов стихотворение Дендян Айс (Аксена Сусеева) «Өлгэн бичкн күүкдт» («Младенцу в колыбели», 1928). Отнести произведение к искомому жанру на первый взгляд затруднительно: объем намного превышен (25 катренов, разделенных на несколько частей), вступительная часть – описание зимней ночи с ветром, метелью, стучащей в окна и воющей, словно голодный волк, периодическое обращение автора к младенцу перемежается описанием тяжелой женской доли его матери, ее труда, жизни, полной лишений и забот. Поэтому поэт просит младенца, милого дружка, дать матери покой, перестать плакать. «Экдэн амр өгл уга / Экрэд уулэд бээдмч? / Эңкр бичкн иньгм, / Экиннь зовлц медич!» [Дендэн А. 1940: 24–25]. Если ребенок не понимает, автор подробно объяснит ему

(«Эс меддг болхла, / Өкэрлэд нама соңс»), как живет матери, качающей его люльку всю ночь.

Мотив будущего, характерный для колыбельного жанра, проецируется обращением поэта к малышу быстрее вырасти, выбрать правильный путь, стремиться к тому, чтобы калмыцкие женщины обрели счастье: «Өсэд ик болхларн, / Өөдэн һарһхар сед! // <...> Хальмг күүкд улсин / Хүвинь хээж зүткич!» [Дендэн А. 1940: 27]. Посвящая маленькому другу стихотворение, к которому можно подобрать мелодию и спеть, Дендян Айс предлагает ему взяться за руки и скорей достичь замечательной жизни: «Һаран нанур сунһ! / Һээхмж иктэ жирһлд / Һар һаран бэрчкэд, / Гүжрж уралан күрий!» [Дендэн А. 1940: 28]. Таким образом, это метатекст: колыбельная о колыбельной песне, в которой нет слов матери, убаюкивающей младенца, но есть авторские слова, возмещающие возможный материнский текст.

Жанру колыбельной песни более соответствовало стихотворение Ц. Леджинова. Датированное 1938 г., оно опубликовано в газете «Улан хальмг» («Красный калмык») в 1939 г. Название «Нилх үрндэн» («Младенцу») подчеркивало обращение к адресату: «мини үрн» («мое дитя»), «көөрк мини» («моя бедняжка»), «хөөтк мана» («наше будущее»), просьбу-рефрен – «бичэ ууль» («не плачь»), мотивы утверждения сна – «унт» («спи»), семьи – любовь родителей, мотивы страны – «эңкр төрскнч дурта» («родина <тебя> любит»), благополучного будущего – «өвр жирһл тосх» («встретит <тебя> лучшая жизнь»), подкрепленного метафорой: «Төрскн орн-нутгчн / Торһар чама цуһлх» («Родина завернет тебя в шелка») [Лежнэ Ц. 1939: 3].

Ср. в русской колыбельной песне формулы-маркировки мягкого, мехового обещают и будущее богатство [Головин 2000b].

Современный русский перевод В. Стрелкова и Д. Долинского отступает от леджиновского оригинала включением формулы «люли», пейзажной картины (ночь, тучи, сад, месяц), изменением третьей строфы: «Родина склонила / Над тобой свой лик... / Маленький мой, милый, / С нею ты – велик!» [Леджинов 1964: 13].

Стихотворение «Өлгэн күүкдт» («Младенцу», 1940) Гари Шалбурова в целом отвечает жанру колыбельной песни (центральная часть), правда, имеет кольцевое ситуативное [Карпов 2012: 80] обрамление: мать качает ребенка, и он после колыбельной песни заснул. Психологический параллелизм являет мир человека и мир природы. Вначале показан летящий над широкой степью горный сокол, в самой колыбельной мать поет ребенку о том, что в небе летит на самолете его отец, прославивший страну друг неба – сокол, завершается стихотворение полетом самолета-сокола. Сам текст колыбельной состоит из четырех катренов с припевом: «Унт, бичкн, унт, / Икэр чидл хура. / Өсэд, босн цагтан / Эврэ эцкэн дурá» [Шалвра Ы. 1940: 18]. («Спи, дитя, спи, / Набирайся сил. / Когда вырастешь, / Подражай своему отцу»).

Характерно, что отец ребенка – летчик, олицетворяющий миф о «сталинских соколах», нашедший отражение и в калмыцкой поэзии тех лет. По словам Х. Гюнтера, «миф о летчиках воплощает лозунг эпохи “вперед и выше” самым наглядным образом <...> Советские летчики 1930-х годов предстают как верные сыновья “любимого отца” Сталина, который является их “вдохновителем” и “организатором” побед» [Гюнтер 2010: 194, 193].

Советский миф о Большой семье-стране во главе с отцом Сталиным реализован в следующей строфе колыбельной: «Унтж кевтх тадниг / Аав Сталин меднэ. / Улм сэн жирһлитн / Өдр болһн делднэ» [Шалвра Ы. 1940: 18], т. е. мать переходит от частного к общему, утверждая, что отец Сталин знает обо всех спящих детях, которых ждет жизнь, все более прекрасная день ото дня.

Ср. с «Колыбельной» М. Исаковского: «Даст тебе силу, дорогу укажет / Сталин своею рукой...», с «Колыбельной» С. Маршака о лучшем друге ребят [см. Богданов 2008]. «Мотивам убаюкивания и сна в колыбельных песнях часто сопутствуют мотивы бодрствования и бдительности тех, кто призван охранять спящего. Те же мотивы издавна используются в политической культуре и пропагандистских контекстах» [Богданов 2008].

Затем мотив будущего в шалбуровской колыбельной сфокусирован на ребенке, который вырастет богатырем, подобно великому Алому Хонгору из

эпической страны Бумбы. Мать выражает уверенность в том, что ее сын-герой преодолеет беды-невзгоды, разгромит любого врага, имя его будет устрашать неприятеля. Здесь понятие «враг» как мифологизированный образ противопоставлено счастью Большой семьи, «в тоталитарном обществе враг и герой – явления, обуславливающие друг друга» [Гюнтер 2010: 199, 200].

Так в колыбельной Шалбурова актуализированы мотивы природы, сна-роста, счастливого будущего, малой и большой семьи, страны, архетипы мудрого отца, героя и врага. Глагольный рефрен-императив «унт» (“спи”) с другим императивом «дурá» (“подражай”) проецирует переход от частного, интимного к общественному, публичному – подражай не только родному отцу, но и мудрому отцу Сталину. В таком политическом контексте образ обычной матери трансформируется в глобальный образ Родины-матери.

«Выражение нежных чувств к ребенку санкционируется коллективно и идеологически, а сама сфера идеологии оказывается открытой для ответной интимности» [Богданов 2008].

Ср. колыбельную песню, включенную в большое стихотворение монгольского поэта Д. Пурэвдоржа «Баллада о синем дэле» (1979), с формульным маркером «спи»: «Спи, сынок... <...> Спи, мой мальчик <...>»; мать выражает уверенность в будущем сына, отец которого погиб на войне: «Так люби же народ монгольский, / Что отца тебе заменяет; / Защищай его счастье – досталось / Дорогою оно ценой!» (пер. Г. Ярославцева) [Пурэвдорж 1981: 189].

Тот же социально-политический аспект обнаружен в колыбельной Т. Бембеева. В оригинале «Саатулын дун» (“Колыбельная песня”, 1960) посвящена сыну поэта – Вадикдэн (Вадику) [Бембин Т. 1960: 15], в русском переводе А. Николаева – «Моим сыновьям» [Бембеев 1966: 17]. Стихотворение состоит из четырех строф с припевом: «Хоңх мет жиңнэд, / Хээмнь, бичэ ууль. / Сээхн иньг, дегдэмлм, / Саатулсн айсдм унт, / Унт, кукм, унт, / Уульл уга унт» [Бембин Т. 1960: 15]. («Звеня, как колокольчик, / Любимый, не плачь. / Милый дружок, птенчик мой, / засыпай под мой колыбельный напев, / Спи, мое дитя, спи, / Засыпай без плача»).

Колыбельная начинается с мотива сна-роста (младенец засыпает с соской во рту), переходящего в мотив героического будущего – освоение Луны с развевающимся советским флагом, до которой домчится спутник, при этом спутник отождествляется с волшебным богатырским конем Аранзалом, а ребенок – с богатырем. Мотив героического будущего метафорически взаимосвязан с мотивом благополучного будущего – со строительством коммунизма в стране: «Коммунизм ин үүдинь жиңнүлэд, / Көөркм, секэд орхч» [Бембин Т. 1960: 16]. («Звонко раскрыв, в двери коммунизма войдешь, мой милый»).

В свой перевод бембеевской колыбельной песни А. Николаев вставил пейзажную картину с дождем, ввел рефреном формулу-маркер «баюшки-баю», «размыл» припев, соединил героику и строительство в будущем малыша («пахарь и боец»), объединил поколения: «В коммунизм тебе дорогу / Открывал отец» [Бембеев 1966: 18].

В другом произведении, названном «Чонын саатул» (“Волчья колыбельная”, 2001), Бембеев адресатом сделал маленьких волчат. В то же время автор «столкнул» здесь в названии и подзаголовке («Деермчин частр» / “Гимн разбойников”) два разных жанра – колыбельную песню и гимн. Несмотря на это, «Чонын саатул» по фабуле сна именно колыбельная, которую волчица поет своим детенышам.

Ср. монгольскую легенду о первой колыбельной песне, родившейся от воя волчицы, лишившейся найденного и выкормленного ею человеческого младенца, которого потом забрали люди; здесь отголоски мифологических представлений древних монголов о своем тотемном животном – волке [Кульганек 2010: 133].

В отличие от первой своей колыбельной Бембеев в этом случае создал текст без деления на куплеты и припев, но ввел рефрен-императив – «унтыт», «бичэ уультн», «уульл уга унтыт» (“спите”, “не плачьте”, “засыпайте без плача”). Мать-волчица обращается к волчатам с любовью и лаской, называя их «альвн бормуд» (“озорные серые”), «бичкн гоогас» (“маленькие сосунки”), «арhta эрмүд» (“способные голыши”). Она желает им увидеть во сне объедки коровы, вырасти сильными и здоровыми, уговаривает не страдать от голода – найдутся для них

овечий хвост, шея годовалого жеребенка (дел – 1) грива, 2) шея; сарва – годовалый жеребенок [КРС 1977: 268, 607]).

В начале песни мать задает детям риторические вопросы: озорные волчата явились к ней для того, чтобы пососать овечий хвост, вкусить конскую шею, обглодать бычью голову, вырасти на верблюжьем горбу? Способные голыши родились, чтобы быть похожими на своего отца? «Сакскин сүл көкхэр, / Сарван дел шимхэр, / Бухин толһа мөлжхэр, / Буурин бөкэр төлжхэр / Альвн, альвн бормуд / Аакдан учрад ирсмб? / Арһта, арһта эрмүд / Ааван дураһад һарсмб?» [Бембин Т. 2001: 14]. Перечислительный ряд домашних животных, привычных для кочевников, упоминается как добыча для волчьего семейства. Таким образом, в этой колыбельной есть традиционные мотивы обращения матери к адресатам-детям с их любовной характеристикой, сна-роста, благополучного будущего, семьи, появляются новые мотивы – сновидения и еды-угощения.

В «Колыбельной песне» («Өлгэн дун», 1963) Михаила Хонинова, посвященной сыну Айте («Мини Айтад»), три куплета без припева: «Бичкн өкэр иньгм, / Бүлэкн өлгэдэн нөөрсич, / Байр заясн иньгм, / Баатр болж өсич. // Цагин сээнд һарсн/ Цаһан хаалһд орхч, / Сарин бийднь күрсн / Седкл дүүрц ирхч. // Жирһл нас зүүх, / Жигтэ үрн төрв, / Көлинь дөрэд күргх, / Кесг нерд һарх» [Хоньна М. 1963: 63].

В нашем художественном переводе: «Маленький милый дружок, / В теплой ты люльке усни, / Радость судьбы, мой сынок, / Станешь батыром, расти. // К жизни прекрасной, малыш, / Белой дорогой пойдешь, / Месяц тебе лишь, малыш, / Много узнаешь, придешь. // Пусть много лет у тебя / Будет всегда впереди – / Ноги коснутся стремян, / Имя прославишь, скачи».

С самого начала появляется мотив люльки с определением «теплая», в которой автор желает сыну уснуть (мотив сна), вырасти богатырем (мотив будущего), благодарит судьбу (богов) за такую радость, желает младенцу белой дороги, потому что он родился в хорошее время (мотив настоящего).

Дорога жизни в связке с определением «белая» в представлениях монгольских народов манифестирует лучшее, чистое, святое, благополучное.

Пожелание долгой жизни малышу и седлания коня актуализирует преемственность поколений с прославлением рода / народа / страны.

Ср. с начальными строками калмыцкого йоряла в честь наречения новорожденного именем: «Пусть дитя родителей, / которое нарекают, / ступает по светлому пути предков. / Да родятся за ним сестры и братья. / Пусть ноги его коснутся стремян, / А руки достанут до тороков...» (пер. В. Еременко) [Калмыцкое устное народное творчество 2007: 278].

Ср. с благопожеланием синьцзянских калмыков: «<...> Родившись по благословию / Небесных покровителей – зая, / Хозяин быстрого скакуна, / Мой сын, нареченный Улан Хонгором, / Лежишь ты в широкой колыбели, / Смастеренной из красного сандала, / Посасывая белый овечий хвост...» [Цацлын дееж 1997: 55].

Политический контекст наблюдаем у Эрнеста Ивановича Тепкенкиева (1929–2017) в колыбельной песне под названием «Унтыч, күүкм, өсич» (“Спи, мое дитя, расти”, 1968) с припевом, в котором звучит призыв к младенцу спать, перестать плакать, отдохнуть, глаза закрыв, предаться сну. Два куплета развивают мотивы будущего, в котором ребенок вырастет полезным для своей советской родины («Күндтэ Советин Төрскндэн / Кергтэ үрнъ болхич» [Төвкнкин Э. 1968: 24]), отсюда пожелание человечеству существовать без войны, а малышу – расти в счастье.

Адресатом второго стихотворения поэта «Амр саатул делднэ» (“Время игр заканчивается”, 1986) стал не один ребенок, а малыши детского сада, место сна – не люлька, а кровати. В пяти куплетах обыгрывается понятие «тихого часа» – послеобеденного сна в детсаду: «Үдин хөөн / Үүдн хаагдв. / Номһн час / Нөр дурдв» (“После обеда / закрылась дверь. / Тихий час / пожелал <детям> сна”) [Төвкнкин Э. 1986: 73]. Поэтому рефреном-припевом в трех строфах звучит призыв воспитательницы: «Так-чик! / Так-чик!» (“Ти-ше! Ти-ше!”). Она обращается к детям: «Тагчг болтн цуһар! / Тас дууһан зогсатн!» (“Все затихните! Не разговаривайте!”) [Төвкнкин Э. 1986: 73].

Указание на самую колыбельную звучит в тексте: «Таалта цаг ирнэ, / Тааста айс саатулна» (“Ласковое время пришло, приятная песня убаюкивает”) [Төвкнкин Э. 1986: 73]. Поэтому «Номһн дүүрв, / Нүдн аныгдв» (“Тишина наступила, глазки закрылись”) [Төвкнкин Э. 1986: 73].

Колыбельная завершается как бы словами детей, что им нравится такой отдых, он им полезен, пришло время для сна, закончилось время для игр: «Садын даран манд / Сэн, берк зокна. / Амрх цаг ирэд, / Амр саатул делднэ» [Төвкнкин Э. 1986: 73]. Диалогическая композиция включает в колыбельную песню воспитательницы ответную реакцию детей, переданную ее словами.

Подтверждением тому стало переложение этого стихотворения поэта уже под другим названием «Саатулын дун» (“Колыбельная песня”) на музыку Б. Манджиева: заключительный куплет стал вторым. Вместо формулы-маркера «баю-бай» эту функцию приняло слово «тагчг» (“тише”), поэтому композитор преобразовал исходный текст, создав свой припев из разных строк оригинала: «Таг-чик, таг-чик! / Таалта цаг ирнэ. Таг-чик, таг-чик! Тааста айс саатулна. Таг-чик, таг-чик! Тагчг болтн цуһар. Таг-чик, таг-чик! Тас дууһан зогсатн» [Тепкенкиев 1997: 13]. («Ти-ше, ти-ше! / Ласковое время пришло. / Ти-ше, ти-ше! / Приятная песня убаюкивает. / Ти-ше, ти-ше! / Все затихните. / Ти-ше, ти-ше! / Не разговаривайте»).

Эта литературная колыбельная песня поэтому не относится к «ночной» поэзии, по определению Л.Н. Тихомировой [Тихомирова 2012], поскольку здесь хронотоп – послеобеденный сон в детском саду.

Ср. Вера Шуграева в стихотворении «Саатулын дун» (“Колыбельная песня”, 2010б) также использовала в качестве подобного припева формулу-маркер «тагчг»: «Тагчг, тагчг, / Унт, унтич. / Тагчг, тагчг, / Уульхмн биш. / Тагчг, тагчг, / Удан унтич. / Тагчг, тагчг, / Серхм биш. / А-а-а, а-а-а» [Шуграева 2010б]. («Тише, тише, / Спи, засыпай. / Тише, тише, / Не надо плакать. / Тише, тише, / Спи подольше. / Тише, тише, / Не просыпайся»).

В этой колыбельной поэтесса вначале ввела мотив люльки: «Өлгэ дотр торһн көнжл, / Өкэр көвүн көнжл дор. / Сөөһэр шам герт шатна, / Сөөһэр ээж ду

дуулна» [Шуграева 2010б]. («В люльке шелковое одеяло, милый сынок под одеялом. / По ночам в доме горит свет, / По ночам мама песню поет»). Здесь также звучит мотив благополучного будущего: «Манһдур шин өдр ирх, / Мини көвүн гүүһэд наадх. / Чидл авад, көвүм серх, / Чиирг баатр болад өсх» («Завтра придет новый день. / Мой сынок побежит играть. / Силу набрав, мой сынок проснется, / вырастет крепким богатырем») [Шуграева 2010б]. Во втором куплете подчеркнута характеристика колыбельной песни в исполнении матери: «Эңкр түүнэ айһнь сээхн. / Чини төлэ дууһан дуулна» («Милая песня ее хороша. / Ради тебя поет песню») [Шуграева 2010б].

В другой колыбельной песне поэтессы под тем же названием «Саатулын дун» (2014) в качестве припева звучит мотив убаюкивания: «а-а-а». Колыбельная начинается со времени суток: «Нариг сар сольна, / Нөөртэн цугтан орна», т.е. «Солнце сменила луна, / Все засыпают». В стихотворении главный персонаж уже не младенец, а ребенок постарше. И это не собственное дитя, а внучка (калм. «зе күүкн»). Здесь тоже есть указание на сон (ребенок, закрыв глаза, засыпает) и сновидение (ночью звезды подмигивают, покажут ему хорошие сны).

В колыбельную включен трансформированный элемент калмыцкого заговора от бессонницы: «Чамдан дурта мис / Цөгц ус өгх» («Любящая тебя кошка принесет чашку воды») [Шуграева 2014]. В известном таком заговоре золотое ведро с водой принесет мышка, представительница иного мира, мира темноты, в который попадает во сне ребенок [Борджанова 2007: 31–32; Ханинова 2012: 139–141]. Так в шуграевской колыбельной появляется мотив дарения (еды). Кроме того, включен мотив «все спят, и ты спи»: «– Һаг-Һаг, – келдг / Һалун шовун унтна. / – Һэг-Һэг, – келдг / Һурвн нуһсн унтна» («Гаг-гаг, – так говорящий гусь спит. Гяг-гяг, – так говорящие три утки спят») [Шуграева 2014]. В мир колыбельной введены домашние птицы, маркерами их узнавания ребенком становятся звукоподражания.

В ранней «Колыбельной» («Саатул», 2000) Шуграевой есть фольклорный маркер-припев: «бүүвлдэ», т. е. «баю-бай». Здесь три куплета с припевом: «Бүүвэ, бүүвэ, бүүвэ. / Бичкн иньгм, унтыч» («Баю, баю, бай. / Мой дружок, засыпай»)

[Шуграева 2010а: 71]. Хронотоп первого куплета: «Сар тенгрт харна, / Сөөһин дун сонсгдна. / Бул деерэн дерлэд / Бичкдүд зүүд үзнэ» [Шуграева 2010а: 71]. (“Луна появилась в небе, / Слышна ночная песня. / На пуховых подушках / Младенцы видят сны”).

К формуле-маркеру «все спят, и ты спи» присоединен и персонаж животного мира – зайчонок: «Теегин ноһа зууһад / Туулан кичг кевтнэ. / Өкэр көлөн дерлэд / Өрүн күртл унтва» [Шуграева 2010а: 71]. (“Наевшись степной травы, / Лежит зайчонок. / Ножки свои милые подогнув, / Заснул до утра”). Ср. в калмыцкой колыбельной песне «Бүүвэн дун»: «<...> Түңг бутын йоралд / Туулан кичг бээнэ. / Түгдгр бийэн хураһад, / Түгдиж кевтэд унтж, / Төрмһр көвүн, унтич! / Бүүвэ, бүүвэ, бүүвэ» [цит. по: Басангова 2007: 28; Кичгэ Т. 1983: 4]. То же самое в ойратской колыбельной песне «Бүүвэ»: «<...> Түңг бутын йоралд / Туулан жулжһ хорһдж. / Түгдһр бийэн хураж, / Түгдиж кевтэд унтв. / Төрмһр көвүн мини, унтич!» (“У основания корневища ковыля / Зайчонок спрятался. / Сутулое тело свое, собрав в комок, / Стал засыпать. / И ты, малыш мой, спи! / Баю-бай, баю-бай, баю-бай”) [Шинжэнэ өөрднрин күүкдин келнэ билг 2010: 6, 67]. Музыка к первой колыбельной песне поэтессы написал Аркадий Манджиев [Шуграева 2010а: 68–71].

В колыбельной песне Егора Буджалова название «Баю-бай» дано по-русски, в самом тексте начало каждого из четырех куплетов тоже маркировано: «Баю-бай, баю-бай». Первый куплет вводит мотив «все хотят спать, и ты спи»: «Баахн зуур амрцхай, / Баавань цуцрад таржана, / Бас унтхар седжэнэ» [Буджала Е. 2005: 25]. (“Давай немного отдохнем. / Мама устала, / Тоже хочет спать”). Второй и третий куплеты, также начинаясь с призыва отдохнуть, развивают мотив «все спят, и ты спи»: «Туула кичгүд унтцхана, / Тедн зүүд үзцхэнэ. <...> Хөөнэ хурһд цуцрж, / Цугтан унтхар кевтцхэж» [Буджала Е. 2005: 25]. (“Зайчата спят, / Они видят сны. <...> Ягнята, устав, улеглись спать”).

Мотив будущего, не столь отдаленного, проецирован на завтрашний день: «Мадн эрт босхмн, / Мадн ээждэн одхмн» [Буджала Е. 2005: 25]. (“Мы рано встанем, / Мы пойдем к бабушке”). Короткий припев с незначительным

изменением завершает каждый куплет: «Нэ, унт, унт, унт, / Сээхн юмн энтн! <...> Нэ, нүдэн, нүдэн ань, / Сээхн юмн энтн! <...> Унтыч, хээмнь, унтыч, / Сээхн юмн энтн!» [Буджала Е. 2005: 25]. («Ладно, спи, спи, спи, / Это хорошо! <...> Ладно, глаза, глаза закрой, / Это хорошо! <...> Засыпай, милый, засыпай, / Это хорошо!»). В этой песне связь поколений показана на семейном уровне: мать – ребенок – бабушка.

Введение формулы-маркера «баю-бай» в название и текст обусловлено не столько экспериментом, сколько, видимо, невниманием к калмыцкому эквиваленту. Это подтверждает редкое обращение поэтов к маркеру «бүүвэ». Музыку к буджаловской колыбельной написал Борис Уджаев [Буджала Е. 1992: 23–24].

Мотив «всем пора спать, и ты спи» развернут Босей Сангаджиевой в «Саатул» («Колыбельная», 1980), адресованной внучке. В стихотворении пять катренов, две последние строчки каждого из них образуют короткий припев: «Амрич, зе күүкм, / Амулц төвкнүн унтыч» [Саңжин Б. 1980: 130]. («Отдыхай, моя внучка, / Спи спокойно»). Такой же психологический параллелизм актуализирует время суток, когда мир людей и мир природы готовятся ночью ко сну, чтобы утром пробудиться. Солнце садится над широкой степью, а потом появится, чтобы играть с ребенком. Ясная луна мирно всходит, дождь стих, цветы опустили свои головки, жаворонки готовятся петь в ожидании утра.

Ср. в калмыцкой колыбельной песне: «Харһн бутын йоралд / Хамг богшурһа хорһдж. / Хойр живрэн хүмэд, / Харһуд кевтэд унтж» [цит. по: Басангова 2009: 28] («У корней сосны приютился воробей, / прижав два крыла, / заснул в темноте»).

В переводе Г. Фроловым «Колыбельной» припев акцентирует мотив «все спят, и ты спи»: «Спи, моя внучка, / Усни, / Детям пора засыпать» [Сангаджиева 1983: 79]. Вместо жаворонков появились соловьи, а мотив будущего трансформирован: «Завтра мы выйдем с тобой / Новое утро встречать» [Сангаджиева 1983: 79], т. е. новый день будут встречать бабушка с внучкой. Из-за этого не использованы метафора и олицетворение из оригинала: «Нарн өрүндэн

шарлхл, / Наадхар чамаг күлэхл» [Саңжин Б. 1980: 130]. («Утром солнце станет желтым, / Будет ждать тебя, чтобы поиграть с тобою»).

В четырех колыбельных песнях конкретизировано время года: зима у Дендян Айс – «Өлгэн бичкн күүкдт» («Младенцу»), у Анджи Тачиева – «Үвлин салькн» («Зимний ветер») с подзаголовком «Өлгэн дун» («Колыбельная песня»), весна у Морхаджи Нармаева – «Саатулын дун», у Николая Санджиева – «Өлгэн дун» («Колыбельная песня»).

В колыбельной А. Тачиева «Үвлин салькн» (1982) олицетворение актуализирует название: «Үвлин салькн / Урньдж шуукрна, / Үүд, терзэр / Орхар седнэ. / Уульсн эһичн / Соңсж оркад, / Үргэд цааран / Зулж одна» [Тачин А. 1982: 79]. («Зимний ветер сердито шумит, / Хочет войти в дверь, окно. / Твой плач / Услышав, / Он, тревожась, / Убежал»). Припев объединяет все три строфы: «Үрглич, кукм, / Унтыч, кукм, / Таван авич, / Таалвр медич» [Тачин А. 1982: 80]. («Спи, мое дитя, / Засыпай, мое дитя, / Получи удовольствие, / Познай негу»). Во второй строфе описан процесс баюканья / качания младенца в люльке. В третьей строфе – завершение ситуации с обращением к младенцу: глаза его закрылись, сон его победил, соска выпала изо рта, а обрадованные родители отошли от люльки (деталь – мать пошла на цыпочках).

В колыбельной песне Алексея Балакаева «Саатулын дун» мать убаюкивает младенца, уговаривая его заснуть, не плакать, ведь рядом с ним его мама: «Унт, бичкм, унт, / Уульдган уур, соңс, / Өлгэ дээрчн экчн / Өрчэрн харж дуулжанав» [Балакан А. 1994: 11]. Мотив будущего в песне так же, как у других калмыцких поэтов, обусловлен авторскими пожеланиями вырасти малышу большим, чтобы идти в ногу со временем: «Ик болж өс, / Ирх цагин зерглэнд / Ицлтэ ишкдлэр ор» [Балакан А. 1994: 11], вырасти сильным, чтобы для защиты счастливой жизни стать богатырем: «Батр, бичкм, батр, / Бульчндан чидл хура, / Байрта жирһл харсх / Баатр үрн бол» [Балакан А. 1994: 11], быть в авангарде, заслужив уважение людей: «Күмни нүүрт йов, / Күндтэ цол эдл» [Балакан А. 1994: 11]. В стихотворении помимо традиционной анафоры (парной, сплошной) каждая строфа начинается с синтаксической анафоры: «Унт, бичкм, унт» («Спи, мой

малыш, спи’); «Инэ, бичкм, инэ» (“Смейся, мой малыш, смейся”); «Батр, бичкм, батр» (“Мужай, мой малыш, мужай”); «Амр, бичкм, амр» (“Отдыхай, мой малыш, отдыхай”), где глагольные повторы (инэ, батр, амр) замещают колыбельный маркер «баю-бай».

Произведение М. Нармаева «Саатулын дун» ближе к народной колыбельной песне использованием параллелизма: мир человека и мир природы, с мотивом «все спят, и ты спи»: «Өкэр туһл / экиннь өөр / Эркж шахлдад, / унтж кевтнэ. / Ботхм минь, / зүркм минь, / Бас унтыч, / бааваһан хармныч» [Нармаев 1987: 112]. («Милый теленок, ласково прижавшись к матери, спит. Верблюжонок мой, сердце мое, тоже засыпай, пожалей свою маму»). Описание картин природы создает кольцевую композицию стихотворения, вводя ночной пейзаж: ночь, лунный свет, свежий ветерок. «Сө, чилгр, / сар герлтнэ, / Сенр аһар /чееж авлна» [Нармаев 1987: 112]. Упоминание весенней зеленой травы, играющей с тихим ветерком и слушающей его песни, локализует сезонный аспект колыбельной: «Нохан көкрэд, / дольгалж наадна. / Номһн салькна / айсар һаңхна» [Нармаев 1987: 112].

Ср. с зимним хронотопом колыбельной песни Анджи Тачиева «Үвлин салькн» (“Зимний ветер”) [Тачин А. 1982: 79–80].

Постоянное обращение к младенцу исполнено любви и ласки – «сээхн иньгм» (“мой прекрасный дружок”), просьба закрыть глазки, спокойно заснуть сопровождается пожеланием хороших снов («Сээхн иньгм, / нүдэн ань, / Санамр унт, / эндэн төвкнүн. <...> Сээхн иньгм, / санамр унтыч. / Сээхн зүүд / бэрж хоньч») [Нармаев 1987: 112]. Сплошной текст структурирован стихотворными строками из двух слов, в основном парной анафорой (иногда сплошной) и парной рифмовкой, иногда внутренней рифмой, мужской рифмой (например, «Сө, чилгр, / сар герлтнэ, / Сенр аһар /чееж авлна. / Сээхн иньгм, / нүдэн ань, / Санамр унт, / эндэн төвкнүн»). Диалоговый контекст произведения проецирует взаимосвязь матери и ребенка.

Фольклорную традицию транслирует также колыбельная песня Владимира Нурова в сопоставлении ночного сна животных и человека. При этом автор вводит имя ребенка – девочки Занды. «Зара, зан уга цугтан / Заңг угаһар

орндан орна. / Занда күүкн бас унтхинь, / Заһсн, зурмн уга сурна» [Нуура В. 1974: 62]. («Еж, слон – все без капризов улеглись в кровать. Рыба, суслик – все просят Занду тоже заснуть»). Во второй строфе детализируется, как зайчонок, ножки свои почистив, слушая сказку, заснул, как рыба в поисках теплого течения меняет каждую ночь место сна: «Туулан көвүн көлэн арчад, / Туулян соңсн бээж утна. / Бүлэн урхл дахж заһсн / Бүүрэн асхн болһн сольна» [Нуура В. 1974: 62]. В первой строке третьей строфы – продолжение темы сна уже домашних животных, когда верблюдица, лаская, хвалит своего верблюжонка: «Ботхан таалж темэн буульна» [Нуура В. 1974: 62]. Эта апелляция к миру природы вводит формульный мотив «все спят, и ты спи», обращенный к ребенку и дополненный сравнением со спящими детьми: «Боожң бичкд нөөрэн авна» [Нуура В. 1974: 62]. Колыбельная завершается портретом матери, успокаивающей и убаюкивающей дочку поглаживанием и задушевной песней: «Ээжнь өөрнь төвкнү харна, / Ээлтэ дууһар ашкинь илнэ» [Нуура В. 1974: 62]. Включение поэтом в персонажный ряд слона, не обитающего в калмыцких степях, тем не менее тоже связано с устным народным творчеством калмыков – со сказками о животных, например, «Не отвергай помощи даже слабого», «Слон и волк» [Сандаловый ларец 2002: 185–187, 211–212]. Текст структурирован сплошной и парной анафорой, в основном перекрестной рифмовкой, мужской рифмой (например, «Зара, зан уга цугтан / Занг угаһар орндан орна. / Занда күүкн бас унтхинь, / Заһсн, зурмн уга сурна»).

Все три колыбельные песни Балакаева, Нармаева и Нурова не имеют припева, формулы-маркера «баю-бай». В первых двух песнях эту функцию выполняют повторы: «унт», «унтыч» (“усни”, “засыпай”), просьба закрыть глазки и пожелание видеть хорошие сны. Все тексты изобилуют глагольными формами, передающими процесс подготовки ребенка ко сну с помощью колыбельной песни.

Василий Чонгонов (г.р. 1956) в «Саатулын дун» (“Колыбельная песня”, 1989) трижды ввел в припев маркер «Буужа!» [Чонгонов 1989]. Это искаженное «Бүүвэ», так как, по словам автора, в этимологии припева он ориентировался на монгольскую легенду о войне дербетов с халхасцами – когда дербетский разведчик принял услышанный у врагов мотив качания колыбели (бүүвэ) за

появление богатыря Хатан Буува хатан, и с тех пор дети боятся слова «буува» [см. Басангова 2009: 8]. У калмыков есть мифологическое существо Бужи, которым пугают детей в страшилках [Басангова 2009: 8]. Поэт соединил два слова: «бүүвэ» и «бужи», кроме того, сравнил ребенка с солнцем, с золотом, пожелал ему найти свое место в подоле времени («Эн цагин хормад / Эвинь олад өсич»).

Стихотворение Д. Кугультинова «Өлгэтэ көвүнд» (букв. “Младенцу в колыбели”, 1943, в переводе А. Голембы «Над колыбелью мальчика») в отличие от других исследователей мы относим к жанру колыбельной песни.

Ср. со стихотворением Г. Шалбурова «Өлгэн күүкдт» (“Младенцу”, 1940), в котором колыбельная песня обрамлена своеобразным кольцом: экспозицией (в небе летит самолет, мать поет колыбельную ребенку) и концовкой (ребенок заснул в люльке, в небе летит самолет) [Шалвра Н. 1940: 4].

У Кугультинова действие обусловлено военной ситуацией (советские солдаты вошли в село, разместились по чужим домам), лирический субъект (молодой воин, не женатый и бездетный) играет с ребенком, лежащим в колыбели, в стихотворении звучит йорял ребенку, актуализированный периодом войны. Стихотворение имеет автобиографический аспект – участие молодого поэта (офицер-политработник) в Великой Отечественной войне.

В русском переводе есть неточности, отступления от оригинала, микширующие элементы колыбельного текста. Например, «Өлгэд бичкхн көвү / Өкэрлж би таалнав. / Сарсасн хариннь хурһдт / Сумд бэрүлж саатулнав» [Кугультинов 1981: 39]. («Лежащего в колыбели малыша я ласкаю. В растопыренные ручонки, вложив пули, *убаюкиваю*»). Ср. в переводе Голембы: «На малыша гляжу. На необъятный / Мир, трудно избегающий беду... / Потом патрон тяжелый автоматный / Ему в ладошку пухлую кладу» [Кугультинов 1988: 32].

Формула-маркер «закрой глазки» в стихотворении обыграна: ребенок, играя в прятки с воином, глазки открывает и закрывает: «Нанас “бултж”, тиигжәһэд / Нүдән аняд секнә» [Кугультинов 1981: 40]. У переводчика: «Шуми, малыш, веселый и победный, / Не унывай, не плачь и не робей!» [Кугультинов 1988: 32].

Мотив убаюкивания повторяется далее в контрасте: воин ласково убаюкивает малыша, целует его стеснительно, как будто своего ребенка. «Өлгэд бичкхн көвү / Өкэрлж би саатулнав. / Эврәһән мет таалж, / Эмәж энүг үмснэв» [Кугультинов 1981: 40]. У переводчика иначе: «И я целую мальчика украдкой, / Пришедшего к нам в грозах и огне. / И нежности своей стыжусь несладкой, / Не свойственной солдату на войне» [Кугультинов 1988: 33].

Колыбельная обычно включает перспективу будущего ребенка с определенным набором пожеланий. В два предпоследних катрена произведения Кугультинова введены элементы благопожелания: «Өсич, көвүн, эцкнрәсн / Ондан жирһл үзич. / Маанрин таднд өгсн / Мөңк хөвән эдлич» [Кугультинов 1981: 41]. («Расти, мальчик, увидишь другую, чем у отца, жизнь. Познай лучшую, чем у нас, судьбу»). Упоминание отца, которого нет в семье (видимо, погиб на войне), подчеркивает в стихотворении сиротство малыша, мать которого занята сейчас домашней работой.

В контексте стихотворения бинарная оппозиция жизнь/смерть манифестируется поэтом как настоящее/будущее с войной и смертью, но с миром и радостью после войны. Малыш в люльке символизирует бессмертие жизни. Этот контраст заявлен и в игрушках войны – пули, пистолет, которыми играет ребенок, немецкая зажигалка, пламенем которой развлекает малыша воин. У переводчика: «Расти. / Толстей и крепни, / Шустр и звонок. / Ты, рыженький, ты, жизнь земли моей! / Пусть горестей не ведает ребенок, / Дитя войны, дитя суровых дней. / Будь в жизни справедливым, верным, точным, / Как пуля, что разит наверняка, / Будь в жизни нестигаемым и прочным, / Прочней, чем сталь солдатского штыка!» [Кугультинов 1988: 33–34].

Стихотворение в кольцевой композиции (повтор первой строфы в конце текста) актуализирует мотив колыбельной с ее магией защиты, охраны младенца взрослым человеком: «Кедмнә моднд һаза / Көлстә мөрм уята. / Ирмгин ца одачн / Ик бәрлдән болат» [Кугультинов 1981: 39, 41]. («К грушевому дереву привязан мой потный конь. Вдали до сих пор идет большой бой»). У переводчика повтор в конце текста трансформирован, ср.: «К деревьям, к грушам, зноем опаленным, /

Привязываем мы коней своих. / А там, вдали, за блеклым небосводом, / Жестокий бой доселе не утих»; «К деревьям, к грушам, зноем опаленным, / Мы привязали лошадей своих. / А там, вдали, за блеклым небосводом, / Жестокий бой доселе не утих» [Кугультинов 1988: 32, 34]. Автор активизирует индивидуальное, личностное восприятие войны через лирического субъекта стихотворения, отсюда и единственное, а не множественное число в кольцевом катрене, поскольку множественность кавалеристов эскадрона заявлена в самом тексте. Таким образом, в стихотворении «Өлгэтэ көвүнд» (“Младенцу в колыбели”) ключевым становится не просто пребывание воина у колыбели, а обращение к ребенку в колыбели, его баюканье, что является одним из элементов жанра колыбельной песни.

Стихотворение состоит из 20 катренов, структурировано в основном парной анафорой, свободной рифмовкой, мужской рифмой (например, «Кедмнэ моднд хаза / Көлстэ мөрм уята. / Ирмгин ца одачн / Ик бэрлдэн болата»). В тексте есть публицистические отступления, размышления о войне, риторические фигуры – обращение к войне, похитившей сколько радостных, лучших лет жизни у людей, лишившей их столько хорошего, что они могли увидеть и чего ждали, оборвавшей преждевременно столько молодых жизней: «Дэн, дэн! Кедү / Дүүвр мана насна / Жигтэ байр, хөвтэ / Жилмүд манас булавч! // Үзгдх, күлэсн кедү / Үнтэ сээг көөвч! / Өсх кедү жирһл / Өдринь күцэлго чилэвч!..» [Кугультинов 1981: 40]. Авторская эмоциональность подчеркивается неоднократными восклицательными знаками, сравнениями, эпитетами. Так, «ситуация убаюкивания, подразумеваемая в фольклорной колыбельной, но в ней не описываемая, в колыбельных литературных может восстанавливаться в самых разнообразных формах.

Так, жанр может “поддерживаться” в большей степени передачей “колыбельных” настроений, воспроизведением “колыбельных” ремарок, чем поэтическими признаками самой колыбельной» [Головин 2000а: 333].

В калмыцкой поэзии нового века жанр колыбельной песни редок. Помимо нескольких колыбельных песен В. Шуграевой, это и варианты разных лет

«Колыбельной песни» Николая Санджиева («Өлгэн дун», 1994, 2004). В последнем варианте она, написанная без припева из трех куплетов, начинается с приготовления ко сну ребенка: «Отхм көвүн / орндан орв» («Мой младший сын / улегся в кровать») [Санжин Н. 2004: 6]. Пейзажная зарисовка открывается описанием весеннего неба, тепла, затем звездной ночи. «Төгрг одн / Терзэр шаһана, / Чамла унтхар / Чирмэд бээнэ» [Санжин Н. 2004: 6]. («Круглая звезда / Заглядывает в окошко, / С тобою хочет спать, / Подмигивает»). Прием олицетворения вводится в общую картину месяц, к которому обращена просьба укрыть малыша: «Хулһр сар, / Хуча бол» (букв. «Корноухий месяц, стань покрывалом») [Санжин Н. 2004: 6]. Прилагательное «хулһр» («корноухий») и существительное «сар» («луна, месяц») создают художественный образ неполной луны (месяца) в виде уха.

Ср. в «Колыбельной песне» кабардинского поэта А. Мукожева: «сравнения луны с сережкой, подвешенной к небу, а звезд – с рассыпавшимися бусинками», которые родитель отыщет и соберет для ребенка [Хавжокова 2016: 38–39].

Мотив «всем пора спать, и ты спи» соединяет людей и природу в «Колыбельной песне» калмыцкого поэта: «Унт, көвүм, / Унт, одн» [Санжин Н. 2004: 6]. («Спи, мой малыш, / Спи, звезда»). В каждой строке здесь по два слова.

Трансформацию этого мотива как «все спят, всем снятся свои сны, ты спишь, потом расскажешь о своем сне», иначе говоря, мотив детского сна [Головин 2000: 336] наблюдаем в «Колыбельной» даргинского поэта Г.-Б. Багандова: «Засыпай, сынок! / Расскажешь утром мне, / Что увидел ты хорошего / Во сне» (пер. Я. Акима) [Багандов 2009: 11].

Если в колыбельной песне русских поэтов есть, помимо обычного адресата ребенка, адресация к самому себе, к другу, к возлюбленной, в том числе антиколыбельная, пародия на колыбельные песни [Головин 2000b; Тихомирова 2012; Меркурьева 2015], то в калмыцкой лирике такие примеры единичны. Так в жанре антиколыбельной песни опубликована в республиканской газете «Хальмг үнн» вместо передовицы «Өдгэ цага саатулин дун» («Современная колыбельная песня», 1991) Егора Буджалова. Ее название и содержание определяется

современной действительностью России начала 1990-х гг., что и вызвало сатирический ракурс текста. В 12 куплетах-четверостишиях колыбельный маркер припева организован своеобразно, каждая строка куплета начинается: «Баю бай, баю бай», создавая синтаксический параллелизм.

У поэта была уже колыбельная песня для детей «Баю бай», где он использовал этот русский маркер несмотря на то, что есть калмыцкий припев «бүүвэ, бүүвэ».

В антиколыбельной песне калмыцкого поэта такое включение русской формулы представляется уместным, тем самым актуализируется обобщенный, общероссийский вектор адресата – взрослого читателя. Рефреном стал метафорический призыв в разных вариантах: «Бүсән чаңһар бүслцхэй» (“Потуже затянем пояса”), «Бүсән чаңһа гижәнэ» (“Затяни пояс”, – сказал), «Бүсән цугтан чаңһацхай!» (“Все затянем пояса!”) [Буджала Е. 1991: 1].

Первый рефрен определен политической и экономической ситуацией в стране: борьбой партий, политических лидеров за власть, перестройкой (коммунисты, Б. Ельцин, М. Горбачев), забастовками, пустыми прилавками магазинов, продовольственным кризисом (карточная система), обнищанием народа, развалом России. А для калмыков в сравнении с тем, что народ пережил сибирскую ссылку, уже нет ничего страшного: «Сибирь даасн маднда / Сүрдх юмн угала» [Буджала Е. 1991: 1]. Второй рефрен «Бичэ икэр өврцхэй» (“Сильно не удивляйся”) обусловлен отношением к тому, что пишут газеты, говорит М. Горбачев, призывает Б. Ельцин, остается славить такую «хорошую» жизнь.

Символично завершение антиколыбельной песни: «Баю бай, баю бай... / Бичэ һурниһэд бээхнч, хээмнь, / Тавн үртэ эк цаачн / Талоһан геечкэд уульж бээнэ...» [Буджала Е. 1991: 1]. («Баю бай, баю бай... Не печалься, бедняга. Там мать пяти детей, потерявшая талоны, плачет...»).

В тексте используется безэквивалентная лексика, передающая реалии того периода: коммунисты (коммунистһр), социализм, Советы (Советмүд), лавка (в значении магазин), газета, партии (партьс), перестройка (перестройк), забастовки (забастовкс), талон.

Мотив убаюкивания, характерный для колыбельной песни, здесь имеет иронический посыл: расхождение между словом и действием, когда риторика в идеологическом плане должна была успокоить (усыпить) граждан. Все это позволяет отнести произведение Е. Буджалова к антиколыбельной песне – песне для взрослых.

Подводя итоги, отметим, что колыбельная песня, адресованная детям, в жанровой системе калмыцкой лирики XX–XXI веков находится в периферийной области, не собрана и не изучена.

Нами разыскано 21 стихотворение, созданное 16 поэтами. Из них 2 песни названы «Саатул» («Колыбельная»), 6 песен – «Саатулын дун» («Колыбельная песня»), 2 песни – «Өлгэн дун» («Колыбельная песня»), 1 песня – «Дүүжнгин дун» («Колыбельная песня»), т. е. с обозначением жанра. Одна песня в названии имеет обращение: «Унтыч, күүкм, өсич» («Спи, мое дитя, расти»), другая «Амр саатул делднэ» («Время игр заканчивается») указывает на процесс перехода ко сну. Есть песня, образованная русским маркером «Баю-бай». В заглавии другой песни сезонная проекция – «Үвлин салькн» («Зимний ветер»), но с подзаголовком «Өлгэн дун» («Колыбельная песня») может быть отнесена и к «зимней поэзии», как и стихотворение Дендян Айс «Өлгэн бичкн күүкдт» («Младенцу»). Название песни «Чонын саатул» («Волчья колыбельная») вступает в противоречие с подзаголовком «Деермчин частр» («Гимн разбойников»), кроме того, это единственный образец, обращенный не к миру людей, а к миру диких животных.

Как правило, главный персонаж в литературных песнях представлен в единственном числе, исключением стала песня «Амр саатул делднэ», адресованная малышам в детском саду, а также «Чонын саатул», адресованная волчатам. Все колыбельные, кроме «Амр саатул делднэ», отсылают к ночному времени. Две песни Т. Бембеева и М. Хонинова посвящены собственным детям – Вадику и Айте. В двух песнях Б. Сангаджиевой и В. Шуграевой главным персонажем становится внучка. Названия двух довоенных песен Ц. Леджинова и Г. Шалбунова подчеркивают статус заглавного персонажа – «Нилх үрнд» («Младенцу»), «Өлгэн күүкдт» («Младенцу»). Вторая из них обрамлена

ситуативными коллизиями: приготовление ко сну и сон младенца. Колыбельная песня А. Сусеева «Өлгэн бичкн күүкдт» являет метатекст: колыбельная о колыбельной песне. Стихотворение Д. Кугультинова «Өлгэтэ көвүнд» (“Младенцу в колыбели”), написанное во время войны, относится к жанру колыбельной песни. Все примеры не включают имена собственные маленьких адресатов (исключение колыбельная песня В. Нурова), кроме посвящений. Обращения к единичному адресату передают любовь и ласку одного из родителей с притяжательным местоимением «мой»: мой дружок, мой милый, мой маленький, мой малыш, мой младенец, мое дитя (в том числе наше будущее, радость судьбы), с гендерным определителем – мой сынок, моя внучка.

В отличие от фольклорных песен калмыков и ойратов, где есть сравнения ребенка с яблоком, гранатом, ароматом можжевельника и груши, вкусом дикого меда и водки, с кумысом, отварной грудинкой, а также с веткой волшебного сандала, волной далекого океана, серебряным мостом над глубокой водой, с соловьем, собственным сердцем, со своим сном, с душой, единственной думой [Басангова 2009; Шинжэнэ өөрднрин күүкдин келнэ билг 2010], калмыцкая литературная колыбельная песня в этом плане сдержана, поскольку в своей сюжетной модели сфокусирована на прогнозировании жизни адресата в диапазоне от завтрашнего дня до отдаленного времени с пожеланием роста, здоровья, крепости, богатырства, прославления рода/народа для пользы отечества.

При этом политический контекст песен 1920–1940-х гг. и 1960 г. равнозначен в манифестации советских мифов о Большой семье, а также о советской стране с мотивом покровительства и охраны детей, о которых заботится родина.

В последующем литературная колыбельная песня вновь возвращается к своему жанровому архетипу, к частному, интимному, а не общественному, публичному в политическом контексте, но тем не менее она имеет расширенный адресат, как детский, так и взрослый – читательский, так как не обладает прагматической функцией качания-убаюкивания, которая подразумевается в жанровом архетипе.

Фабула сна организует мотивный ряд в литературной колыбельной песне, во многом схожий с фольклорной традицией, – мотивы сна-роста, благополучного будущего, отношения к адресату, утверждения сна, «все спят, и ты спи», «все хотят спать, и ты спи», маркировки адресата, мотивы колыбели, семьи, рода, страны, природы, божественных покровителей, дарения. Мир природы связан с нестрашными зайцами, ягнятами, воробьями, жаворонками, соколами, гусями, утками, кошкой, с цветами, полынью, сосной, с такими космогоническими понятиями, как небо, звезды, солнце – луна/месяц, со стихиями – ветер, с хронотопом – ночь, полдень, утро, зима – весна. Основной географический ландшафт – степь.

Мир вещей определен окружающей средой: люлька, кроватка, дверь, окно, подушка, постель, одеяло, соска, лампа, чашка, спутник, флаг, самолет. Локус – дом, детский сад, в «Волчьей колыбельной» – логово. Мир семьи представлен в основном матерью/отцом и ребенком, в том числе отцом, матерью и ребенком; матерью, ребенком и бабушкой; бабушкой и внучкой. Страна если позиционируется, то в основном как советская.

Литературные колыбельные песни, как правило, небольшие по объему, куплетной формы, обычно с автономным припевом или включенным двумя строками в конце каждой строфы. Формулы-маркеры, с одной стороны, фольклорные – бүүвэ / бүүвдэ (баю-бай по-калмыцки и по-русски), ритмические (а-а-а), традиционные речевые формулы – спи спокойно/засыпай скорее, глазки закрывай, с другой – авторские: таг-чик / тагчг (ти-ше, тише). Сравнения ребенка с отцом-летчиком, с эпическим богатырем Алым Хонгором актуализируют связь с эпохой, с устным народным творчеством, с архетипом героя.

«Колыбельная может видоизменяться под воздействием исторической эпохи и идеологии, но не терять при этом своей сущностной, архетипической основы» [Головин 2000а: 377–378].

Антропоморфные образы солнца, луны, звезды, ветра, метели включены в образно-символическую систему стихотворения, участвуя в фабуле сна. Метафоры играющего с ребенком солнца, белой дороги, стремян, подола времени

передают национальное мировидение и верования. Элементы заговора от бессонницы, йоряла, считалки входят в колыбельную песню калмыцких авторов с использованием повторов, параллелизма, олицетворения.

Среди двух типов колыбельных песен в калмыцкой поэзии также преобладают императивные («монолог, обращенный к ребенку или к другим людям или существам (реальным или мифологическим)»), чем повествовательные («сообщают о чем-либо, имеют в своей основе бытовую зарисовку, часто рассказ о животных») [Беляева 2010: 163].

Калмыцкие поэты в колыбельных песнях придерживаются национальной версификации с анафорой и аллитерацией. Например, у А. Тачиева: «Үрглич, кукм, / Унтыч, кукм, / Таван авич, / Таалвр медич», парная, лексико-синтаксическая, звуковая анафора, аллитерация на согласные звуки **т, к, м**, гласные **у, ү** являют звукоподражание ветру, парная мужская рифма и рифмовка, двустопный ямб.

У Н. Санджиева: «Хулһр сар, / Хуча бол» – парная анафора с аллитерацией на согласные звуки **х, л, р**, мужская рифма, свободная рифмовка, двустопный ямб.

По словам Т. Бембеева, «в современной калмыцкой поэзии анафора и аллитерация по-прежнему выполняют метрическую функцию и являются метрическим средством. На данном этапе они сосуществуют с рифмой, часты случаи, когда поэтические строки имеют благозвучное единоначатие и созвучный конец» [Бембеев 1980: 159].

Таким образом, за исключением антиколыбельной песни Е. Буджалова (1991), ведущим жанром в колыбельной песне калмыцких поэтов остается стихотворение, адресованное младенцам/детям.

Особое положение у колыбельной песни в поэзии калмыцкого зарубежья: «Экин дун» (“Материнская песня”) Г. Мушаева основана на калмыцком фольклоре (см. подробнее в 1 главе, 1.4).

5.2. Частушка как периферийный жанр в калмыцкой лирике XX века

Частушка появилась в калмыцком фольклоре в 1920-е гг. под влиянием русского аналога. В 1930-е гг. она повлияла на создание литературной частушки в калмыцкой лирике. Поскольку этот жанр находился на периферии интересов этнографов, фольклористов, литературоведов, писателей, записи народных частушек не опубликованы, за исключением некоторых образцов, а литературные частушки привлекли внимание немногих калмыцких поэтов.

Как фольклорные, так и литературные частушки калмыцких поэтов, таким образом, не были объектом и предметом исследования.

Нами обнаружено пять частушек, написанных Пюрвей Джидлеевым, Басангом Дорджиевым, Константином Эрендженовым, Мутулом Эрдниевым, Санджи Эрдюшевым и опубликованных в конце 1930-х – 1940-м гг. Все тексты пяти поэтов имеют подзаголовки «частушка» («пионерская частушка» у К. Эрендженова), что указывает на целенаправленное жанровое освоение авторами литературной частушки.

Из них три частушки написаны на политическую тему, две частушки – на любовную.

Политические частушки П. Джидлеева, М. Эрдниева, К. Эрендженова, адресованные руководителю советского государства, приобретают характер магтала-восхваления новой жизни, тем самым размывая границы жанра.

Лирические частушки Б. Дорджиева и С. Эрдюшева предназначены для двух исполнителей, первая частушка указывает на возможность исполнения под известную народную песню, вторая имеет припев.

В политических частушках калмыцких поэтов нет сатиры, иронии, сарказма, критики, характерных для русской фольклорной частушки подобного типа, в лирических частушках, близких любовной песне, отсутствуют сатира и юмор.

Все тексты созданы в основном в традициях национального стихосложения. Влияние калмыцкой народной частушки на создание и формирование литературной частушки в калмыцкой лирике XX в. проследить не удастся в связи с малым количеством таких материалов в опубликованном виде. Предпринятый сравнительно-сопоставительный анализ пяти литературных частушек показал, во-первых, попытки освоения нового жанра калмыцкими поэтами в 1930–1940-е гг., во-вторых, малую продуктивность в их создании, дальнейшее исчезновение.

На русский язык недавно переведена лишь частушка С. Эрдюшева без указания жанра.

Как уже отмечалось, «дореволюционной Калмыкии частушки не были знакомы, впервые они получили распространение (по словам сказителей) в 20-х годах нашего столетия» [Народное творчество Калмыкии 1940: 293].

В «Истории калмыцкой литературы» позднее сообщено: «Одной из особенностей связи калмыцкой поэзии и фольклора в 30-е годы было также влияние народнопоэтического жанра частушки. Особенно это относится к современному живому фольклору. В частушках воспевалась радость жизни, родная природа, любовь и дружба (“Красота” М. Эрдниева, “Любовь” С. Эрдюшова, “Пионерские частушки” К. Эрендженова...). Нередко частушки использовались авторами, как вставки, в других произведениях поэзии» [История калмыцкой литературы 1980: II, 92]. В то же время здесь нет никаких цитат из перечисленных литературных частушек, нет и примеров со вставками частушек калмыцких поэтов в другие жанры.

Как писала Б. Лиджиева-Бадмаева в статье о творчестве народного поэта Калмыкии Константина Эрендженова, «характерной чертой произведений, написанных в это время, является их органическая связь с бурно меняющейся, преобразующейся на глазах жизнью (“Марш калмыцких стахановцев”, “Максиму Горькому”, “Пионерские частушки”, “Богач, сменивший лицо”, “Степная искра” и другие). Автор сумел выразить величие перемен, которые пришли в жизнь калмыцкого народа вместе с Советской властью» [Лиджиева-Бадмаева 1982: 106]. Этот автор также не обращался к тексту тех же «Пионерских частушек»

Эрендженова. Как выяснилось, исследователь в этой статье неправильно атрибутировал одно произведение поэта: это не два разных текста («Пионерские частушки» и «Богач, сменивший лицо»), а один: «Өңгэн сольсн байн (Пионерин частушк)» [Эрнжэнэ К. 1935: 46–49], т.е. «Богач-приспособленец (Пионерская частушка)». Эта частушка обнаружена в книге К. Эрендженова «Теегин очн» (“Степная искра”, 1935).

В своей монографии «Калмыцкий песенный фольклор» современный фольклорист Н. Ц. Биткеев указал, что «появляются все новые и новые частушки», но ни одна из частушек в его исследовании не представлена, их анализ отсутствует [Биткеев 2005: 60].

Калмыцкая поэзия 1930-х гг. характеризуется активным освоением новых жанров, экспериментальным поиском новых форм, в том числе под влиянием национального устного народного творчества, русского фольклора и литературы, – басня, баллада, колыбельная песня [Ханинова 2018: 58–68; Ханинова 2019: 194–206; Ханинова 2020: 187–203].

Одним из таких нововведений стал жанр литературной частушки. Термин «частушка» в калмыцком фольклоре и литературе передавался русским термином с усечением окончания (“частушк”) или во множественном числе с добавлением окончания (“частушкс”).

Так, лишь в одном из послевоенных сборников калмыцких песен (1958), составленном Б. Джимбиновым, опубликован единственный образец жанра, озаглавленный просто «Частушкс» (“Частушки”). «Этцн мөрнд гүүдл бээдв? / Элстэ һазрт мал идшлдв? / Угатэ күүнэ үнн һатлдв? / Усна хэрэр керм гүүдв? // Дегд цаһань киртэд оддг, / Деегүр санан зелэд хүврдг, / Дорд үзгин салькн / Деед үзгтэн һардг. // Уңһн дааһн гидгнь / Тоглэд, наадад йовна! / Угатыя күн гидгнь / Түрэд өлсэд йовнал. // Аң, аң дотрас / Арат мектэ болдг, / Бүкл эн орчлңгас / Байн ховдг болдг» [Дуулич, теегм, дуул 1958: 318].

Текст составлен из четырех куплетов-четверостиший, организованных разными видами анафоры – парной, сплошной, перекрестной, синтаксической. По содержанию это социально-политические частушки. В первой строфе звучат

риторические вопросы: у тощего коня возможен ли бег? На песке разве пасут скот? Правда бедняка востребована ли? По мелководью плывет ли корабль? На все эти риторические вопросы в следующих строфах следует утверждение, что бедняк всегда голоден, из зверей хитрее всего лиса, жадней всего на свете богач. Использован параллелизм, характерный для частушки: мир природы и мир человека.

В довоенном сборнике «Народное творчество Калмыкии» (1940) опубликованы ранние лирические «Частушки», записанные экспедицией в 1929 г., в переводе К. Новоспасского. «Дальней дороги не бойся – / Двое коней доведут. / Сомненья, тревоги – не бойся – / Два сердца друг друга найдут. / Камыш среднего озера / Косили мы, напевая. / Меня полюбила ты крепко, / Могу ли я не любить? / Дул северный ветер резкий, / А мне он казался южным, / Я шума не слышал степного, / Я думал – ты возле меня» [Народное творчество Калмыкии 1940: 71]. Тема взаимной любви в этих частушках показана через монолог юноши с помощью отрицательного параллелизма, риторического вопроса.

За неимением оригинального текста данных частушек, учитывая приведенный перевод, укажем на их близость содержанием и формой со старинной калмыцкой лирической песней «Бичкн арлин хулсн» («Камыш маленького острова»), например, в следующих строках: «Дунд арлин хулсиг / Дуулн йовж хадлав. / Дуран күрсн чамд / Дурго юнгад болхвв. <...> Хол гиж бичэ сан, / Хойр мөрн күргх, / Хоома гиж бичэ сан, / Хойр зүркн харһх» [Дуулич, теегм, дуул 1958: 284–285]. («Камыш среднего озера я, напевая, косил. Могу ли я не любить тебя, полюбившую меня? Не думай, что мы далеки, два коня доведут. Не думай, что все безнадежно, два сердца встретятся»).

Как фольклорные, так и литературные частушки калмыцких поэтов не были объектом и предметом исследования.

Рассмотрим вначале политические частушки П. Джидлеева, М. Эрдниева, К. Эрендженова. В названии произведения П. Джидлеева прямо заявлена его адресность: «Элвг эн жирһлим – эңкр Сталин өглэ» («Эту мою счастливую жизнь дал дорогой Сталин») [Жидлэн П. 1938: 2]. Текст, адресованный руководителю

советского государства, приобретает характер магтала-восхваления; здесь нет сатиры, иронии, критики, часто используемых народной частушкой на общественно-политическую тематику. Джидлеевский текст большего объема по сравнению с частушками других авторов, в газетном варианте не разделен на строфы, в книжном варианте 1940 г. имеет куплетную форму [Жидлэн П. 1940: 15–17]. Несмотря на авторскую интенцию в отношении жанра, это стихотворение сложно соотнести с частушкой. Начальная картина всеобщего изобилия, счастливой жизни, стахановского соревнования, воспетая в песне, подводит к рефрену, заявленному в заглавии и выполняющему функцию припева-лозунга: «Элдв эн жирһлим / Эңкр Сталин өглэ! / Залу чилгр насим / Зальта омгар аксла!» [Жидлин П. 1938: 2]. («Эту счастливую жизнь мне дал дорогой Сталин! Он вдохновил меня в мои молодые годы!»).

Эти повторы участвуют в построении стихотворения, «выполняют прежде всего функцию структурной, в определенном смысле структурно-смысловой, организации частушечного текста, выделяя наиболее значимые компоненты содержания» [Доброва 2018: 170].

Сопоставление звезд на небе и колхозных посевов, морских волн и численности колхозного скота дано поэтом в параллелизме с утверждением приоритета результатов социалистического труда. В колхозном табуне много прославленных скакунов, среди метких охотников есть и старики, молодежь готова к защите своей родной страны. Пограничники не пропустят врагов из капиталистического окружения, внутренних же скрытых врагов уничтожит знаменитый сталинский нарком Ежов.

Завершает картину авторское заявление о том, что о победной колхозной жизни поют песни, певцы передают привет Сталину в Кремле. Сплошной текст поэта структурирован в основном парной анафорой, перекрестной рифмовкой, мужской рифмой. Отдельные слова (амбары, колхоз, стахановцы, граница, пограничники, нарком) являют безэквивалентную лексику, хотя некоторые из них имеются в калмыцком языке (граница = межэ, пограничник = харулч).

Частушка М. Эрдниева своим названием «Сээхн» (“Красота”) также указывает на авторское отношение к современной действительности. В содержательном плане она нацелена на политическую оценку советской жизни, семантически близка утверждению «хорошо» по аналогии с поэмой В. Маяковского.

В духе времени психологический параллелизм в начальных строках частушки обусловлен сравнением «вечного» Сталина, ведущего народ к лучшей жизни, с живительным солнцем: «Жилмүд кедсн / Шарһ нарн / Жилэкэд үзгднэ, / Деерэс халулна. / Жирһлүр көтлсн / Мөңк Сталин / Зүркнд ивтрнэ, / Өөрэс зална!» [Эрднин М. 1940: 3]. По мнению Эрдниева, как солнечный жар опалает весной и летом, так и мудрый сталинский разум подчиняет своей воле все ближнее и дальнее: «Халун заль / Нарни толэнь / Хавр зун / Хойрхнд цонна, / Хурц, күнкл / Сталинэ ухань / Хол, өөр – / Делгүд таална!» [Эрднин М. 1940: 3]. Для поэта среди звезд нет ничего прекрасней пятиконечной звезды: «Теңгрин оддудиг / Тастнь һээхвчн / Тавн талтаһас / Сээхнь олдхш!» [Эрднин М. 1940: 3]. В данном контексте она становится символом советской страны и Красной Армии. Поэтому в сравнении с соколами автор не знает никого проворнее, чем соколы Сталина («Сталинэ харцхс»), т. е. советские летчики. Как река сильна своими горными истоками, так и Красная Армия («Улан Церг») горда и могуча, защищая страну от врагов. «Уулин ораһас / Эклсн холин / Усна урсхл / Омлһн сүркэ. / Өшэтнэ өмгэс / Сөрж дэврсн / Улан Церг / Омгта болн / Сүртэ!» [Эрднин М. 1940: 3].

Здесь политическая декларация тоже связана с именем Сталина, с его ролью и влиянием в жизни советского народа. Текст также отмечен пафосом, лозунгами, декларативностью, восклицательными маркерами. Стихотворение построено «лесенкой», не характерной для частушки, каждая строка состоит из двух слов, анафора носит произвольный характер (в основном парная, сплошная), рифмовка перекрестная, рифма мужская.

В двух текстах композиция одночастная со сквозным развитием темы, параллелизм (психологический, синтаксический), образная символика,

обусловленная современностью (например, солнце – Сталин, звезды – пятиконечная звезда, соколы – сталинские летчики).

Исследователи отмечают, что народная частушка всегда связана с современностью, отражает события, называет конкретные имена и героев, имеет адресацию, отличается реализмом, экспромтом, экспрессией, обычно небольшим объемом, куплетной строфикой, ритмом, хореическим размером, перекрестной рифмовкой [Лазутин 1960; Бахтин 1966; Мешкова 2000; Самоделова 2010].

Те же признаки характеризуют и литературную частушку. Исследованные примеры литературных частушек двух калмыцких поэтов на общественно-политическую тематику, по нашему мнению, не отвечают в полной мере заявленному авторами жанру – эти произведения, скорее, близки песне, гимну, магталу по своему содержанию и форме.

Благопожелание выступает как словесная формула, входящая в состав частушки [Мешкова 2011: 100], народной и литературной, как императивная формула, маркированная восклицательными знаками.

И частушка, и магтал-восхваление, и йорял-благопожелание коммуникативно направлены, нацелены на публичное исполнение.

Тем не менее, можно говорить о механизме ассимиляции этих жанров у калмыцких поэтов. Так, Джидлеев уже названием своего произведения провозглашает благопожелание советской действительности, связанной с именем Сталина, раскрывая эту формулу в самом тексте. Эрдниев также в названии «Красота = Хорошо» актуализирует благопожелание, аргументируя этот императив.

Народные частушки «на общественно-политические темы часто имеют сатирическую направленность» [Зуева 2001: 1193].

Литературная частушка К. Эрендженова «Өңгэн сольсн байн (Пионерин частушк)», написанная в 1934 г., рисует сатирический портрет приспособленца. В первой части дается характеристика богача, жадного, глупого, обманывавшего бедных людей. Внешний облик этого персонажа карикатурен: толстый, с отвисшим животом, ногами-колотушками, с выпяченной, как у верблюдицы,

губой, с угрожающим выражением лица. Во второй части, также обращаясь к богачу, пионеры говорят о том, что после Октября он стал искать себе прибежище (букв. нору, «орх нүк хээлэч»), посматривать в новую сторону, когда окрепли колхозы; сует всюду свой нос пяточком; чтобы обмануть колхоз, сменил свой внешний образ: запачкав лицо сажей, сгибается перед Советской властью, озираясь «в тени социализма» (“социализмин сүүдрт хултхлзад”). Но пионеры предупреждают приспособленца, что сколько бы он внешне ни менялся, сколько бы ни точил свой язык, он никогда не обманет ни комсомольскую, ни пионерскую организации: «Кедү өнгэн хуврулвчн, / Кел аман бүлүдвчн, / Комсомол, пионер партиг / Кезэчн чи меклшугач!!!» [Эрнжэнэ К. 1935: 48–49].

Назвав богача помпадуром (отсылка к сатирическому циклу рассказов М.Е. Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши»), поэт создал рифменный ряд неологизмов, понятный иногда лишь в контексте. Например, «Санан уга санхадур», букв. мыслитель без ума. «Санхадур» от глагола «санх» – думать, мыслить. Или: «”Сэн күн” канкадур», букв. «хороший человек»-карлик. От слова «канканцг» – карлик [КРС 1977: 285].

Частушка написана «лесенкой» (два слова на одной строке, одно слово – на следующей), с различной анафорой, смешанной рифмовкой (сплошной, перекрестной), насчитывает в 1 части – 36 стихов, во 2 части – 48 стихов. Указано место и время создания произведения: «Элст, 1934 ж.» (Элиста, 1934 г.), период коллективизации. Указанием «пионерская частушка» автор манифестирует активную позицию молодого поколения по отношению к старому и новому миру.

Среди таких «пионерских песен» и стихотворение Хасыра Сян-Белгина под боевым названием «Онъдин белэн медүлий!» (“Будем всегда готовы!”) с подзаголовком «Пионермүдин дун» (“Пионерская песня”, 1931). «Эврэ зерглэхэн батлий. / Олн дүнрэн дахулий. / Өшэтнэ зергинь шантрулж / Өмэрэн дегц ишкой» [Сян-Белгин 1934: 28]. («Крепи свои ряды. Веди за собой многих детей. Деморализовав (букв. притупив) вражью отвагу, иди только вперед»).

Ср. в сборнике «Бичкдт» (“Детям”, 1941) стихотворение Н. Манджиева «Каад зогсжасн пионер» (“Пионер на посту”) о борьбе с колхозными вредителями

[Бичкдт 1941]. «Повествование ведется от имени пионерского отряда, отправленного для охраны новорожденных ягнят. <...> Стихотворение завершается своеобразным пионерским отчетом: «Каад зогсжасн пионер / Кулак хортыг бэрнэ, / Мана пионерин отряд / Малыг төлэ ноолдна» [Манжин Н. 1941: 44]. («Пионер, стоявший на посту, захватил врага-кулака. Наш пионерский отряд борется за сохранение скота») [Ханинова 2019: 217–218].

Две частушки Басанга Дорджиева и Санджи Ильконовича Эрдюшева (1912–1943) соотносятся с любовной тематикой.

Поэтика заглавия первой из них транслирует диалог юноши и девушки: «Хойр седклин ханьцлһн» («Единение двух душ», 1939). На музыкальное сопровождение указывает развернутый подзаголовок: «(Көвүн күүкн хойр “Бичкн арлин хулсн” гидг дууна айсар дуулх частушк)», «(Юноша и девушка поют частушку на мелодию песни “Камыш маленького острова”»». Упоминание этой народной лирической песни, исполняемой под домбру, свидетельствует о ее популярности среди молодежи. Ср. с указанной калмыцкой частушкой 1929 г. в русском переводе.

Восемь куплетов молодые люди поют попеременно, девятый — хором: «Дуулуй, иньг, дуулуй! / Дуһрад, эргэд биилий! / Дуларн ханьцгсн бидн / Даңгин жирһл эдлий!» [Доржин Б. 1939: 54]. («Споём, друг, споем! Кружась, станцуем! Соединенные любовью, всегда будем благополучны!»).

Это образец литературной частушки, под пение которой танцуют. Юноша в первом куплете обращается к девушке с признанием, что как только увидел ее, пожелал с ней познакомиться: «Түрүн чамаг үзн / Туслц седклм тусла. / Таньлдхар түүнэс нааран / Төрүц даңгин санав» [Доржин Б. 1939: 53]. Девушка тоже признается юноше (по имени Санджи), что готова ответить на его чувство. Санджи рад, что их сердца соединились, а времена запрета, подобного черной скале, на взаимную любовь разрушены. Девушке же нужно согласие своих родителей, она ожидает их совета: «Болв аав-ээжэсн / Би зөвшэл сурлав. / Эврәннь уханла хамцулх / Эднэ селвг күлэнэв» [Доржин Б. 1939: 53]. Юноша убеждает любимую, что к ней стремится его сердце, что счастье зовет их. Она соглашается,

что перед ними открыты двери в эту счастливую жизнь, их чистые души накрепко соединены: «Үзгдсн тер жирһлин / Үүднь манд сэкэтэ. / Хар уга седкл / Хамдан батар хадата» [Доржин Б. 1939: 54]. Юноша, радуясь тому, что мечта его исполнилась, обнимает прекрасную подругу и просит дать окончательное согласие (выйти замуж): «Седкл мини күцв. / Сээхн иньгэн теврнэв. / Күцц зөв өгхичнь, / Күүкн, чамасн сурнав» [Доржин Б. 1939: 54]. Она же сообщает ему, что сегодня родители дали согласие, теперь она будет жить с ним в любви.

Эта частушка тоже одночастная, с развернутым сюжетом о знакомстве молодых людей, об их взаимном признании в любви, о согласии родителей на их брак. Прошлое и настоящее показано в контрасте с прежним обычаем создавать семьи по настоянию родителей без взаимного чувства, а ныне для взаимной любви нет никаких преград.

Развитие сюжета передано глагольными формами, экспрессия – восклицательными возгласами. В тексте есть анафора сплошная (1–3, 9 куплеты), парная (4, 6–7 куплеты), перекрестная (8 куплет), неполная парная анафора (5 куплет), неполная перекрестная рифмовка, мужская рифма. Среди художественно-изобразительных средств (эпитет красоты – «сээхн», сравнение препятствия с крепкой скалой – «хар хад»), встречаются метафоры открытых дверей в счастливую жизнь для влюбленных, зова грядущего счастья, устремленных друг к другу сердец. Если у юноши в частушке есть имя Санджи (Санж означает «бог, божество» [Монраев 2007: 178]), то девушка безымянная.

Стихотворение С. Эрдюшева «Дурн» («Любовь», 1938) с подзаголовком «частушк» («частушка») близко рассмотренной частушке Б. Дорджиева. Она также состоит из диалога юноши и девушки, при этом автор в газетном варианте 1939 г. в примечании указал, что первой начинает петь девушка, припев же (использовано русское слово «припев» вместо калмыцкого «давтвр») исполняется совместно.

Текст в журнальном и газетном вариантах структурирован девятью куплетами-четверостишиями; сплошная анафора, включая припев, есть в начальных куплетах (1–4), в остальных куплетах — парная (5–6, 8) или неполная

анафора (7, 9), припев построен «лесенкой». В современной републикации этого произведения поэта снят подзаголовок, а припев не обозначен [Поэзия Калмыкии 2009: 69].

Припев в авторских вариантах несколько различается. В журнальной публикации: «Йовий-йовий, / йовхмн, / Йовн йовж / күүндхмн. / Дурн-дурн / – дурнлм, / Дурна ашнь – / жирһллм» [Эрдүшэ С. 1938: 34]. («Пойдем, пойдем, пойдем, / Будем идти и разговаривать. / Любовь-любовь – моя любовь, / Итог любви – мое счастье»). В газетной публикации актуализирована музыкальность жанра: «Дуулий, дуулий, дуулия, / Дуулн йовж күндия. / Дурн, дурн, дурнлм, / Дурна ашнь – жирһллм» [Эрдүшэ С. 1939: 4]. («Споем, споем, споем, / Будем петь и разговаривать. / Любовь, любовь, моя любовь, / Итог любви – мое счастье»). Обычно калмыцкие частушки пелись под аккомпанемент домбры.

В начале частушки девушка радуется прохладе вечера, тому, что она идет под руку с любимым человеком. Он отвечает ей, что над ними светит месяц, а перед ним сияет ее лицо: «Өмн үзг талас / Өрэл сар шаһана, / Өңгтэ чини чирэчн / Өмнм ирж мандлна» [Эрдүшэ С. 1938: 34]. Традиционно калмыцкое фольклорное сравнение красоты девушки с луной. Девушка, обращаясь к другу, признается, что хотела бы ласково обнять его. Если она упоминает о зеленой траве под ногами, то он поет о том, что тихо веет ветер, роняет ветки в саду, что его мысли находят отзвук в ее сердце. Для девушки в ее думах только он, отдавший ей свою любовь.

Описание юношей звездной ночи с вечерней Венерой, самой значимой из «перемигивающихся» на небе звезд, символизирует также древнеримскую богиню любви. Так в произведение калмыцкого поэта вводится имагологический образ-символ, расширяя ассоциативное поле: «Оһтһуһин у аһуд / Олн одд чирмлднэ, / Алькась болвчн теднэс / Асхн цолвц ончта» [Эрдүшэ С. 1938: 35–36].

Девушка напоминает юноше калмыцкую пословицу, что гость всегда уходит, ливень всегда заканчивается, поэтому нужно прощаться, договориться о будущей встрече. Подхватывая иносказание любимой, юноша отвечает: «Үсэрэд

орсн хурт / Үняртж ноһан көкрнэ, / Чамла харһсн мини / Чеежм сарулж уудна» [Эрдүшэ С. 1938: 36]. («После затяжного мелкого дождя трава зеленеет, после встречи с тобой душа моя светлеет и ширится»).

Характерный для частушки психологический параллелизм (гармония в природе и в любящих людях) передает в эстетическом плане красоту мира и взаимной любви. Девушка признается юноше, что взволнованное ее сердце само успокоилось, потому что она радуется, смеясь, встрече с ним. Заключительный припев, спетый дуэтом, подтверждает это в журнальном варианте последней строки: «Дурна ашнь – энлм!» [Эрдүшэ С. 1938: 37]. В смысловом переводе: «Итог любви – в этом!». Газетный вариант отличается небольшой стилистической правкой автора. Такое открытое взаимное признание в чувствах демонстрирует новое в отношениях юноши и девушки, поскольку для калмыцкой ментальности характерны сдержанность, стеснительность, немногословность в проявлении и выражении любви.

Из всех рассмотренных нами литературных частушек современным поэтом Александром Скакуновым переведена частушка Санджи Эрдюшева.

Обратим внимание на то, что при публикации снято жанровое определение автора, не учтена диалогическая природа частушки, первенство девушки в дуэте. Возможно, что некачественный подстрочник повлиял на деформацию исходного текста и поэтому превратил частушку в обычную лирическую песню, которую поет юноша, т. е. в монологическое признание в любви. В переводе припев присутствует во втором четверостишии и в конце произведения (без обозначения, что это припев). Русский перевод ориентируется на журнальный вариант автора. У переводчика есть многочисленные неточности, стилистические погрешности в тексте, снижающие эстетический уровень оригинала. Например: «Когда же ночи сгусток сник / Предутренней порою, / Твой на луну похожий лик / Зажёгся предо мною» или «Шумит, резвится ветерок, / Срывая с веток листья. / А мыслям нашим невдомёк, / Что души в них слилися» [Эрдюшев 2018: 89]. Не обошлось у переводчика и без поэтических штампов: «Сердце трепещет любовью, / Счастьем пылает душа» [Эрдюшев 2018: 88, 89].

Влияние калмыцкой народной частушки на создание и формирование литературной частушки в калмыцкой лирике XX в. не удастся проследить также в связи с малым количеством таких фольклорных материалов в опубликованном виде. Кроме того, имеющиеся в фонде Калмыцкого научного центра РАН фонозаписи калмыцких народных частушек, собранных в разные годы фольклористами республики, не введены еще в научный оборот.

К тому же отдельные фонообразцы, записанные в начале 1980-х гг., свидетельствуют о том, что некоторые народные исполнители, судя по сведениям специалистов, одни и те же тексты считали то частушками, то лирическими песнями, например, «Мендря» (имя собственное женское), «Намчта торһн альчур» (“Узорчатый шелковый платок”) [Научный архив... Ф. 16, оп. 2]. Это говорит либо о размывании жанровых границ в современном восприятии информантов, либо о существовании вариантов разных жанров.

Так, в песне «Мендря» юноша, подаривший девушке туфли, обращается к ней с мольбой сказать сегодня, выйдет или не выйдет она за него замуж: «Маңдур гиһэд келхнчэ, / Эндр гиһэд келхнчэ, / Однав гиһэд келхнчэ, / Одхшв гиһэд келхнчэ» [Биткеев 2005: 197]. Припев при этом не имеет смыслового значения, представляя собой звуковой набор: «Халла лурли лудда вилэ, / Халла да лудда вилэ» [Биткеев 2005: 196]. Весь текст строится на рефрене (подарок девушке), вместе с тем отличается шуточной интонацией в указании на стоимость туфель (40 рублей), но серьезным вроде бы намерением лирического субъекта жениться. Неполная синтаксическая анафора в песне перемежается с грамматической и лексической эпифорой (например, «гинэлэ», «билэлэ», «келхнчэ» с добавлением распевочного слога «лэ», «чэ»).

Другой вариант «Мендри» был в фольклорном репертуаре Н. Дандыровой, своеобразно исполнявшей эту популярную песню, возникшую в 30-е гг. прошлого столетия, как пишет современный ученый. «Песня остросюжетна. Социальная заостренность здесь выступает на первый план. Бедняк Амбар любит Мендю, да и она взаимно. Но власть имущих выше этого. Мендря выходит замуж за богатого Мучку Анаева» [Биткеев 2005: 128]. Вероятно, в этом случае можно говорить о

функционировании разных текстов с одинаковым заглавием в виде частушки и песни.

Подводя итоги, заметим, что калмыцкая народная частушка возникла в 1920-х гг. под влиянием русского аналога, но осталась до сих пор на периферии интересов фольклористов, этнографов, музыковедов. Сохранились фонозаписи фольклорных экспедиций разных лет, не введенные еще в научный оборот, опубликованы лишь немногие примеры калмыцкой частушки.

Литературная частушка в калмыцкой лирике прошлого столетия также не стала объектом и предметом исследования литературоведов, быть может, потому что не котиновалась, по их мнению, в жанровой системе, а также потому, что таких произведений было, вероятно, немного.

Нами разыскано пока пять произведений П. Джидлеева, М. Эрдниева, К. Эрендженова, Б. Дорджиева и С. Эрдюшева, заявленных авторами в подзаголовке частушками. Все они опубликованы в конце 1930-х – 1940 гг., не были переведены при жизни поэтов на русский язык. Современный перевод частушки С. Эрдюшева деформировал жанровую природу произведения автора.

Все частушки поэтов имеют заглавия. Три из них – П. Джидлеева, М. Эрдниева и К. Эрендженова – написаны на общественно-политическую тему, две другие – Б. Дорджиева и С. Эрдюшева – на любовную. Первые два примера являют жанровую диффузию, соединяя в одном тексте элементы восхваления (Сталина и Ежова), благопожелания (советской стране) и собственно частушки по содержанию и форме, третий пример имеет сатирическую направленность.

Другие образцы близки народной лирической песне. В подзаголовке Б. Дорджиев указал на то, что его частушки исполняются на мелодию калмыцкой лирической песни «Камыш маленького острова», что подтверждает тезис современного исследователя о том, что, «хотя частушечное творчество продолжает быть продуктивным и по сию пору, логико-семантически оно равно по возрасту лирической песне» [Смирнов 2008: 84].

Все пять текстов строфически структурированы по-разному, но сохраняют в целом традицию национального стихосложения. В одни включены припевы с их

обозначением, в другие они интегрированы в форме повторов. Все эти частушки построены на разных видах параллелизма, риторических фигурах, словесных формулах, обращениях, являют монологическую или диалогическую конструкцию, эмоциональны и экспрессивны, связаны с современностью, разные по объему, с перекрестной рифмовкой и неполным хореическим размером. Все пять авторов обращались к жанру песни, марша в своем творчестве, как многие калмыцкие поэты [Жидлэн П. 1938: 4; Джидлеев 1940: 50; Доржин Б. 1938: 4; Эрднин М. 1939: 4; Эрдүшэ С. 1940: 1]. Вероятно, поэтому эксперимент в новой жанровой форме частушек был для них интересен, хоть и на короткий срок, и на единичном примере. Тем не менее, несмотря на то что литературная частушка в истории калмыцкой поэзии, судя по всему, представлена немногочисленными образцами, она свидетельствует о стремлении поэтов расширить жанровый диапазон, разнообразить форму и содержание своих произведений в отражении и оценке ими современной действительности. Дальнейшие разыскания калмыцкой литературной частушки прошлого столетия, возможно, позволят обнаружить как новых авторов, так и их тексты, продолжить исследование в этом направлении.

Итак, песенная лирика, представленная в калмыцкой поэзии XX века также неизученными жанрами колыбельной песни и частушки, продемонстрировала возникновение литературных аналогов в конце 1920-х – 1930-е гг. Если колыбельная литературная песня создавалась калмыцкими поэтами не только в прошлом столетии, но и в новом, пусть и не столь интенсивно, став органичной частью жанровой системы, то литературная частушка, видимо, не привлекла особенного внимания авторов, поскольку нами выявлено 5 текстов 5 авторов. Эти произведения на политическую и любовную тематику относятся к 1930–1940 гг.

Колыбельная песня калмыцких поэтов, в основном адресованная младенцу (исключение современная антиколыбельная песня Е. Буджалова 1991 г.), написана под влиянием национального фольклора и русской советской литературной колыбельной песни. Особое положение у колыбельной песни в поэзии калмыцкого зарубежья: «Экин дун» («Материнская песня») Г. Мушаева основана на калмыцком фольклоре. Литературная частушка политической

направленности включала в себя жанр магтала (восхваления), размывающий жанровую целостность произведения. Любовная частушка калмыцких поэтов близка национальной песенной традиции – любовной песне, не отличается краткостью, как обычная традиционная частушка в русском фольклоре и литературе. Судя по всему, калмыцкая литературная частушка не ориентировалась на русскую литературную частушку, узок тематический диапазон, нет частушечных куплетов, юмористической частушки у калмыцких поэтов несмотря на то, что все они – авторы песен, маршей, некоторые из которых положены в свое время на музыку. Это позволяет предположить, что частушка не стала органичной в жанровой парадигме калмыцкой лирики, отсюда и краткий период ее существования в 1930–1940-е гг.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги предпринятого исследования, сформулируем основные выводы на основе анализа выявленных материалов.

Для понимания закономерностей истории калмыцкой литературы XX века, в том числе калмыцкой поэзии, мы рассмотрели основные концепции ее периодизации и выдвинули свою концепцию, уточняющую главные параметры литературного процесса, поскольку такая периодизация истории национальной литературы способствует уяснению взаимосвязей и взаимодействия художественного творчества и социокультурного, идеолого-политического контекста истории страны: 1) 1917–1930-е гг.; 2) 1940–1956 гг.; 3) 1957–1970-е гг.; 4) 1980–1990-е гг.

Первый период (1917–1930-е гг.), характеризующийся глобальными историческими событиями (от Октябрьской революции до начала строительства социализма), повлиявшими на естественное эволюционное развитие литературы, способствовал изменению ее роли в обществе, когда трансформировалось художественно-эстетическое мировосприятие под воздействием политического и идеологического диктата государства. При этом масштабность эпохи расширила горизонт национальной словесности, кросс-культурных и межлитературных коммуникаций, сформировала профессиональную творческую интеллигенцию, обновила жанрово-видовую парадигму, стиль и язык.

К традиционной жанровой системе, базирующейся на устном народном творчестве и старописьменных ойратских литературных памятниках, прибавляется с середины 1920-х гг. и особенно активно в 1930-е гг. новая жанровая система калмыцкой поэзии. Литературный процесс характеризуется активизацией устного народного творчества, трансформацией некоторых его жанров – восхваления («магтал»), благопожелания («йорял»), проклятия («харал»), песни («дун»), принимающих теперь и авторские формы, влиянием русской классической и советской литературы, переводческой деятельностью, ставшей своего рода учебой у предшественников. При этом практически исчезает

влияние монголоязычных литератур, усугубленное языковыми реформами (отмена ойратской письменности, переход на кириллицу), что привело к разрыву между ойратскими письменными памятниками и новой советской литературой.

Две тенденции литературного процесса поляризуются: 1) ориентация на метод социалистического реализма, 2) отказ от политизации и переформатирование традиций национальной литературы и фольклора.

Наряду с возникновением жанра героико-революционной, основанной на эпической фольклорной традиции (А. Сусеев, С. Каляев, 1929), и антиклерикальной (Х. Кануков, 1929) поэмы, в калмыцкой поэзии появляются неизвестные ранее такие песенные жанры, как колыбельная песня и частушка, а также стихотворение-клятва, литературная пародия, басня, баллада.

Второй период развития калмыцкой литературы (1940–1956) менее продуктивен по сравнению с другими периодами. Малочисленная всегда писательская организация понесла потери еще в 1920–1930-е гг.: был репрессирован ряд калмыцких писателей, позднее реабилитированных (Г. Даваев, С. Каляев, Х. Сян-Белгин, К. Эрендженев и др.), погибли на фронтах Великой Отечественной войны М. Эрдниев, Г. Шалбуров. Особенное развитие получила оборонно-военная калмыцкая лирика, в том числе жанр стихотворения-клятвы. Во время сталинских репрессий калмыцкий народ, как и некоторые другие народы России, тринадцать лет находился в ссылке (1943–1956). Писатели были лишены возможности публиковать на родном языке свои произведения, ставшие позднее явлением задержанной и возвращенной калмыцкой литературы.

Третий период (1957–1970-е гг.) связан с возвращением калмыков из ссылки в 1957 г., возрождением национальной и русскоязычной калмыцкой поэзии, выходом к всесоюзному и зарубежному читателю.

Четвертый период (1980–1990-е гг.) отмечен ослаблением идеологической цензуры, явлением «возвращенной литературы», в том числе литературы калмыцкого зарубежья, развитием русскоязычной калмыцкой словесности. В плане освоения новых литературных направлений, отказавшись со временем от метода социалистического реализма, калмыцкие писатели оставались в целом в

русле реалистической направленности, создавая произведения в привычной жанровой системе (лирика, поэма, повесть в стихах). Эта инерция сказалась и на прежде освоенных поэтических жанрах и традициях – басне, балладе, литературной пародии.

В первой главе «Поэтический сборник как индикатор индивидуального творчества и литературного процесса калмыцкой литературы XX века» изучение изданных в первой половине XX века репрезентативных книг калмыцких поэтов позволило выявить как творческую индивидуальность автора, так и особенности развития литературного процесса данного периода, в том числе в жанровой парадигме. Общая направленность книг Н. Манджиева, С. Каляева, Б. Дорджиева, Ц. Леджинова, Л. Инджиева, Э. Кектеева, П. Джидлеева, К. Эрендженова, Х. Сян-Белгина, Г. Даваева в патриотическом, гражданском, героическом аспекте обусловлена прославлением социалистического строительства страны. Часть книг озаглавлена метафорически из одного слова «Хаалһ» (“Дорога”), «Чидл» (“Сила”) или двух слов: «Болд зүркн» (“Стальное сердце”), «Улан одн» (“Красная звезда”), «Теегин очн» (“Степная искра”), «Һашута үнн» (“Горькая правда”), или трех слов: «Улан талта одн» (“Красная пятиконечная звезда”). В заглавиях других изданий подчеркнута структурирующая жанровая дефиниция: «Һурвн поэм» (“Три поэмы”), в том числе с указанием типа издания: «Дуудин дегтр» (“Книга песни”), «Стихин хуранһу» (“Сборник стихов”), «Мана цагин айсмуд» (“Мотивы нашего времени”), с функцией авторской идентификации «Мини стихс» (“Мои стихи”). Ряд книжных заглавий актуализировал авторскую политическую концепцию в событийном аспекте: «Социализмин төлэ» (“За социализм”), «Стихэн социализмин делдлһнд» (“Стихи строительства социализма”), включая оценочную функцию: «Күчтэ дииллһн» (“Сокрушительная победа”). В других заглавиях прочитывался адресат: «Шажна хүвргин йовдл» (“Проделки духовенства”), «Ленинд нерэдсн шүлгүд» (“Стихи, посвященные Ленину”). Большинство заглавий книг сформулировано одноименным программным произведением, включенным в их состав (стихотворение, чаще поэма). В книгах и сборниках поэты стремились к художественной целостности, подчиняя

расположение произведений в составе издания определенной смысловой архитектонике, в том числе в частях, разделах. В ряде книг обнаружены интересующие нас жанры (например, колыбельная песня, стихотворение-клятва, частушки).

Разыскание таких книг, малодоступных по разным причинам (Великая Отечественная война, оккупация Калмыкии, ссылка калмыцкого народа), включение их в научный оборот способствует уточнению литературной карты Калмыкии. Поэзия калмыцкого зарубежья (сборник стихов Г. Мушаева «Теегин салькн», 1995) стала составной частью истории калмыцкой литературы XX века, демонстрируя основные культурные коды. Это дебютный и одновременно посмертный сборник стихотворений, написанных на чужбине, но изданных на родине к 70-летию со дня рождения поэта (1925–1966).

Во второй главе «Жанр баллады как форма новации в калмыцкой лироэпической поэзии XX века» рассмотрена поэтика баллады в калмыцкой поэзии XX века – военная, политическая, анималистическая, в синтезе жанров (баллада и поэма), в диалоге автора и переводчика. Генезис калмыцкой баллады не связан с национальным фольклором, в котором нет такого жанра. Этот заимствованный жанр появился в калмыцкой поэзии в 1930-е гг. Появление литературной баллады, начиная с «Баллады о будущем» («Хөөтин баллад», 1936) Г. Даваева, обусловлено влиянием русской советской баллады в русле тенденции литературы социалистического реализма советской эпохи. Баллада в советской калмыцкой поэзии не была распространенным явлением. Выявлено несколько способов дефиниции калмыцкой баллады: 1) включение в название термина «баллада» по-русски с усечением окончания: «баллад», 2) включение такого термина только в подзаголовке, 3) без указания жанра, 4) включение термина «баллада» в русском переводе названия оригинального текста или в подзаголовке, даже если жанр не обозначен самим автором. Сами калмыцкие поэты европейский термин «баллада» использовали по-русски в безэквивалентном виде без окончания – «баллад» – в названии произведения, например: Г. Даваев («Хөөтин баллад»), Л. Инджиев («Булгин туск баллад»), М. Хонинов («Үүлнэ

тук баллад»), В. Нурув («Баргин тук баллад») или в подзаголовке: М. Нармаев («Баллад»). В других случаях или авторы вообще не указывали жанр, или его номинацию использовали русские переводчики при отсутствии авторского обозначения («Баллада диких тюльпанов» Д. Кугультинова, «Баллада о недокуренной сигарке» М. Хонинова).

Исследование рецептивного потенциала репрезентативных произведений выявило, что формирование заимствованного калмыцкими поэтами жанра баллады относится к 1930–1940-м гг. (Г. Даваев, Б. Дорджиев), развитие – к 1960–1970-м гг., затем наблюдается угасание, говоря словами М.М. Бахтина, «памяти жанра».

В калмыцкой поэзии XX века выделяются две линии балладного жанра, по классификации С. Бройтмана: «ролевая» и «собственно лирическая» [Бройтман 2004: 331]. Специфика первой из них проявляется в том, что в нарушение канона повествование ведется не от третьего, а от первого лица, «повествователь здесь сам герой баллады, а не лирическое “я”» [Бройтман 2004: 331]. Например, «Зургин тук баллад» М. Хонинова, «Оошк торһн – Роза күүкн» М. Нармаева. В «лирических балладах» новым был ввод в стихотворение лирического «я», когда «между героем баллады и лирическим “я” устанавливается некая эмоциональная связь, позволяющая предполагать и большее – некий параллелизм их судеб» [Бройтман 2004: 331]. Например, «Мини үүрин тук баллад» А. Балакаева.

Эволюция балладных форм проявляется в трансформации субъектной организации баллады, когда наряду с классическим повествованием от третьего лица (например, «Башмгудин тук баллад» С. Байдыева, «Хулио Гримау» Е. Буджалова) появляются «ролевые» и «лирические» баллады, когда изменяется структура баллады: внесюжетные элементы композиции (пейзаж, портрет, интерьер), усиление эмоционального подтекста, психологизация поступка, разнообразие монологических и диалогических элементов, авторское присутствие, когда наблюдаются ослабление динамической концепции сюжетосложения и жанровая гибридизация (баллада-поэма).

С самого начала доминирующей стала политическая баллада, как отклик на современные события и как историческая память, прежде всего, о Великой Отечественной войне, реже Гражданской войне, созданная калмыцкими поэтами фронтового поколения. Для этих баллад характерны следующие стратегии: автобиографический компонент, документализм (локализация военных событий, реальные имена и фамилии персонажей в тексте и посвящении), художественный историзм, типическая героизация, сюжетность, реже лиризация авторского «я», диалогичность, символические маркеры, безэквивалентная лексика, большой объем, стихотворный размер, свободная форма строфики, в том числе «лесенка», национальная версификация (разные виды анафоры, аллитерация). Мотив двоемирия трансформируется в изображение врагов как нечистой силы, несущей смерть (Г. Даваев, Л. Инджиев), в то время как жанровый кодификатор ожившего мертвеца – советского танка, танка-привидения, его экипажа – актуализирует жертвенность, самоотверженность и бессмертие советского воина. Одномирие связано с современностью, далекой от мистики и фантастики. Герои совершают необыкновенные подвиги, которые воспринимаются ими самими как ратный труд во имя родины, их героизм типичен для советского человека. Балладным элементом таинственности, недоговоренности усилен сюжет-поединок, сюжет-испытание. Функция экфрасиса, в том числе диалогического, направлена на углубление психологического компонента текста. Баллады калмыцких поэтов, не участвовавших в боевых действиях в силу возрастных причин, передают их воспоминания о военном детстве и комсомольской молодости, об общении с ветеранами. Прием ретроспекции во временном континууме становится одним из основных способов сюжетного построения в таком стихотворении.

Политический ракурс баллад Е. Буджалова «Хулиан Гримау» (1963) и М. Нармаева «Оошк торһн – Роза күүкн» (1969–1970) определен историческими событиями (гражданская война, тюремное заключение политических деятелей, расстрел, потеря зрения), историческими персонажами (Хулиан Гримау, Генри Уинстон), членами Коммунистической партии своих стран, главными топонимами (Испания, Соединенные Штаты Америки, Советский Союз).

Политическая баллада Л. Инджиева «Явана Мишан туск баллад» («Баллада о Мише Иванове», 1993) в подзаголовке «Широклагин бэрэнд бээцхэсн хальмгудын санлд» («Памяти калмыков, находившихся в Широклаге») являет ракурс запрещенной ранее темы сталинских репрессий.

Зоопоэтика анималистической баллады Т. Бембеева, В. Нурова, М. Хонинова ближе к рассказу в стихах, раскрывает образы животных в конфликтных ситуациях, передавая те или иные смыслы стихий и символику птиц и животных выразительными средствами (сравнение, метафора, эпитет, звукоподражание, движение, именование). Литературный бестиарий в калмыцкой балладе указанных авторов не включает вымышленных, мифологических персонажей животного мира, поскольку фабула базируется на бытовой почве, отражая повседневную жизнь героев.

Прослежены различные стратегии автора и переводчика в жанровой дифференции избранного произведения на пути к разноязычному читателю, в создании баллады в калмыцкой поэзии прошлого столетия – синтез баллады с поэмой, поэма, собственно баллада, претерпевшая изменения, в поэзии М. Хонинова, А. Сусеева, Э. Эльдышева.

Калмыцкая баллада имела в творчестве того или иного поэта либо локальный характер, либо постоянный. При этом наблюдаем несколько тенденций: 1) целенаправленное освоение поэтами жанра баллады; 2) автор свое произведение неверно определяет в заглавии или подзаголовке как балладу (Ц. Леджинов, А. Балакаев, С. Бадмаев); 3) переводчики деформируют авторский замысел баллады, снимают жанровое обозначение (С. Байдыев); 4) несмотря на то, что тексты (в том числе поэмы) не отвечают жанровой дефиниции баллады, переводчики трансформируют их как балладу (А. Сусеев, Э. Эльдышев, Т. Бембеев); 5) автор изначально не обозначает свое стихотворение балладой, а переводчик переименовывает текст, придавая ему балладные признаки (Д. Кугультинов, отчасти М. Хонинов). Такой тандем автор – переводчик имеет разные результаты, в том числе спорного характера.

Народная смеховая культура нашла отражение в калмыцкой литературе 1920–1930-х гг. Примеры синтеза жанров йоряла-благопожелания и харала-проклятия, шарады-сатиры, үг-слова в сатирических произведениях калмыцких поэтов свидетельствуют о жанровых исканиях в калмыцкой поэзии тех лет и о роли фольклора. В третьей главе «Басня в калмыцкой поэзии XX века как зеркало смеховой культуры» изучена поэтика калмыцкой литературной басни, которая возникла в конце 1920-х – 1930-е гг. Конец 1950-х – 1970-е гг. – время развития этого жанра, а 1991 г. завершает историю калмыцкой басни в прошлом столетии.

Немногие калмыцкие поэты в разное время обращались к этому жанру дидактической литературы (С. Каляев, Х. Сян-Белгин, Б. Дорджиев, М. Хонинов, Т. Бембеев), ни у кого из них нет сборника басен, такие произведения частично входили в авторские книги, переиздавались. Единичные опыты в этом жанре были у Г. Шалбурова, Н. Санджиева, по две басни написали С. Каляев, М. Эрдниев, С. Байдыев, три басни – Д. Кугультинов. Калмыцкие баснописцы прибегали к различным способам для обозначения избранного ими жанра, чаще как «тежг» – «иносказание» (Т. Бембеев, Н. Санджиев), реже русским словом «басня» (Д. Кугультинов), не маркировали (Х. Сян-Белгин, М. Эрдниев, Г. Шалбуров, Б. Дорджиев, М. Хонинов), ограничиваясь словосочетаниями «шүвтр үг» (“острое слово”), «шүвтр бадгуд» (“колкие куплеты”), «шүлгин шүвтр мөрэр» (“сатирической строкой”). Иногда в творчестве одного и того же поэта использовались перечисленные способы жанровой дифференции басни.

Литературная калмыцкая басня, написанная в стихах, тяготеет к назидательности, морализаторству, опираясь на устное народное творчество (мифы, предания, сказки о животных, пословицы, поговорки, загадки) и на русскую басенную традицию, прежде всего И.А. Крылова.

Основная часть басен с персонажами-людьми у калмыцких поэтов связана с социальной сатирой на бюрократизм, казнокрадство, мздоимство, карьеризм, непрофессионализм и т. п. Определенное место занимает анималистическая басня с персонажами из мира животных, птиц и насекомых. Единичны примеры басен с флористическими мотивами и образами, в том числе с номинацией в названии, с

иносказательным выражением индивидуального жизнесознания. Несколько басен в подтексте можно отнести к политической тематике (Г. Шалбуров, Д. Кугультинов). Небольшая часть басен адресована взаимоотношениям между писателями и критиками, литературной полемике, литературной проблеме (Т. Бембеев, М. Хонинов).

Басенный жанр в творчестве калмыцких поэтов явлен как басня-сказка, басня-пословица, басня-поговорка, басня-фразеологизм, демонстрируя обращение авторов к фольклорному наследию – сказке, пословице, поговорке, а также фразеологизму. Среди персонажей как люди, так и представители мира фауны и флоры, флористические образы описаны в меньшей степени. Образы диких и домашних обитателей степной фауны манифестируют их взаимоотношения через диалоги и поступки, характеризуют путем иносказания типы людей, их пороки и недостатки, актуализируют социальную и политическую сатиру. Для структуры басен характерно строфическое деление на четверостишия, иногда использование подзаголовка или эпиграфа. Авторское датирование произведений не всегда присутствует. Стиль басен демонстрирует разговорную речь персонажей, эмоционально выраженную риторическими фигурами, сравнениями, междометиями, звукоподражаниями. Басенная мораль обычно дана в конце произведения или прочитывается в подтексте. Названия басен характеризуют либо персонажей, либо проецируют сатирический посыл, определяя тематику – социальную, политическую, нравственно-философскую. По словам А. Потебни, «с басней связан акт самосознания» [Потебня 1990: 59].

Дидактический ракурс басни с образами животного мира в калмыцкой поэзии прошлого века, с одной стороны, отвечал традициям фольклора монголоязычных народов, национальной литературы – үг'ов, сургаалов (поучений, наставлений), с другой – русской басенной традиции И.А. Крылова. Кроме того, выделены авторские басни с оригинальным сюжетом и басни в крыловской традиции.

Четвертая глава «Фольклорная и литературная традиция в эволюции жанров: стихотворение-клятва и литературная пародия в калмыцкой лирике XX

века» адресована стихотворению-клятве и литературной пародии. Среди новых жанров 1930-х гг. и стихотворение-клятва (калм. клятва – «андһар», «авшг», «таңһрг»), связанное с фольклорной традицией монголоязычных народов и с современной исторической действительностью, с военными событиями того периода. Стихотворение-клятва в творчестве калмыцких поэтов XX в. носило эпизодический характер, имело, как правило, единичное обращение к нему авторов в 1930-е–1940-е гг., позднее в 1960-1980-е гг. Изучение стихотворения-клятвы выявило две формы его бытования в истории калмыцкой поэзии – стихотворение-клятву отдельных авторов (Г. Даваев, Г. Шалбуров, М. Эрдниев, Э. Кектеев, М. Басангов, Л. Инджиев, С. Байдыев, Т. Бембеев, К. Эрендженов, Д. Кугультинов, С. Бадмаев) и коллективное письмо-клятву, влияние калмыцкого фольклора, исторических событий, советской идеологии, а также патриотизм и автобиографизм, коммуникативный дискурс. Определена взаимосвязь данного жанра с калмыцким устным народным творчеством, прежде всего с героическим эпосом «Джангар», клятвами его богатырей, с калмыцкими богатырскими сказками, легендами и преданиями, с «Сокровенным сказанием монголов» (1240 г.). В структурном отношении стихотворения-клятвы калмыцких поэтов имеют монологическую или диалогическую парадигму, содержат речевые формулы, отсылающие к фольклорным образцам, героические примеры предков. Как правило, это патриотические тексты небольшого объема, емкие по содержанию, эмоциональные по выразительности. Письмо-клятва в стихотворной форме являет коллективное обращение, созданное несколькими авторами от имени подписавшихся. По форме это письмо, адресованное кому-либо, подписанное множеством имен и/или названиями организаций («Клятва, данная Сталину», 1940, «Письмо воинов-калмыков великому вождю и полководцу советского народа товарищу Сталину», 1942). Стихи-клятвы калмыцких поэтов сыграли свою патриотическую роль, продемонстрировали тему исторической памяти народа в аспекте фольклорных традиций и новаций. Единичны примеры стихотворений-клятвы от имени пионеров (Д. Кугультинов), любовной клятвы (В. Нуров).

Дружеская литературная пародия в калмыцкой лирике относится к 1930–1960-м гг. (за исключением литературной пародии М. Нармаева 1991 г.). К этому заимствованному жанру немногие калмыцкие поэты обращались эпизодически либо открыто (Г. Даваев, М. Хонинов, Т. Бембеев, А. Кукаев, С. Байдыев, М. Нармаев), либо анонимно, либо под литературным псевдонимом (Умшач, Арзин Хар), раскрытие которого теперь затруднительно.

В количественном плане пародисты создавали обычно циклы пародий (от 4 до 21), как правило, не продолжая далее эти опыты. Жанровая дефиниция заявлялась эксплицитно как литературная пародия («Литературн пародий»), как дружеский юмор («Үүрин шог»), шуточные куплеты («Шог бадгуд») или имплицитно. Газетные и журнальные тексты пародий с точки зрения временного фактора являли определенный тип взаимоотношений: авторы пародии и пародируемого объекта – современники, событийный план сфокусирован на современности. По цели пародирования – это дружелюбная пародия. Объектом пародирования становились отдельные художественные произведения, их персонажи, переводы, литературный жанр, проблемно-тематический аспект, стиль, художественные приемы, авторское мировидение. Литературную пародию в калмыцкой лирике отличает немногочисленность пародистов и их произведений, эпизодический характер обращения к заимствованному жанру, доброжелательная авторская интенция, ЗФК (заглавие, реже посвящение и эпиграф), краткость, диалоговая конструкция, трансформация пародируемого объекта, литературная полемика, литературная игра, оценочная и социокультурная функция. Сатирическая пародия М. Нармаева (1991) является ответом на политический аспект современности в стихотворении Е. Буджалова, написанном в жанре антиколыбельной песни для взрослых. Жанр литературной пародии как индикатор литературного процесса не был востребован в калмыцкой лирике нового столетия.

В пятой главе «Жанровая органика колыбельной песни и частушки в калмыцкой лирике XX века» исследованы песенные жанры – колыбельная песня и частушки. В песенном устном народном творчестве калмыков жанр колыбельной

песни соотносится, с одной стороны, с частной жизнью семьи, поскольку связан с потомством, с другой стороны – с родом / народом / государством / страной / миром. Для колыбельной песни, как подчеркивают исследователи, традиционно характерны фабула сна и роста, основные мотивы сна-роста, благополучного будущего, отношения к адресату, утверждения сна, «все спят, и ты спи», маркировки адресата, мотивы колыбели, качания, семьи, рода, страны, природы, божественных покровителей, дарения и др. Все это характерно и для колыбельной песни калмыков, но в известных нам образцах нет мотивов смерти, страха (персонажей-вредителей типа Буки, волка и др.), мифологических персонажей-успокоителей вроде Сна и Дремы, Успокоя и Угомона.

Классификация колыбельной народной песни различается:

1) детский фольклор, поэзия пестования, 2) семейно-бытовые песни.

Колыбельная песня встречается и в составе некоторых калмыцких народных сказок, например, о Будигар-Мерген-батаре, о Хараде-Мерген-баатаре.

Колыбельная песня известна под несколькими жанровыми обозначениями (өлгэн дун, саатулын дун, дүүжңгин дун), образованными от существительных «өлгэ» и «дүүжң» («люлька, колыбель»), глагола «саатулх» («баюкать»), в сочетании со словом «дун» («песня») являет понятие «колыбельная песня». Обычно адресованная младенцу/ребенку (за исключением антиколыбельной песни Е. Буджалова), она развивалась на периферии жанровой системы национальной литературы и не имела широкого распространения несмотря на то, что в этот период особенно активно создавалась песенная лирика, как правило, героико-революционного, исторического, современного содержания. Обращение поэтов к жанру колыбельной песни, имеющей семейный характер, носило эпизодический характер, обычно это единичные опыты. В определенной степени литературная колыбельная песня в калмыцкой лирике отразила влияние фольклорного аналога, калмыцкого и русского, в формулах-маркерах: «бүүвэ, бүүвэ», равнозначных «баю-бай», «унт» («спи/засыпай»), «нүдэн ань» («глазки закрывай») и т.д. В связи с тем, что фольклорная колыбельная песня была мало записана и изучена, литературная колыбельная песня калмыцких авторов

ориентировалась и на советский литературный образец, вначале востребованный тоталитарной властью в идеологических и агитационно-пропагандистских целях. В последующем литературная колыбельная песня вновь возвращается к своему жанровому архетипу, к частному, интимному, а не общественному, публичному в политическом контексте.

Если народная колыбельная песня отличается в общем импровизационным характером, то литературная, часто следуя за фольклорной традицией, отвечает требованиям стихотворного жанра в аспекте ЗФК (заголовочно-финального комплекса), поэтики, версификации. Как все колыбельные песни народов мира, калмыцкая выполняла несколько функций: успокоение-усыпление, охранительная, прогностическая и эпистемологическая.

Первые колыбельные песни в калмыцкой лирике 1920–1940-х гг., являя трансформацию жанрового архетипа, соответствовали советской колыбельной песне, востребованной тоталитарной властью в идеологических, агитационно-пропагандистских целях: младенец рос в счастливой семье-стране под неусыпной заботой отца народов – Сталина. Среди первых образцов стихотворение Дендян Айс (литературный псевдоним Аксена Сусеева) «Өлгэн бичкн күүкдт» («Младенцу в колыбели», 1928), это колыбельная о колыбельной песне.

Среди двух типов колыбельных песен в калмыцкой поэзии преобладают императивные (монолог, обращенный к младенцу/ребенку), чем повествовательные (рассказ о чем-то или о ком-то). Это «Нилх үрндэн» («Младенцу», 1938) Ц. Леджинова, «Өлгэн күүкдт» («Младенцу», 1940) Г. Шалбулова, «Саатулын дун» («Колыбельная песня», 1960) Т. Бембеева, «Колыбельная песня» («Өлгэн дун», 1963) М. Хонинова, «Унтыч, күүкм, өсич» («Спи, мое дитя, расти», 1968) Э. Тепкенкиева и др. В колыбельную В. Шуграевой «Саатулын дун» (2014) включен трансформированный элемент калмыцкого заговора от бессонницы. За исключением одного текста все стихи отсылают к ночному времени, сезонная проекция либо не обозначена, либо введена в пейзажное описание (зима, весна). Все примеры не включают собственные имена маленьких адресатов (исключение колыбельная песня В. Нурова), кроме

посвящений. Калмыцкая литературная колыбельная песня в своей сюжетной модели сфокусирована на прогнозировании жизни адресата в диапазоне от завтрашнего дня до отдаленного времени с пожеланием роста, здоровья, крепости, богатырства, прославления рода / народа для пользы отечества. Фабула сна организует мотивный ряд в литературной колыбельной песне, во многом схожий с фольклорной традицией, – мотивы сна-роста, благополучного будущего, отношения к адресату, утверждения сна, «все спят, и ты спи», «все хотят спать, и ты спи», маркировки адресата, мотивы колыбели, семьи, рода, страны, природы, божественных покровителей, дарения. Мир природы связан с нестрашными зайцами, ягнятами, воробьями, жаворонками, соколами, гусями, утками, кошкой, с цветами, полынью, сосной, с такими космогоническими понятиями, как небо, звезды, солнце – луна / месяц, со стихиями – ветер. Литературные колыбельные песни, как правило, небольшие по объему, куплетной формы, обычно с автономным припевом или включенным двумя строками в конце каждой строфы. Элементы заговора от бессонницы, йоряла-благопожелания, считалки входят в колыбельную песню калмыцких авторов с использованием повторов, параллелизма, олицетворения. «Экин дун» (“Материнская песня”) Г. Мушаева в поэзии калмыцкого зарубежья основана на калмыцком фольклоре, передавая ментальный ракурс.

Несколько колыбельных песен отличаются от канона. Так, «Чонын саатул» (“Волчья колыбельная”, 2001) Т. Бембеева – колыбельная волчицы для волчат – вводит мир животных в данный жанр. Адресатом второго стихотворения Э. Тепкенкиева «Амр саатул делднэ» (“Время игр заканчивается”, 1986) стал не один ребенок, а малыши детского сада, место сна – не люлька, а кровати. В пяти куплетах обыгрывается понятие «тихого часа» – послеобеденного сна в детсаду. Эта литературная колыбельная песня поэтому не относится к «ночной» поэзии. Вместо формулы-маркера «баю-бай» эту функцию приняло слово «тагчг» (“тише”). Введение Е. Буджаловым формулы-маркера «баю-бай» в название и в сам текст обусловлено не столько экспериментом, сколько, видимо, невниманием к калмыцкому эквиваленту. Ср. его антиколыбельная песня для взрослых ««Өдгэ

цага саатулин дун» («Современная колыбельная песня», 1991), в которой включение русской формулы-маркера («баю бай») представляется уместным, тем самым актуализируется обобщенный, общероссийский вектор адресата – взрослого читателя. Мотив убаюкивания, характерный для колыбельной песни, здесь имеет иронический посыл: расхождение между словом и действием, когда риторика в идеологическом плане должна была успокоить (усыпить) граждан. Продолжение традиции колыбельной песни в новом веке свидетельствует о ее органичности в жанровой системе калмыцкой лирики.

Частушка появилась в калмыцком фольклоре в 1920-е гг. под влиянием русского аналога. В 1930-е гг. она повлияла на создание литературной частушки в калмыцкой лирике. Поскольку этот жанр, как и колыбельная песня, находился на периферии интересов этнографов, фольклористов, литературоведов, писателей, записи народных частушек не были опубликованы, за исключением некоторых образцов, а литературные частушки привлекли внимание немногих калмыцких поэтов. Все тексты имеют подзаголовок «частушк» («пионерская частушка» у К. Эрендженова), что указывает на целенаправленное жанровое освоение. Политические частушки приобретают характер магтала-восхваления новой жизни, йоряла-благопожелания, тем самым размывая границы жанра. Исследованные примеры литературных частушек П. Джидлеева и М. Эрдниева на общественно-политическую тематику, по нашему мнению, не отвечают в полной мере заявленному авторами жанру — эти произведения, скорее, близки песне, гимну, магталу по своему содержанию и форме. Литературная частушка К. Эрендженова «Өңгэн сольсн байн» («Пионерин частушк», 1934) рисует сатирический портрет приспособленца. Указанием «пионерская частушка» автор манифестирует активную позицию молодого поколения по отношению к старому и новому миру. Лирические частушки Б. Дорджиева и С. Эрдюшева предназначены для двух исполнителей, первая частушка указывает на возможность исполнения под известную народную песню, вторая имеет припев. Любовная частушка калмыцких поэтов близка национальной песенной традиции – любовной песне, не отличается краткостью, как обычная традиционная

частушка в русском фольклоре и литературе. Современный перевод частушки «Любовь» С. Эрдюшева деформировал жанровую природу произведения автора. Все пять текстов строфически структурированы по-разному, но сохраняют в целом традицию национального стихосложения. В одни включены припевы с их обозначением, в другие они интегрированы в форме повторов. Все эти частушки построены на разных видах параллелизма, риторических фигурах, словесных формулах, обращениях, являют монологическую или диалогическую конструкцию, эмоциональны и экспрессивны, связаны с современностью, разные по объему, с перекрестной рифмовкой и неполным хореическим размером. Предпринятый сравнительно-сопоставительный анализ литературных частушек П. Джидлеева, М. Эрдниева, К. Эрендженова, Б. Дорджиева и С. Эрдюшева показал, с одной стороны, попытки освоения нового жанра калмыцкими поэтами в 1930–1940-е гг., с другой стороны – малую продуктивность в их создании, дальнейшее исчезновение из жанровой системы, неорганичность в жанровой парадигме калмыцкой лирики.

В количественном отношении у калмыцких поэтов преобладали жанры колыбельной песни, басни, баллады, в меньшей степени использованы жанры стихотворения-клятвы, литературной пародии и частушки.

Если колыбельная литературная песня имела продолжение в новом столетии, пусть и не столь активно, то басня, баллада, литературная пародия, стихотворение-клятва и частушка исчезли из литературного процесса в калмыцкой поэзии. Вероятно, уход из жанрового арсенала поэтов стихотворения-клятвы объясним его специфической направленностью и востребованностью в определенные периоды, игнорирование частушки – неорганичностью для национальной песенной лирики, отсутствие литературной пародии – невниманием поэтов как к литературному процессу, так и к творчеству коллег, а может, и неумением освоить новый жанр.

Обновление жанровой парадигмы лирических и лироэпических стихотворений малой формы в калмыцкой поэзии пришлось на прошлое столетие, когда в ускоренном развитии литературы идейно-эстетические поиски и

жанровые эксперименты калмыцких авторов продемонстрировали верность национальным традициям с опорой на фольклор, а также новации во взаимодействии с русской и советской литературой, при этом сохраняя в основном особенности национального мировидения и стихосложения.

Вслед за Г. Гачевым, основателем экзистенциальной культурологии, «нас интересует не национальный характер, а национальное воззрение на мир, не психология, а так сказать, гносеология, национальная логика, склад мышления; какой “сеткой координат” данный народ улавливает мир и, соответственно, какой Космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок) выстраивается перед его очами и реализуется в его стиле существования, отражается в создании искусства и теориях науки. Это особый “поворот”, в котором предстает бытие данному народу, и составляет национальный образ мира» [Гачев 2008: 16]. В аксиологическом плане «ценности, общие для всех народов (жизнь, свет, дом, семья, слово, бог и т.п.), располагаются в разном соотношении. Эта особая структура общих для всех элементов (хотя они в каждом национальном мире понимается по-разному, имеют свой акцент) и составляет национальный образ, а в упрощенном выражении – модель мира» [Гачев 2008: 18–19]. Национальное самосознание, согласно ученому, «начинается лишь в актах сравнения с другими народами, которые предлагают собой многостороннее зеркало данному народу для многогранного сознания самого себя в рефлексии» [Гачев 2008: 31].

Отмечено, что актуализация этнокультурной проблематики в последние годы отодвинули на периферию литературоведческого дискурса вопросы межкультурной и межлитературной коммуникации. «Идентичность» и «диалог» выступают как взаимодополняющие регуляторы национально-литературной динамики, поскольку, как подчеркивает К.К. Султанов, «опыт каждой национальной литературы, проходящей свой путь от Дома к Миру, позволяет выделить типологически значимую тенденцию: интенсивность процесса национальной и личностной самоидентификации активизирует потребность вхождения в расширяющийся контекст межкультурного диалога» [Султанов 2007: 4]. В этой связи «значение сквозного лейтмотива приобретает и проблема

соотнесенности художественного мира как динамической целостности и этнокультурного контекста, иначе говоря – поэтики и идентичности» [Султанов 2007: 5]. Также «важно акцентировать нелинейное соотношение текста и контекста, когда во главу угла следует ставить не пассивно-зеркальное отражение этнокультурных реалий, а их трансформацию, эффект преобразования по законам развивающегося художественного опыта. Проследить движение художественной мысли от слова к смыслу, от текста к образу мира значит говорить об идентичности на уровне и в поле поэтики» [Султанов 2007: 6].

Справедливо утверждение Л.С. Дампиловой о том, что «единство литератур монгольских народов коренится в общности идейно-эстетических устремлений, в близости литературных форм, видов и жанров, а также художественно-изобразительных средств» [Дампилова 2016: 3]. Как и в бурятской поэзии, в калмыцкой поэзии «культурной памятью об аллитерационном стихосложении, выражающем идею изначального тождества мира на уровне художественной формы, становится анафористический стих», в котором усматривается актуализация национального наследия [Булгутова 2019: 358].

По словам Т. Бембеева, «анафора или единоначатие – один из основных стилистических приемов, характерных для калмыцкого стихосложения, заключающейся в повторении отдельных слов или одинаковых синтаксических построений в начале строк или строф. <...> Анафора ныне стала более современной, с более высокой точностью созвучия и нисколько не уступает такому активному метрическому средству, как рифма. <...> В современной калмыцкой поэзии анафора и аллитерация по-прежнему выполняют метрическую функцию и являются метрическим средством. На данном этапе они сосуществуют с рифмой, часты случаи, когда поэтические строки имеют благозвучное единоначатие и созвучный конец» [Бембеев 1980: 156–157, 159].

Таким образом, нами впервые выявлен, описан и проанализирован, введен в научный оборот значительный корпус произведений заимствованных лирических и лироэпических жанров малой формы в калмыцкой поэзии XX века: колыбельная песня, частушка, стихотворение-клятва, дружеская литературная

пародия, басня, баллада, а также неизученные ранее книги калмыцких поэтов, в том числе литературы калмыцкого зарубежья, тем самым уточнена жанровая система калмыцкой поэзии прошлого столетия в литературном процессе и в ракурсе диалога культур.

Перспективы дальнейших исследований по теме данной диссертационной работы заключаются в более подробном рассмотрении указанных жанров в творчестве калмыцких поэтов, в том числе и на уровне русскоязычной калмыцкой поэзии для уяснения освоенной традиции, шире – в сравнительно-сопоставительном и типологическом плане с такими произведениями монголоязычных и русской литератур.

Проблема художественного перевода на русский язык калмыцкой басни, баллады, колыбельной песни с сохранением или трансформацией жанровых признаков требует научного осмысления в ракурсе как межкультурных связей, так и передачи национального мировидения без утраты этнокультурных конструктов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Алтн чеежтэ келмрч Боктан Шаня = Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев / сост., предисл., коммент. и прилож. Б. Б. Манджиевой. – Элиста: КИГИ РАН, 2010. – 172 с.
2. Анчаров, М. Звук шагов / М. Анчаров. – М.: Изд-во МП «Останкино», 1992. – 301 с.
3. Арзин Хар. Литературин пародий // Улан туг. – 1939. – № 1–2. – Х. 90–93.
4. Ахматова, А. А. Стихотворения и поэмы / А.А. Ахматова / Сост., подг. текста и прим. В. М. Жирмунского. – М.: Сов. писатель, 1977. – 560 с.
5. Багандов, Г.-Б. Колыбельная / Г.-Б. Багандов // Байр. – 2009. – № 10. – С. 11.
6. Бадмин, А. Алтн шорад даргдго / А. Бадмин. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1964. – 313 х.
7. Бадмин, С. Андһар / С. Бадмин // Теегин герл. – 1984. – № 2. – Х. 18–19.
8. Бадмин, С. Барвс / С. Бадмин // Бадмин С. Өрүни урһлт: шүлгүд болн поэм. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1984. – Х. 72–93.
9. Бадмин, С. Барвсин туск баллад / С. Бадмин // Теегин герл. – 1982. – № 5. – С. 70–73.
10. Байдыев, С. Ботинки / С. Байдыев // Байдыев С. Л. Белые кони: стихи и поэмы / пер. с калм. – М.: Сов. Россия, 1973. – С. 42–43.
11. Байдын, С. Үүрмүдтән / С. Байдын // Теегин герл. – 1968а. – № 1. – Х. 74–75.
12. Байдын, С. Андһар / С. Байдын // Байдын С. Зүркнәннь цоклһар: шүлгүд болн поэм. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1960. – Х. 18–19.
13. Байдын, С. Башмгудин туск баллад / С. Байдын // Байдын С. Цецгәсиг серүлсн өрүн: шүлгүд болн поэм. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1967. – Х. 28–29.
14. Байдын, С. Йөрәлмүд / С. Байдын // Байдын С. Һазрин сорнц: шүлгүд болн поэмс. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1968б. – Х. 121–129.

15. Байдын, С. Нурвн жилв: шүлгүд / С. Байдын. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1991. – 154 х.
16. Балакаев, А. Баллада о друге/ А. Балакаев // Сов. Калмыкия. – 1965. – 25 июня. – С. 4.
17. Балакан, А. Даңгин өртөв: шүлгүд, поэм / А. Балакан // Элст: Хальмг дегтр нарһач, 2001. – 222 х.
18. Балакан, А. Живртә баһ насн: шүлгүд болн поэм / А. Балакан. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1965. – 125 х.
19. Балакан, А. Ленинә белглсн кишг / А. Балакан. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1962. – 64 х.
20. Балакан, А. Мини үүрин туск баллад / А. Балакан // Хальмг үнн. – 1965. – Майин 16. – Х. 3.
21. Балакан, А. Саатулын дун / А. Балакан // Книга для чтения (для начальных классов). Стихи, сказки, рассказы, пословицы. – Элиста: АПП «Джангар», 1994. – 172 с.
22. Бардаев, Э.Ч., Кирюхаев, В.Л. Русско-калмыцкий разговорник / Э.Ч. Бардаев, В.Л. Кирюхаев. – 3-е изд., исп. и доп. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1993. – 240 с.
23. Басангов, М. Клятва / М. Басангов // Стихи поэтов 20–40-х гг. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. – С. 18.
24. Басңга, Б. Көкрсн шин теегтм / Б. Басңга // Таңһчин зәңг. – 1935. – Майин 25. – Х. 2–3.
25. Басңга, М. Авшг / Б. Басңга // Хальмг поэзин антолог / Барт белдсн Калян С., Мацга И., Санган Л. – Элст: Хальмг госиздат, 1962. – Х. 191.
26. Басңга, М. Авшг / Б. Басңга. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 42 х.
27. Бембеев, Т. Баллада о заброшенных домах / Т. Бембеев // Известия Калмыкии. – 1993. – 2 июня. – С. 3.
28. Бембеев, Т. О заброшенных домах / Т. Бембеев // Бембеев Т.О. На уровне сердца: стихи и поэма. – Элиста: АOA «АПП «Джангар», 2005. – С. 42–43.

29. Бембеев, Т. О подрезанных крыльях / Т. Бембеев // Бембеев Т.О. Пульс: стихи и поэмы / пер. с калм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1974. – С. 13–15.
30. Бембеев, Т. Үүрин шог / Т. Бембеев // Хальмг үнн. – 1959. – Сентябрин 27. – Х. 3.
31. Бембеев, Т. Үүрин шог / Т. Бембеев // Хальмг үнн. – 1960. – Декабрин 30. – Х. 3.
32. Бембеев, Т.О. Стихи, поэмы, басни / Т. О. Бембеев. – Элиста: Калмгосиздат, 1963. – 86 с.
33. Бембеев, Т. О. Стремнина: стихи / Т. О. Бембеев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1966. – 22 с.
34. Бембин Тимофейин тежгүд // Хальмг үнн. – 1959. – Апрельин 8. – Х. 4.
35. Бембин, Т. Аршан болн хорн: шүлгүд / Т. Бембин. – Элст.: Хальмг дегтр харһач, 1970. – 112 х.
36. Бембин, Т. Ахдан өгсн андһар / Т. Бембин // Бембин Т. Аршан болн хорн: шүлгүд болн поэм. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1970. – Х. 63–65.
37. Бембин, Т. Живрнь тээрнхэ тоһрун / Т. Бембин // Хальмг үнн. – 1966. – Майин 4. – Х. 3.
38. Бембин, Т. Зөөр: шүлгүд болн поэмс / Т. Бембин. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1960. – 58 х.
39. Бембин, Т. Өнчрсн гермүд / Т. Бембин // Хальмг үнн. – 1990. – Мөрн сарин 4. – Х. 3.
40. Бембин, Т. Уршгта туула / Т. Бембин // Хальмг үнн. – 1957. – Июлин 30. – Х. 4.
41. Бембин, Т. Хөөткэн сансн шалһач / Т. Бембин // Теегин герл. – 1961а. – № 2. – Х. 31.
42. Бембин, Т. Цаһан салькн: шүлгүд, тежгүд болн поэмс / Т. Бембин. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1980. – 216 х.
43. Бембин, Т. Чонын саатул (Деермчин частр) / Т. Бембин // Байр. – 2001. – № 5–6. – Х. 14.

44. Бембин, Т. Юн кергтэ болх? / Т. Бембин // Теегин герл. – 1961б. – № 2. – Х. 31.
45. Бичкдт. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 72 х.
46. Боован, Б. Услада слуха / Б. Боован // Лунный свет: Памятники калмыцкой литературы XIII – начала XX века. Сост., перевод, предисл. и словарь А. Бадмаева. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991. – С. 214–221.
47. Босхмжин, Д. Андһарлжанав / Д. Босхмжин // Улан Туг. – 1942. – № 4. – Х. 9.
48. Буджала, Е. Андһар: поэм-тууль / Е. Буджала. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1984. – 101 х.
49. Буджала, Е. Баю-бай / Е. Буджала // Волшебная музыка. Сб. детских песен для учащихся национальных классов (1–4 класс). – Элиста: [б. и.], 2005. – С. 25.
50. Буджала, Е. Баю-бай / Е. Буджала // Түрүн харада: дуудын хураһһу. – Элст, 1992. – Х. 23–24.
51. Буджала, Е. Өдгэ цага саатулин дун / Е. Буджала // Хальмг үнн. – 1991. – Мөрн сарин 2. – Х. 1.
52. Буджала, Е. Хулиан Гримау / Е. Буджала // Теегин герл. – 1963. – № 4. – Х. 18–19.
53. Буджалов, Е. Баллада о коммунисте / Е. Буджалов // Теегин герл. – 1968. – № 2. – С. 44–45.
54. Бурятские народные сказки. Волшебно-фантастические и о животных. – Улан-Удэ: Бурятское кн. изд-во, 1976. – 448 с.
55. Бүүвән дун // Хальмг үнн. – 1993. – Хулһн сарин 18. – Х. 4.
56. Бүүвлдэ (Күүкд саатуллһна дун) // Хальмг үнн. – 1983. – Июлин 22. – Х. 4.
57. Вербин, Е. «Интересно!» / Е. Вербин [Электронный ресурс] // Прага, 2005. Режим доступа: <http://litparody.ru/autors/verbin-evgeniy/iz-tsikla-zhizn-i-mozgovaniya.html>.

58. Владислав Засыпко. Баллада чистой совести [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://justboxing.net/legendy-boksa/vladislav-zasyenko-ballada-o-chistoj-sovesti.html>.
59. Воздушный корабль: переводы / Сост. А.Г. Мурик и А.В. Парина; Вступ. ст. и сведения об авторах В.В. Ерофеева. – М.: Правда, 1986. – 480 с.
60. Гроссман, М.С. Лирика разных лет. Стихи / М.С. Гроссман. – Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 1974. – 144 с.
61. Гурян, Т. Клятва // До последнего дыхания / Т. Гурян / сост. и прим. И. Богатко. Предисл. С. Михалкова. – М.: Правда, 1985. – С. 80.
62. Һашун, Дамбин. Өнчн бөк / Дамбин Һашун. – Элст: Хальмгин ГИЗ, 1935а. – 48 х.
63. Һашун, Дамбин. Хаалһ / Дамбин Һашун. – Элст: Хальмг таңһчин издательств, 1934. – 48 х.
64. Даван, Һ. Ноолдана дун: Шүлгүд / Һ. Даван. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1983. – 126 х.
65. Даван, Һ. Үүрин шог / Һ. Даван // Таңһчин зэнг. – 1935. – Майин 22. – Х. 4.
66. Даван, Һ. Андһар / Һ. Даван // Ленинэ ачнр. – 1936. – Августин сарин 5. – Х. 4.
67. Даван, Һ. Социализмин төлө: шүлгүд / Һ. Даван. – Элст: Хальмг ГИЗ, 1932. – 48 х.
68. Даван, Һ. Хөөтин баллад (Тасрхань) / Һ. Даван // Улан баһчуд. – 1937. Январин 9. – Х. 1.
69. Даван, Һ. Хөөтин баллад (Тасрхань) / Һ. Даван // Хальмг үнн. – 1959. Июлин 28. – Х. 2.
70. Даван, Һ. Хулһач / Һ. Даван. – Элст: Хальмгин ГИЗ, 1935. – 29 х.
71. Даван, Һ. Шүлгүд болн поэмс / Һ. Даван. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960. – 221 х.
72. Дендэн, А. Өлгэн бичкн күүкдт / А. Дендэн // Дендэн А. Төрсн тегм (шүүгдж авгдсн шүлгүд 1927–1940). – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – Х. 24–28.

73. Дендэн, А. Төрсн теегм: шүүгдж авгдсн шүлгүд / А. Дендэн. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 73 х.
74. Дендэн Айс // Улан хальмг. – 1941. Январин 1. – Х. 4.
75. Дендэн, А. Бичэ март: шүлгүд / А. Дендэн. – Шарту: ОГИЗ. Н.-В. крайин издательств, 1932. – 32 х.
76. Дендэн, А. Болд зүркн: шүлгүд / А. Дендэн. – Элст: Хальмг таңһчин издательств, 1929. – 32 х.
77. Дендэн, А. Теегин үрн. Негдгч дегтрнь/ А. Дендэн. – Элст: Хальмг Госиздат, 1939. – 84 х.
78. Джангар. Калмыцкий героический эпос / сост. тома, подгот. текстов, исследование, коммент., словарь Н. Ц. Биткеева и Э. Б. Овалова; пер. Н. Ц. Биткеева и др. На калмыцком и русском языках. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1990. – 475 с.
79. Джангар: Калмыцкий народный эпос / Пер. с калм. С. И. Липкина. – 5-е изд. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1989. – 363 с.
80. Джидлеев, П. Песня о Сталине / П. Джидлеев // Поэзия Калмыкии. – М.: Худож. лит., 1940. – С. 50.
81. Джидлеев, П. Победный марш / П. Джидлеев // Поэзия Калмыкии. – М.: Худож. лит., 1940. – С. 49.
82. Джидлеев, П. Победный марш / П. Джидлеев // Поэты Калмыкии. Сб. стихов. – М.: Сов. писатель, 1958. – С. 35.
83. Дмитриев, И.И. Сочинения / И.И. Дмитриев. – М.: Правда, 1986. – 592 с.
84. Дорджиев, Б. Б. На степных просторах: избранные произведения. На калм., рус. яз. / Б.Б. Дорджиев. – Элиста: ГУ «Издательский дом «Герел», 2008. – 814 с.
85. Доржин Басц // Улан хальмг. – 1941. – Январин 1. – Х. 4.
86. Доржин, Б. Батар бууһан атх! / Б. Доржин // Улан баһчуд. – 1939. – Мартин 11. – Х. 1.
87. Доржин, Б. Болх дээнд белдий! (Комсомолин өөнд нерэдсн дун) / Б. Доржин // Ленинэ ачнр. – 1938. – Октябрин 20. – Х. 4.

88. Доржин, Б. Зэрм хургудин тускар / Б. Доржин // Улан баһчуд. – 1940. – Июнин 30. – Х. 3.
89. Доржин, Б. Мини стихс / Б. Доржин. – Элст: Хальмгин издат, 1939. – 61 х.
90. Доржин, Б. Мууһин ухан хөөнэс / Б. Доржин // Теегин герл. – 1963. – № 4. – Х. 15.
91. Доржин, Б. Өргн теегин өр дундан: шүлгүд болн поэмс / Б. Доржин. – Элст: Хальмг АССР-н дегтр һарһач, 1959. – 158 х.
92. Доржин, Б. Товч хадвчн – тоолвр кергтэ / Б. Доржин // Теегин герл. – 1963. – № 4. – Х. 14.
93. Доржин, Б. Төрскни төлө / Б. Доржин. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 56 х.
94. Доржин, Б. Уяңһ айс: шүлгүд болн поэмс / Б. Доржин. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1988. – 143 х.
95. Доржин, Б. Үр нанд бээнэ / Б. Доржин // Теегин герл. – 1961. – № 4. – № 2. – Х. 26.
96. Доржин, Б. Хойр седклин ханьцлһн / Б. Доржин // Доржин Б. Мини стихс. – Элст: Хальмг госиздат, 1939. – Х. 53–54.
97. Доржин, Б. Шүлгүд болн поэмс / Б. Доржин. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 75 х.
98. Доржин, Б. Эдэр эд кедго эдл-ахун һардачһрт / Б. Доржин // Теегин герл. – 1961. – № 2. – Х. 27.
99. Дуулич, теегм, дуул! Хальмг дуудин хураңһу / Жимбин Б. хураж, диглж һарһв. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1958. – 324 х.
100. Жалсараев, Д.З. Стремя в стремя / пер. с бурят / Д.З. Жалсараев. – М.: Сов. Россия, 1974. – 256 с.
101. Жан де Лафонтен. Басни. Иллюстрированное энциклопедическое издание. – М.: Белый город, 2005. – 672 с.
102. Жәңһр. Хальмг баатрлг эпос. һурвдгч һарцнь. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1990. – 287 х.
103. Жидлән, П. Комсомольск марш / П. Жидлән // Ленинэ ачһр. – 1938. – Октябрин 20. – Х. 4.

104. Жидлэн, П. Мана байр: шүлгүд / П. Жидлэн. – Элст: Хальмг госиздат, 1940. – 45 х.
105. Жидлэн, П. Улан цергчин арнзл / П. Жидлэн // Улан хальмг. – 1938. – Февралин 23. – Х. 2.
106. Жидлэн, П. Элвг эн жирһлим – эңкр Сталин өглэ / П. Жидлэн // Улан хальмг. – 1938. – Июлин 3. – Х. 2.
107. Жидлэн, П. Элвг эн жирһлим эңкр Сталин өглэ / П. Жидлэн // Жидлэн П. Мана байр: шүлгүд. – Элст: Хальмг госиздат, 1940. – Х. 15–17.
108. Зун ухан болн негн. Ойротск тууль // Ленинэ ачнр. – 1938. – Сентябрин 16. – Х. 1.
109. Из монгольской поэзии / пер. с монг.; сост. Г. Михайлова; вступ. статья Ю. Розенблюма. – М.: Худож. лит., 1981. – 278 с.
110. Инджиев, Л.О. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. На калм. яз / Л.О. Инджиев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992. – 284 с.
111. Инджиев, Л.О. Чистое небо: стихи и поэма-сказка / пер. с калм. / Л.О. Инджиев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1988. – 119 с.
112. Инжин, Л. Байр: шүлгүд / Л. Инжин. – Элст: Хальмг госиздат, 1940. – 81 х.
113. Инжин, Л. Булг: 1940 жилэ шүлгүд болн дуд / Л. Инжин. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 95 х.
114. Инжин, Л. Жаңһрч күүкнд / Л. Инжин // Улан баһчуд. – 1940. – Сентябрин 6. – Х. 4.
115. Инжин, Л. Көгшн партизана үг / Л. Инжин // Улан баһчуд. – 1941. – Июлин 27. – Х. 1.
116. Инжин, Л. Таңһрг салдст. Йиснэ Бамбад нерэдгдв / Л. Инжин // Хальмг үнн. – 1994. – Хөн сарин 11. – Х. 4.
117. Инжин, Л. Таңһрг үүртэн / Л. Инжин // Хальмг үнн. – 1993. – Хулһн сарин 21. – Х. 4.
118. Инжин, Л. Явана Мишан туск баллад. Широлагин бэрэнд бээцхэсн хальмгудын санлд / Л. Инжин // Хальмг үнн. – 1993. – Лу сарин 10. – Х. 2.
119. Инжин Лиж // Улан хальмг. – 1941. – Январин 1. – Х. 4.

120. Иньгин дун. Антология современной монгольской литературы / пер. с монг. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2014. – 228 с.
121. Иосиф Виссарионович Сталинэ жирн насна өөнд нерэдсн йөрэлэс // Ленинэ ачнр. – 1939. – Декабрин 24. – Х. 1, 4.
122. Калмыцкие богатырские сказки / вступит. ст. Б. Б. Манджиевой; подготовка текстов, переложение калмыцких текстов, пер. Б. Б. Манджиевой, Т. А. Михалевой, Ц. Б. Селеевой; примеч., комментарии, указатели, словарь Б. Б. Манджиевой, Ц. Б. Селеевой; отв. ред. А. А. Бурыкин, В. Л. Кляус, В. В. Куканова, Г. Ц. Пюрбеев. – М.: АО «Первая Образцовая типография», 2017. – 561 с.
123. Калмыцкие народные сказки. Пер. с калм. Переиздание. – Элиста: АПП «Джангар», 1997. – 445 с.
124. Калмыцкие народные сказки. – Элиста: Калмгосиздат, 1961. – 253 с.
125. Калмыцкие сказки: сборник / на калм. яз. Сост. В. Д. Бадмаева. – Элиста: ИД «Герел», 2009. – 440 с.
126. Калмыцкое устное народное творчество / сост., авт. предисловия, вступ. ст., коммент. Н. Ц. Биткеев. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. (На калм. и рус. яз.). – 440 с.
127. Калян, С. «Сохр-номн» / С. Калян // Теегин герл. – 1965. – № 3. – Х. 6–7.
128. Калян, С. Бөөргэ Жооһа / С. Калян // Калян С. Ёурвн ботьта үүдэврмүдин хураңһу. 1-ч боть. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1980. – Х. 38–40.
129. Калян, С. Жаңһрчин йөрэл / С. Калян // Улан хальмг. – 1937. – Январин 1. – Х. 1.
130. Канкин, Э. И.А. Крыловин тежгүд хальмгар. Басни И.А. Крылова на калмыцком языке / Пер. с рус. Э. Канкаев / Э. Канкин. – Элст: ЗАОр «НПП «Джангар», 2012. – 120 х.
131. Кануков, Х. Б. Шажна ховргин йовдл / Х.Б. Кануков // Хальмг поэзин антолог / бүрдэһэчнр Калян С. К., Мацга И. М., Санган Л.С. – Элст: Хальмг госиздат, 1962. – Х. 144–147.

132. Кануков, Х. Шажна хувргин йовдл / Х. Кануков. – Элст: Хальмг Таңһчин дегтрин һарһач, 1930. – 15 х.
133. Кектеев, Э. Клятва / Э. Кектеев // Поэты Калмыкии: сб. стихов / сост. Л. Инджиев, предисл. Д. Кугультинова. – М.: Сов. писатель, 1958. – С. 84–85.
134. Кектеев, Э. М. Нарма Дармаев / Э. М. Кектеев // Кектеев Э.М. Истоки любви: стихи и поэмы / пер. с калм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1959. – С. 46–49.
135. Кектеев, Э. Разговор с орлом / Э. Кектеев // Поэты Калмыкии. Сб. стихов / Сост. Л. Инджиев. – М.: Сов. писатель, 1958. – С. 89–95.
136. Кектеев, Э. Токуг / Э. Кектеев // Поэзия Калмыкии: антология на калм. и рус. языках. – Элиста: ГУ «Издательский дом «Герел», 2009. – С. 216–217.
137. Кичгә, Т. Бүүвлдә (Күүкд саатуллһна дун) / Т. Кичгә // Хальмг үнн. – 1983. – Июлин 22. – Х. 4.
138. Клятва Сталину // Ленинский путь. – 1940. – Сентябрин 10. – Х. 1.
139. Колән, С. Баатр улан һәрдр / С. Колән. – Элст: Хальмг ГИЗ, 1931. – 31 х.
140. Колән, С. Һурвн поэм / С. Колән. – Элст: Хальмг ГИЗ, 1934. – 36 х.
141. Колән, С. Стихән социализмин делдлхнд / С. Колән. – Шарту: Н. В. Крайин издательств, 1932. – 32 х.
142. Кольдонга, С. «Жить свободно по своим обычаям...»: духовное наследие калмыцкой эмиграции / С. Кольдонга / сост., вступ. ст., коммент. Б.А. Бичеева. – Элиста: КалмНЦ РАН, 2018. – 440 с.
143. Котвич, В.Л. Калмыцкие загадки и пословицы / В.Л. Котвич. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1972. – 91 с.
144. Көглтин, Д. Баһ насна шүлгүд / Д. Көглтин. – Элст: Хальмг госиздат, 1940. – 85 х.
145. Көглтин, Д. Жаңһрч күүкн / Д. Көглтин // Улан баһчуд. – 1940. – Сентябрин 15. – Х. 3.
146. Көглтин, Д. Жирһл: шүлгүд болн поэмс / Д. Көглтин. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960. – 244 х.

147. Көглтин, Д. Пионермүдин андһар / Д. Көглтин // Хальмг үнн. – 1961. – Январин 8. – X. 3.
148. Көглтин, Д. Седклин диилвр / Д. Көглтин // Теегин герл. – 1980а. – № 3. – X. 78–79.
149. Көглтин Д. Седклин диилвр // Хальмг үнн. – 1980в. – Апрельин 2. – X. 4.
150. Көглтин, Д. Үүдэврмүдин хураңһу / Д. Көглтин. – 1-гч боть. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1981. – 417 х.
151. Көглтин, Д. Үүдэврмүдин хураңһу / Д. Көглтин. – 3-гч боть. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1982. – 379 х.
152. Көглтин Д. Харңһу идэч // Теегин герл. – 1980v. – № 3. – X. 77–78.
153. Көглтин Д. Харңһу идэч // Хальмг үнн. – 1980g. – Апрельин 2. – X. 4.
154. Көктән, Э. Андһар / Э. Көктән // Көктән Э. Төрскнәннь төлә, уралан!: шүлгүд болн поэм. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1941. – X. 3–8.
155. Көктән, Э. Мана цагин һәрдрнр: стихс / Э. Көктән. – Элст: Хальмг госиздат, 1940. – 78 х.
156. Көктән, Э. Ончхин Жирһл / Э. Көктән // Улан хальмг. – 1941а. – Февралин 2. – X. 4.
157. Көктән, Э. Ончхин Жирһл / Э. Көктән // Улан хальмг. – 1941в. – Февралин 5. – X. 4.
158. Көктән, Э. Төрскнәннь төлә: уралан! / Э. Көктән. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 54 х.
159. Крылов, И. Хойр ноха // Орчулв Колән С. / И. Крылов // Улан хальмг. – 1936. – Мартин 14. – X. 4.
160. Крылов, И.А. Керэ болн арат. Сар мөчн болн козлдур. Цаяха хун цурх һурвн. Чон болн тоһрун. Уут. Зан болн моська. Цар болн меклә / Орчулснь Байдын С. / И.А. Крылов // Теегин герл. – 1960. – № 8. – X. 197–203.
161. Крылов, И.А. Полное собрание сочинений / И.А. Крылов. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1946. – Т. 3. – 618 с.
162. Крылов, И.А. Темэлжрһн болн шорһлжн / Орчулснь Хаалһин Ожа / И.А. Крылов // Теегин герл. – 1992. – № 4. – X. 127.

163. Кугультинов, Д.Н. Избранные произведения: в 3 томах / Д. Н. Кугультинов; сост. Д.Б. Дорджиева, вступ. ст. Ч.Т. Айтматова. – Т. I. – На калм. яз. – Элиста: АУ РК «Издательский дом «Герел», 2012. – 415 с.
164. Кугультинов, Д. Н. Собр. соч. В 3-х т. / Д.Н. Кугультинов – Т. II. Стихотворения, поэмы. Пер. с калм. – М.: Худож. лит., 1988. – 447 с.
165. Кугультинов, Д. Баллада диких тюльпанов. Баллада истребителя тьмы. Баллада чистой совести / Д. Кугультинов // Нева. – 1980. – № 4. – С. 134–136.
166. Кугультинов, Д. Из автобиографии / Д. Кугультинов // Кугультинов Д.Н. Утоление жажды: Сказки. Рассказы. Очерки. Статьи. Страницы автобиографии. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1966. – С. 201–221.
167. Кугультинов, Д. Сон в замке / Д. Кугультинов // Лит. Россия. – 1975. – 10 января. – С. 14.
168. Кугультинов, Д.Н. Автобиография, статьи, выступления / Д.Н. Кугультинов / сост. Д.Б. Дорджиева. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1997. – 100 с.
169. Куукан, А. Комсомольцнрин туск баллад / А. Куукан // Теегин герл. – 1980. – № 1. – Х. 148–149.
170. Куукан, А. Партизана эк / А. Куукан // Поэзия Калмыкии: антология: на калм. и рус. яз. – Элиста: ГУ «Издательский дом «Герел», 2009. – 107–108.
171. Куукан, А. Шог бадгуд / А. Куукан // Хальмг үнн. – 1964. – Декабрин 18. – Х. 3.
172. Леджинов, Ц. О. Песня двух времен: стихи и поэма / Ц.О. Леджинов / Пер. с калм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1964. – 192 с.
173. Леежнэ, Ц. Бальчгин туск баллад / Ц. Леежнэ // Үүнд би төрлэв: шүлгүд, поэм, орчуллһс. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1990. – Х. 123–126.
174. Леежнэ, Ц. Дууһан Сталинд өгий / Ц. Леежнэ // Улан баһчуд. – 1938а. – Майин 1. – Х. 4.
175. Леежнэ, Ц. Мана негдгч кандидат / Ц. Леежнэ // Улан баһчуд. – 1938б. – Июньин 3. – Х. 1.

176. Леежнэ, Ц. Төрскн: шүлгүд болн поэм / Ц. Леежнэ. – Элст: Хальмг госиздат, 1941. – 85 х.
177. Леежнэ, Ц. Дээсэн дархвдн / Ц. Леежнэ // Ленинэ ачнр. – 1941. – Июнин 30. – Х. 1.
178. Леежнэ, Ц. Үүнд би төрлэв: шүлгүд, поэм, орчуллһс / Ц. Леежнэ. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1990. – 154 х.
179. Лежнэ, Ц. Нилх үрндөн / Ц. Леежнэ // Улан хальмг. – 1939. – Мартын 30. – Х. 3.
180. Лежнэ, Ц. Стихсин хуранһу / Ц. Леежнэ. – Элст: Хальмг таңһчин дегтр һарһач, 1934. – 31 х.
181. Лежнэ, Ц. Чидл: стихс болн дуд / Ц. Леежнэ. – Элст: Хальмг таңһчин дегтр һарһач, 1939. – 81 х.
182. Ленин и Сталин в творчестве народов СССР. – М.: Сов. писатель, 1938. – 328 с.
183. Ленинд нерэдсн шүлгүд. – Элст: Хальмг Таңһчин дегтрин һарһач, 1930. – 22 х.
184. Лунный свет: Калмыцкие историко-литературные памятники. Пер. с калм / сост., ред., вступ. ст., предисл., коммент. А.В. Бадмаева. –Элиста: Калм. кн. изд-во, 2003. – 477 с.
185. Мана цагин айсмуд / бүрдәһэч Жимбин Б. – Элст: Хальмг таңһчин дегтр һарһач, 1933. – 77 х.
186. Манжин, Н. Һашута үнн / Н. Манжин. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1975. – 229 х.
187. Манжин, Н. Дуудин дегтр / Н. Манжин. – Элст: Хальмг таңһчин издательств, 1935. – 29 х.
188. Манжин, Н. Сталин / Н. Манжин // Улан хальмг. – 1937. – Январин 1. – Х. 1.
189. Манжин, Н. Улан одн / Н. Манжин. – Сталинград: РСФСР. Н.-В. Крайин государств. издательств, 1933. – 28 х.
190. Манжин, Н. Улан талта одн: поэм / Н. Манжин. – Элст: Хальмг таңһчин издательств, 1930. – 15 х.

191. Маяковский, В. В. Сочинения в двух томах / В.В. Маяковский. – Т. 1. – М.: Правда, 1987. – 768 с.
192. Мифы, легенды и предания калмыков / Подготовка текстов, пер., вступит. ст., примеч., комментарии, указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т. Г. Басанговой, Т. А. Михалевой: отв. ред. А. А. Бурькин, Е. Н. Кузьмина, В. В. Куканова, Г. Ц. Пюрбеев. – М.: Наука – Вост. лит., 2017. – 367 с.
193. Монголо-ойратский героический эпос / Пер., вступ. статья и прим. Б. Я. Владимирцова. – Пг.; М.: Госиздат, 1923. – 254 с.
194. Монгольские сказки / пер. с монг.; сост. и послесловие Г. Михайлова. – М.: ГИХЛ, 1962. – 237 с.
195. Муушан, Һ. Шүлгүд / Г. Муушан // Теегин герл. – 1993. – № 5. – С. 106–110.
196. Мушаев, Г. М. Степной ветер: стихи, песни, благопожелания / Г.М. Мушаев. На калм. яз. – Элиста: РИП «Ботхн», 1995. – 80 с.
197. Нармаев, М. Баллада о Розе / М. Нармаев // Нармаев М. Б. Четырнадцать богатырей: стихи и поэмы / пер. с калм. Д. Долинского. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1978. – С. 26–34.
198. Нармаев, М. Оошк торһн – Роза күүкн / М. Нармаев // Нармаев М. Б. Избранные произведения в 2-х томах. – Том 1. Стихи и поэмы. На калм. яз. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. – С. 93–96.
199. Нармаев, М. Саатулын дун / М. Нармаев // Нармаев М.Б. Избранные произведения в 2-х томах. – Т. 1. – На калмыцком языке. – Элиста: Хальмг дегтр һарһач, 1987. – С. 112.
200. Нармаев, М.Б. Избранные произведения: в 2 т. / М. Б. Нармаев. – Т. 1. – На калм. яз. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. – 326 с.
201. Нармаев, М.Б. Четырнадцать богатырей: стихи и поэмы // М. Нармаев / пер. с калм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1978. – 92 с.
202. Нармин, М. Аһарин комсомол / М. Нармин // Улан хальмг. – 1938. – Октябрин 29. – Х. 3.
203. Нармин, М. Буджала Егор залуд / М. Нармин // Хальмг үнн. – 1991. – Майин 15. – Х. 4.

204. Нармин, М. Нисэч / М. Нармин // Улан хальмг. – 1936. – Сентябрин 25. – Х. 4.
205. Нармин, М. Оошг торһн Роза күүкн / М. Нармин // Теегин герл. – 1970. – № 3. – Х. 82–83.
206. Народное творчество Калмыкии / сост., вступ. ст., коммент. И. Кравченко. – Сталинград – Элиста: Сталингр. кн-во, 1940. – 316 с.
207. Научный архив КалмНЦ РАН. Фонд 16, опись 2.
208. Некрасов, Н. А. Собр. соч. в 8 т. / Н.А. Некрасов. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1965. – 460 с.
209. Нехода, И. Баллада о журавлях / И. Нехода // Великая Отечественная. Стихотворения и поэмы: в 2 т. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1970. – С. 555.
210. Нимгрэ, Ж.-Д. Керэ тоһстн хойр // Шинжэнэ өөрдин шүлглэнэ товч хураңһу (Антология поэзия ойратов Синьцзяна) / Ж.-Д. Нимгрэ / сост., автор вступ. ст., пер. на совр. калм. яз. Осорин Утнасун. – Элиста: КИГИ РАН, 2010. – С. 147.
211. Нуров, В. Баллада о псе Балтыке / В. Нуров // Нуров В.Д. Солнечный колодец: стихи / пер. с калм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1981. – С. 91–95.
212. Нуура, В. Андһар өгсән тодлнав / В. Нуура // Теегин герл. – 1979. – № 4. – Х. 116.
213. Нуура, В. Баргин туск баллад / В. Нуура // Нуура В. Жирһлин үндсн: шүлгүд. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1974. – Х. 8–11.
214. Нуура, В. Баргин үкл / В. Нуура // Теегин герл. – 1992. – № 7. – Х. 25.
215. Нуура, В. Жирһлин үндсн: шүлгүд / В. Нуура. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1974. – 80 х.
216. Ончхан, Ж. Андһар / Ж. Ончхан // Хальмг поэзин антолог. – Элст: Хальмг госиздат, 1962. – Х. 119.
217. Өслт: литературн-художествен альманах. – Элст: Хальмг госиздат, 1937. – 148 х.
218. Осорин, У. Любимая: стихи / У. Осорин. – На калм. яз. – Элиста: ЗАОр «АПП «Джангар», 2006. – 80 с.

219. Панчатантра. Пер. с санскрита и примеч. А.Я. Сыркина. Статья В.В. Иванова. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 472 с.
220. Письменные памятники по истории ойратов XVII – XVIII веков: сборник / Сост., перев. со старописьм. монг., транслит. и коммент. Санчирова В.П. – Элиста: КИГИ РАН, 2016. – 270 с.
221. Письмо воинов 110 Отдельной Калмыцкой кавалерийской дивизии Коммунистической партии и Советскому правительству // Калмыкия в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.: документы и материалы. Сост. М. Л. Кичиков, Л. П. Коженбаева, А. И. Наберухин и др. – 3-е изд., перераб. и доп. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 2005. – С. 264–269.
222. Письмо воинов-калмыков великому вождю и полководцу советского народа товарищу Сталину // Ленинский путь. – 1942. – 3 июля. – С. 1.
223. Письмо-клятва воинов 110-й Отдельной Калмыцкой кавалерийской дивизии // Солдаты Победы. Том II. Поименный список воинов 110-й Отдельной Калмыцкой кавалерийской дивизии. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Элиста: КИГИ РАН, 2015. – С. 342–346.
224. Пословицы, поговорки и загадки калмыков России и ойратов Китая / Составление, перевод Б.Х. Тодаевой. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. – 839 с.
225. Поэзия Калмыкии. – М.: Худож. лит., 1940. – 90 с.
226. Поэты Калмыкии. Сб. стихов / Сост. Л. Инджиев. – М.: Сов. писатель, 1958. – 179 с.
227. Пурэвдорж, Д. Баллада о синем дэле / Д. Пурэвдорж // Из монгольской поэзии / пер. с монг.; сост. Г. Михайлова; вступ. статья Ю. Розенблюма. – М.: Худож. лит., 1981. – С. 181–189.
228. Саидов, А. Колыбель / А. Саидов // Антология литературы народов Северного Кавказа: в 5 т. Т. I. Поэзия. Часть первая / сост. А.М. Казиева. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2003. – С. 533–535.
229. Сангаджиева, Б. Баллада о солдатской матери / Б. Сангаджиева // Сов. Калмыкия. – 1969. – 16 декабря. – С. 3.

230. Сангаджиева, Б. Колыбельная / Б. Сангаджиева // Теегин герл. – 1983. – № 6. – С.79.
231. Сангаджиева, Б. Мать солдата / Б. Сангаджиева // Сангаджиева Б.Б. Избранное: стихи, поэмы / пер. с калм. – М.: ООО «Арго-Книга», 2018. – С. 168–171.
232. Сандаловый ларец: калмыцкие народные сказки / сост., пер., вступ. ст. Т. Г. Басанговой. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 2002. – 239 с.
233. Саңһжин, Б. Үрндән: шүлгүд болн поэмс / Б. Саңһжин. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960. – 64 х.
234. Саңһжин, Б. Баллад / Б. Саңһжин // Теегин герл. – 1969. – № 4. – Х. 100–101.
235. Саңһжин, Б. Саатул / Б. Саңһжин // Теегин герл. – 1980. – № 3. – Х. 130.
236. Санжин, Н. Өлгән дун / Н. Санжин // Байр. – 2004. – № 5. – Х. 6.
237. Санжин, Н. Өлгән дун / Н. Санжин // Книга для чтения (для начальных классов). Стихи, сказки, рассказы, пословицы. – Элиста: АПП «Джангар», 1994. – С. 95.
238. Санжин, Н. Һанцхн кедмнә модн / Н. Санжин // Поэзия Калмыкии: антология: на калм. и рус. яз. – Элиста: Издательский дом «Герел», 2009. – С. 149–150.
239. Седклин күр / Ясад, барт белдснь Букшан Б. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1960. – 96 х.
240. Сельвинский, И.Л. Собр. соч.: в 6 т. / И.Л. Сельвинский. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1971. – 711 с.
241. Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент.: Д. Э. Басаев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 2004. – 415 с.
242. Семьдесят две небылицы. Сказка. На калм. и рус. яз. Переиздание. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1990. – 95 с.
243. Сказки народов Евразии. Сын медведя / сост., авт. предисловия Е.Э. Хабунова. – Элиста: Изд-во калм. ун-та, 2017. – 199 с.
244. Скотт, В. Замок Смальгольм, или Иванов вечер / В. Скотт // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века). Сборник. Сост. М. П.

- Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. На англ. и русс. яз. – М.: Прогресс, 1981. – С. 253–264.
245. Сокровенное сказание монголов: анонимная хроника 1240 года / сост., вступ. ст., примеч. П. А. Дарваева, пер. П. А. Дарваева и Г. Г. Чимитова. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1990. – 280 с.
246. Сталин в поэзии. К 60-летию со дня рождения. – М.: Худож. лит., 1939. – 388 стр.
247. Сталинд өггч андһар // Улан хальмг. – 1940. – Сентябрин 15. –Х.1.
248. Сусеев, А. Баллада о гражданском долге / А. Сусеев // А. И. Сусеев. Избранное: поэмы и стихи / пер. с калм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1975. – С. 189–198.
249. Сусеев, А. (Дендэн Айс). Төрскн тег (Шүлгүдин хураңһу) / А. Сусеев. – Элст: Хальмг АССР-н дегтр һарһач, 1959. – 143 х.
250. Сусеев, А. Иньг минь, бичэ март!: шүлгүд болн поэмс / А. Сусеев. – Элст: Хальмг госиздат, 1965. – 142 х.
251. Сусен, А. Семен Нимгиров / А. Сусен // Сусен А. Иньг минь, бичэ март: шүлгүд болн поэмс. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1965. – Х. 26–33.
252. Счастье. Калмыцкие сказки и легенды. На калм. и рус. яз. / Составитель Хойт С.К. – М.: Издательские решения, 2017. – 186 с.
253. Сэн-Белгин, Х. Делкэн нерн / Х. Сэн-Белгин // Улан хальмг. – 1937. – Январин 1. – Х. 1.
254. Сян-Белгин, Х. Нарн, менд!: шүлгүд / Х. Сян-Белгин. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1982. – 126 х.
255. Сян-Белгин, Х. Темэн яман хойр / Х. Сян-Белгин // Ленинэ ачнр. – 1936. – Февралин 13. – Х. 4.
256. Сян-Белгин, Х. Хаалһ: шүлгүд / Х. Сян-Белгин. – Элст: Хальмг госиздат, 1934. – 48 х.
257. Сян-Белгин, Х. Цагин айс: шүлгүд болн поэмс / Х. Сян-Белгин. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1961. – 135 х.

258. Сян-Белгин, Х. Шүлгүд болн поэмс / Х. Сян-Белгин. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1959. – 133 х.
259. Тачин, А. Мини тулг: шүлгүд болн поэмс / А. Тачин. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1982. – 124 х.
260. Тепкенкиев Э. Саатулын дун / Э. Тепкенкиев // Манджиев Б. Н. Бабочка. Песни для детей. – Элиста: АПП «Джангар», 1997. – С. 11–13.
261. Төвкнкин, Э. Өрүни серүн аһар: шүлгүд / Э. Төвкнкин. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1968. – 60 х.
262. Төвкнкин, Э. Өрүн санан: шүлгүд / Э. Төвкнкин. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1986. – 75 с.
263. Тихонов, Н.С. Баллада о синем пакете / Н.С. Тихонов // Мысль, вооруженная рифмами / сост. В.Е. Холшевников. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. – С. 471–473.
264. Умшач. Литературн пародий // Улан баһчуд. – 1938. – Декабрин 8. – Х. 4.
265. Фольклор монгольских народов: исследование и тексты. – Т. 1. Калмыцкий фольклор / Сост. Н.Ц. Биткеев. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2011. – 498 с.
266. Фольклор монгольских народов: исследование и тексты. – Т. 2. Бурятский фольклор / Сост. С.С. Бардаханова, С.Д. Гымпилова. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2011. – 444 с.
267. Хальмг туульс. 1-гч боть / бүрдәһәчнр Саңжин Б., Санган Л. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1961. – 219 х.
268. Хальмг туульс. II-гч боть. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1968. – 264 х.
269. Хальмг туульс. III-гч боть. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1972. – 250 х.
270. Хальмг туульс. IV-гч боть. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1974. – 272 х.
271. Хальмг туульс. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1979. – 158 х.
272. Хатуч меклә: ойротск тууль // Ленинә ачнр. – 1938. – Июлин 5. – Х. 4.
273. Хемницер, И.И. Басни / И.И. Хемницер. – М.-Л.: Сов. писатель, 1963. – 381 с.

274. Хонинов, М. Баллада белорусских лесов / М. Хонинов // Хонинов М. В. Битва с ветром: стихи и поэма. – М.: Сов. писатель, 1970а. – С. 42–44.
275. Хонинов, М. Баллада о портрете / М. Хонинов // Сов. Калмыкия. – 1968. – 6 ноября. – С. 3.
276. Хонинов, М. Битва с ветром / М. Хонинов // Теегин герл. – 1969. – № 1. – С. 27–40.
277. Хонинов, М. В. Битва с ветром: стихи и поэма / М. В. Хонинов. Пер. с калм. – М.: Сов. писатель, 1970а. – 96 с.
278. Хонинов, М.В. Все начинается с дороги: стихи и поэма / М.В. Хонинов / пер. с калм. – М.: Современник, 1972. – 126 с.
279. Хонинов, М.В. Как я был конокрадом: рассказ, стихи / М. В. Хонинов / Пер. с калм. – М.: Правда, 1979. – 46 с.
280. Хонинов, М. Не хватает их / М. Хонинов // Хонинов М. В. Орлы над степью: стихи. – М.: Сов. писатель, 1974. – С. 58–61.
281. Хонинов, М.В. Орлица: стихотворения и поэмы / М. В. Хонинов / Пер. с калм. – М.: Современник, 1981. – 269 с.
282. Хонинов, М. В. Подкова: стихи и поэма / М.В. Хонинов. – М.: Современник, 1977. – 190 с.
283. Хонинов, М. Сказание о калмычке / М. Хонинов // Хонинов М. В., Ханинова Р. М. Час речи: стихи, поэмы, переводы. – Элиста: АПП «Джангар», 2002. – С. 45–79.
284. Хонинов, М.В. Собрание сочинений. Т. I. Начинал с селькора... Стихотворения. 1936–1959 / М. В. Хонинов / под общ. ред. Р.М. Ханиновой; сост., подгот. текста и комм. Р.М. Ханиновой. – Элиста: КалмНЦ РАН, 2018. – 362 с. (на калм. и рус. яз.).
285. Хонинов, М. В. Хавал-Бахвал: стихи / М. В. Хонинов. – М.: Правда, 1973. – 46 с.
286. Хоньна, Л. Дуулий — диийлий / Л. Хоньна // Улан баһчуд. – 1941. – Апрель 20. – X. 1.

287. Хоньна, Л. Харсач болхв / Л. Хоньна // Улан хальмг. – 1938. – Ноябрьрин 7. – Х. 3.
288. Хоньна, М. Арат колхозд / М. Хоньна // Хальмг үнн. – 1973. – Октябрьин 16. – Х. 2.
289. Хоньна, М. Арат шовуч болж / М. Хоньна // Хальмг үнн. – 1970. – Январин 10. – Х. 4.
290. Хоньна, М. Эрэсэн теңгр дор: шүлгүд болн поэмс / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1971. – 171 х.
291. Хоньна, М. Байрин дуд: шүлгүд болн поэм / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1960. – 109 х.
292. Хоньна, М. Белорусск ө-шуһу модна туск баллад / М. Хоньна // Теегин герл. – 1970. – № 2. – Х. 4–5.
293. Хоньна, М. Зургин туск баллад / М. Хоньна // Хоньна М. Мини теегин хавр: шүлгүд болн поэмс. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1969а. – Х. 55–60.
294. Хоньна, М. Кличевин туск баллад / М. Хоньна // Теегин герл. – 1969б. – № 4. – Х. 98–99.
295. Хоньна, М. Крыловин тежгэр / М. Хоньна // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2019. – № 3. – С. 320.
296. Хоньна, М. Мини домбр күңкнхлэ: шүлгүд болн поэмс / М. Хоньна. – Элст: Хальмг госиздат, 1964. – 126 х.
297. Хоньна, М. Ончта өдр / М. Хоньна // Улан баһчуд. – 1937. – Декабрин 13. – Х. 6.
298. Хоньна, М. Орн-нутган харс! / М. Хоньна // Улан баһчуд. – 1939. – Ноябрьрин 27. – Х. 2.
299. Хоньна, М. <Пародии> / М. Хоньна // Теегин герл. – 2010. – № 6. – Х. 55–60.
300. Хоньна, М. Салькнла бээр бэрлдснэ туск баллад / М. Хоньна // Хальмг үнн. – 1967б. – Июлин 30. – Х. 3–4.
301. Хоньна, М. Теегин шовун тоһрун: шүлгүд болн поэмс / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1977. – 75 х.

302. Хоньна, М. Төрскнүрм бичэ хатн: шүлгүд болн шүлгэр бичсн түүк / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1978. – 93 х.
303. Хоньна, М. Хальмг күүкнэ туск баллад / М. Хоньна // Хоньна М. Баһ насн, ханжанав: шүлгүд болн поэмс. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1981. – Х. 97–149.
304. Хоньна, М. Харм төрлһнэ баллад / М. Хоньна // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2019. – Вып. 3. – С. 313–319.
305. Хоньна, М. Цаһан-Нуурин айсмуд: шүлгүд / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1966. – 89 х.
306. Хоньна, М. Чи тедниг дурá! / М. Хоньна // Улан баһчуд. – 1939а. – Декабрин 1. – Х. 4.
307. Хоньна, М. Шүлг мини, делгр: шүлгүд / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1976. – 83 х.
308. Хоньна, М. Шүлгүд болн поэмс / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр харһач, 1967. – 110 х.
309. Хоньна, М. Эцкин һазр: суңһсн шүлгүд болн поэмс / М. Хоньна. – Элст: Хальмг дегтр харһач, – 1974. – 177 х.
310. Цацлын дееж (Заздравное слово). Сборник / Сост. Н. Содмон. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1997. – 174 с.
311. Частушка / вступ. статья, подгот. текста и прим. В. С. Бахтина. – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1966. – 688 с.
312. Частушки // Народное творчество Калмыкии / сост. И. Кравченко. – Сталинград – Элиста: Сталингр. кн. изд-во, 1940. – С. 71.
313. Чимид, Ч. Баллада о двух чабанах / Ч. Чимид // Из монгольской поэзии / пер. с монг.; сост. Г. Михайлова; вступ. статья Ю. Розенблюма. – М.: Худож. лит., 1981. – С. 132–133.
314. Чимид, Ч. Тавн салдсин туск баллад / Ч. Чимид / Орчулснь Калян С. // Теегин герл. – 1971. – № 3. – Х. 117.
315. Чонгонов, В. Саатулын дун / В. Чонгонов. Из архива В. Чонгонова.

316. Шалбууров, Г. Стихи юности / Г. Шалбууров // Ленинский путь. – 1940. – 8 мая. – С. 2.
317. Шалвра, Һ. Авиацин дун / Һ. Шалвра // Улан хальмг. – 1939. – Август сарин 18. – Х. 1.
318. Шалвра, Һ. Андһар / Һ. Шалвра // Улан хальмг. – 1938. – Октябрин 29. – Х. 3.
319. Шалвра, Һ. Белг: стихс болн дуд / Һ. Шалвра. – Элст: Хальмг госиздат, 1940. – 53 х.
320. Шалвра, Һ. Живртә күүкд / Һ. Шалвра // Улан баһчуд. – 1938. – Октябрин 16. – Х. 1.
321. Шалвра, Һ. Өлгән күүкдт / Һ. Шалвра // Ленинэ ачнр. – 1940. – Мартын 7. – Х. 4.
322. Шалвра, Һ. Өтнә зүүдн болн занин инәдн / Һ. Шалвра // Улан хальмг. – 1939. – Апрельин 14. – Х. 2.
323. Шин жилин шог, селвг // Улан хальмг. – 1941. – Январин 1. – Х. 4.
324. Шинжәнә өөрдин шүлгләнә хураңһу (Антология поэзии ойратов Синьцзяна) / сост., автор вступ. ст., пер. на совр. калм. яз. Осорин Утнасун. – Элиста: КИГИ РАН, 2010. – 218 с.
325. Шинжәнә өөрднрин күүкдин келнә билг. Детский фольклор ойратов Синьцзяня / сост., предисл. Н. Батбайра. Перелож. с ойратской письменности (тодо бичиг) на современное калмыцкое письмо и пер. на рус. яз. Тодаевой Б. Х. – Элиста: КИГИ РАН, 2010. На калм. и рус. яз. – 124 с.
326. Шуграева, В. Почему в степи слоны не живут? По мотивам народной сказки / В. Шуграева // Теегин герл. – 1984. – № 6. – С. 77–78.
327. Шугран, В. Мини дегтр / В. Шугран. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 2008. – 288 х.
328. Шугран, В. Саатул / В. Шугран // Манджиев А., Шуграева В. Светлый мир. Песни для детей на калмыцком и русском языках. – Элиста, 2010. – С. 71.
329. Шуграева, В. Саатулын дун (2010б, 2014) / В. Шуграева. Из архива В. Шуграевой.

330. Эзоп. Басни. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 448 с.
331. Эльдшэ, Э. Маринеско / Э. Эльдшэ // Эльдшэ Э. Хойр ботьта үүдэврмүдин хураңһу. 1-гч боть. – Элст: ЗАОР «НПП «Джангар», 2007. – Х. 291–298.
332. Эльдышев, Э. Маринеско / Э. Эльдышев // Эльдышев Э. А. Мудрое дерево: стихотворения и поэмы / пер. с калм. – Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. – С. 161–163.
333. Эолова арфа: Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А.А. Гугнина. – М.: Высш. шк., 1989. – 671 с.
334. Эрдниев, М. Пока не увидал реки, не торопись снять сапоги / М. Эрдниев // Улан Туг. – 1942. – № 4. – Х. 13–14.
335. Эрдниев, М. Присяга красноармейца / М. Эрдниев // Клятва: стихи поэтов 20-40-х гг. // Поэтическая Калмыкия. На калм. и рус. яз. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. – С. 16–17.
336. Эрднин, М. Жирһлин туск дун / М. Эрднин // Ленинэ ачнр. – 1939. – Апрельин 29. – Х. 4.
337. Эрднин, М. «Керсү» меклә / М. Эрднин // Улан баһчуд. – 1940. – Декабрин 22. – Х. 4.
338. Эрднин, М. Мана чидл / М. Эрднин // Улан хальмг. – 1939. – Ноябрьрин сарин 7. – Х. 3.
339. Эрднин, М. Сээхн / М. Эрднин // Улан хальмг. – 1940. – Майин 5. – Х. 3.
340. Эрднин, М. Улан цергчин андһар / М. Эрднин // Хальмг поэзин антолог / Барт белдсн Калян С., Мацга И., Санган Л. – Элст: Хальмг госиздат, 1962. – Х. 264.
341. Эрднин, М. «Ус үзлго – һос тээлдго» / М. Эрднин // Ленинэ ачнр. – 1938. – Ноябрьрин 21. – Х. 4.
342. Эрдүшэ, С. Аһарч күүкдт / С. Эрдүшэ // Улан баһчуд. – 1938. – Июлин 12. – Х. 4.
343. Эрдүшэ, С. Дурн / С. Эрдүшэ // Улан баһчуд. – 1939. – Майин 27. – Х. 4.
344. Эрдүшэ, С. Дурн / С. Эрдүшэ // Улан туг. – 1938. – № 4. – Х. 34–37.

345. Эрдүшэ С. Лагерин жирһл (Пионермүдин дун) / С. Эрдүшэ // Ленинэ ачнр. – 1938. – Июлин 5. – X. 1.
346. Эрдүшэ С. Мана ёлк (Ёлкин туск дун) / С. Эрдүшэ // Ленинэ ачнр. – 1940. – Январин 1. – X. 1.
347. Эрдюшев, С. Любовь / С. Эрдюшев // Моя Россия, моя Калмыкия!: антология поэзии Калмыкии в 2 томах. Т. 1. Сост. Э. А. Эльдышев, предисл. Б. А. Бичеева. – Элиста: Национальная библиотека им. А.М. Амур-Санана, 2018. – С. 88–89.
348. Эрнжэнэ, К. Андһар: шүлгүд, поэмс / К. Эрнжэнэ. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1973. – 116 х.
349. Эрнжэнэ, К. Дууч шар хөөч / К. Эрнжэнэ. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1958. – 107 х.
350. Эрнжэнэ, К. Күмнь эмд нарн / К. Эрнжэнэ // Улан хальмг. – 1937. – Январин 1. – X. 1.
351. Эрнжэнэ, К. Теегин очн: шүлгүд / К. Эрнжэнэ. – Элст: Хальмг ГИЗ, 1935. – 72 х.
352. Эрнжэнэ, К., Лежнэ Ц. Күчтэ дииллһн / К. Эрнжэнэ. – Шарту: Н.-В. крайин издательств, 1932. – 78 х.
353. Явуухулан, Б. Текин зогсал / Б. Явуухулан / Орчулснь Бембин Т. // Теегин герл. – 1971. – № 3. – X. 86–88.
354. Яшин, А. Баллада о танке / А. Яшин // Неизвестный солдат: стихи. – Кишинев: Литература артистикэ, 1985. – С. 20–21.

II

355. Абрамова, К.В. “Завел глаза, чтоб стрекотать”: экстатические мотивы и образы насекомых в поэзии Бориса Пастернака / К.В. Абрамова // Бестиарий и чувства. – М.: Intrada, 2017. – С. 183–191.
356. Аверинцев, С.С. Поэты / С.С. Аверинцев. – М.: Языки славянской культуры, 1996. – 364 с.
357. Алиева, Ф.А., Мухамедова, Ф.Х. Колыбельная песня народов Дагестана: тематика и художественные приемы / Ф.А. Алиева, Ф.Х. Мухамедова //

- Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. № 1 (79). – Ч. 2. – С. 219–221.
358. Анисимов, К.В. Историко-поэтические аспекты балладного диалога (на примере «Баллады о догматике» Б. Слуцкого) / К.В. Анисимов // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018. – № 55. – С. 119–141.
359. Анисимова, Е.Е. Русская баллада: жанровый архетип и его историзация // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сборник научных трудов / Е.Е. Анисимова / ред.-сост. М.Н. Дарвин, О.В. Федунина. – М.: Эдитус, 2018. – С. 69–78.
360. Аристотель. Поэтика / Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
361. Архангельская, А.В. Люди и звери в баснях и фацециях: параллели, трансформации и метаморфозы / А.В. Архангельская // Риторика бестиарности: сб. статей. – М.: Intrada, 2014. – С. 9–15.
362. Бабан Надыров: «Мастерство было, а вот удачи...» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://moskvavringe.ru/boks-v-moskve-chempioni-moskvi-istoria-boksa-v-moskve/693-baban-nadyrov-masterstvo-bylo-a-vot-udachi.html>.
363. Бабкинова, Л.В. Мифо-фольклорные традиции в современной бурятской поэзии (на материале творчества Н. Нимбуева, Г. Раднаевой, Б. Дугарова): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Бабкинова Лидия Валерьевна. – Иркутск, 2007. – 23 с.
364. Бадмаев, А.В. Калмыцкая дореволюционная литература / А.В. Бадмаев. – 2-е изд., испр. и доп. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1984. – 168 с.
365. Бадмаев, А.В. Урн үгин күчн = Сила художественного слова. / А. В. Бадмаев; под ред. канд. филол. наук М.А. Лиджиева. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. – На калм. и рус. яз. – 184 с.
366. Бадмаев, А.В., Бичеев, Б.А. Ойратско-калмыцкая письменность и литература / А.В. Бадмаев, Б.А. Бичеев // История Калмыкии с древнейших

- времен до наших дней: в 3 т. – Т. 3. – Элиста: ГУ «Издательский дом «Герел», 2009. – С. 136–148.
367. Бакаева, Э.П. Добуддийские верования калмыков / Э.П. Бакаева. – Элиста: Джангар, 2003. – 358 с.
368. Бакаева, Э.П. Одежда в культуре калмыков: традиции и символика / Э.П. Бакаева. – Элиста: ГУ «Издательский дом «Герел», 2008. – 189 с.
369. Бакаева, Э.П., Бембеев, Е.В. Буддийская святыня Джарунг Кашор в культуре калмыков: история и современность / Э.П. Бакаева, Е.В. Бембеев // Тибет глазами российских путешественников: материалы Международной научной конференции, посвященной 170-летию со дня рождения Дамбо Ульянова (1844–1913). – Элиста: Калмыцкий научный центр РАН, 2014. – С. 163–175.
370. Балданмаксарова, Е. Е. Бурятская поэзия XX в.: истоки, поэтика жанров / Е.Е. Балданмаксарова. – 2-е изд., испр. и доп. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2005. – 252 с.
371. Балданмаксарова, Е. Е. Многообразие поэтических жанров «Сокровенного сказания монголов» (1240 г.) / Е.Е. Балданмаксарова // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. – 2013. – № 1 (9). – С. 89–105.
372. Балданмаксарова, Е. Е. Развитие монгольской теории поэзии в контексте индо-тибетской поэтической традиции / Е.Е. Балданмаксарова // Ориенталистика. – 2019. – № 2(3). – С. 695–709.
373. Бардаев, Э. Ч. Номадная лексика монгольских народов (Названия домашних животных по полу, возрасту и масти): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.16 / Бардаев Эренджен Чевинович. – М., 1976. – 25 с.
374. Барковская, Н. В. Жанр баллады в современной русской поэзии / Н. В. Барковская // Scripta manent: науч. журн. Ассоциации открытой дипломатии. – Тбилиси. – 2011. – № 3 (11). – С. 13–21.

375. Барковская, Н. В. [и др.]. Книга стихов как теоретическая проблема / Н.В. Барковская, У.Ю. Верина, Л.Д. Гутрина // Филологический класс. – 2014. – № 1. – С. 20–30.
376. Барковская Н. В. [и др.]. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси / Н.В. Барковская, У.Ю. Верина, Л.Д. Гутрина, В.Ю. Жибуль. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. – 674 с.
377. Басангова (Борджанова), Т.Г. Животные в калмыцком фольклоре / Т.Г. Басангова (Борджанова). На рус. и калм. яз. – Элиста: КалмГУ, 2019. – 192 с.
378. Басангова, Т. Г. Детский фольклор калмыков / Т.Г. Басангова. – Элиста: КИГИ РАН, 2009. – 72 с.
379. Батмаев, М.М. Семья и брак в традициях калмыков / М.М. Батмаев. – Элиста: Издательский дом «Герел», 2008. – 254 с.
380. Бахтин, В. С. Русская частушка / В.С. Бахтин // Частушка / вступ. статья, подгот. текста и прим. В. С. Бахтина. – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1966. – С. 8–52.
381. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
382. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. – Т. 6. – М.: Русские языки, Языки славянской культуры, 2002. – С. 5–300.
383. Баянова, А.Т. Лингвокультурологические особенности фольклорного текста (на примере калмыцких сказок в записи Г.Й. Рамстедта): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / Баянова Александра Тагировна. – М., 2020. – 242 с.
384. Белова, О.В. Клятва / О.В. Белова // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / под общей ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1999. – Т. II. – С. 512–514.
385. Беляева, Н.А. Жанр литературной немецкой колыбельной песни / Н.А. Беляева // Царскосельские чтения. – 2010. – Т. IV. – Вып. XIV. – С. 161–167.

386. Бембеев, Т. О. Традиции и новаторство калмыцкого стихосложения / Т.О. Бембеев // Закономерности формирования и развития калмыцкой советской литературы. – Элиста: КНИИФЭ, 1980. – С. 150–166.
387. Бергман, Б. Воспитание детей у калмыков / Б. Бергман / Пер. с нем. Т. Емельяненко // Теегин герл. – 1991. – № 3. – С. 118–120.
388. Берегущий огонь. Народный поэт Калмыкии К.Э. Эрендженев. – Элиста: Изд-во Калмыцкого ун-та, 2013. – 480 с.
389. Березкин, Ю. Е., Дувакин, Е. Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам [Электронный ресурс] / Ю.Е. Березкин, Е.Н. Дувакин. – Режим доступа: <https://ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm>.
390. Биткеев, Н. Ц. Калмыцкий песенный фольклор / Н.Ц. Биткеев. – Элиста: АПП «Джангар», 2005. – 214 с.
391. Бичеев, Б.А. Влияние письменных памятников и фольклора на развитие калмыцкой литературы (1920–30-е гг.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Бичеев Баазр Александрович. – М., 1991. – 164 с.
392. Бичеев, Б.А. Примечания / Б.А. Бичеев // Кольдонга С. «Жить свободно по своим обычаям...»: духовное наследие калмыцкой эмиграции / сост., вступ. ст., коммент. Б.А. Бичеева. – Элиста: КалмНЦ РАН, 2018. – С. 367–379.
393. Бобрицких, Л. Я. Эволюция балладного жанра в поэзии Серебряного века / Л.Я. Бобрицких // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2011. – № 2. – С. 5–10.
394. Богданов, К. Право на сон и условные рефлексy: колыбельные песни в советской культуре 1930–1950-х годов [Электронный ресурс] / К. Богданов. – М., 2008. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=236908&p=1>.
395. Большой академический монгольско-русский словарь в 4-х томах / отв. ред. Пюрбеев Г. Ц. – Т. I. – 485 с. – Т. III. – 440 с. – М.: Academia, 2001.
396. Борджанова, Т. Г. Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика) / Т.Г. Борджанова. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 2007. – 592 с.

397. Борджанова, Т. Г. Фольклор калмыцкой диаспоры (по материалам печатных изданий) / Т.Г. Борджанова // Проблемы современного калмыковедения (сборник научных статей). – Элиста: АПП «Джангар», 2001. – С. 44–47.
398. Борисенко, И. В., Горяев, А. Т. Очерки истории калмыцкой эмиграции / И.В. Борисенко, Горяев А.Т. – Элиста: АПП «Джангар», 1998. – 238 с.
399. Борлыкова, Б. Х. О классификации калмыцких народных песен [Электронный ресурс] / Б.Х. Борлыкова // Электронный научный журнал «Современные проблемы науки и образования». – 2014. – Вып. № 6. – Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_22878635_96588418.pdf.
400. Борлыкова, Б. Х. О музыкальной культуре ойратов / Б.Х. Борлыкова // Полевые исследования. – 2013. – № 1. – С. 191–211.
401. Борманжинов, А. Записки о калмыцкой диаспоре / А. Борманжинов // Шамбала. – 2001. – № 7, 8. – С. 8–19.
402. Боровская, А.А. Ролевые баллады в русской поэзии первой трети XX в. / А.А. Боровская // Гуманитарные исследования. – 2008. – № 4(28). – С. 102–110.
403. Бороздина, П.Л., Гусаков, В.Л. Национальные литературы постсоветского пространства: история и современность / П.Л. Бороздина, В.Л. Гусаков. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2016. – 394 с.
404. Буджала Е. «Цагнь ирхлэ...» (Шүлгч Муушан Һэрэ тускар ахр үг) // Теегин герл. – 1993. – № 5. – С. 105–106.
405. Буджала, Е. Цагнь ирхлэ... / Е. Буджала // Мушаев Г. М. Степной ветер: стихи, песни, благопожелания. – Элиста: РИП «Ботхн», 1995. – С. 5–9.
406. Буджалов, С. Судьба изгнанника / С. Буджалов // Байрта. – 2020. – № 6. – С. 34–36.
407. Булгутова, И.В. Мифопоэтика в контексте становления и развития бурятской литературы второй половины XX – начала XXI веков: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Булгутова Ирина Владимировна. – М., 2019. – 388 с.

408. Бурыкин, А.А. Кошка в фольклоре калмыков, других монголоязычных народов и народов Дальнего Востока / А.А. Бурыкин // *Oriental Studies*. – 2019. – № 6. – С. 1221–1231.
409. Бурыкин, А.А. Лебеди и журавли в фольклоре калмыков, других монголоязычных народов и народов Азии / А.А. Бурыкин // *Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. Сер. Эпосоведение*. – 2020. – № 3 (19). – С. 5–13.
410. Бурыкин, А.А., Басангова, Т.Г. Типология калмыцкого фольклора / А.А. Бурыкин, Т.Г. Басангова. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2014. – 212 с.
411. Бурыкин, А.А. [и др.]. Собака в калмыцком и тувинском фольклоре [Электронный ресурс] / А.А. Бурыкин, И.М. Болдырева, Д.Н. Музраева // *Новые исследования Тувы*. – 2019. – № 4. – Режим доступа: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/888>.
412. Бурыкин, А.А., Музраева, Д.Н. Академик Б.Я. Владимирцов и проблемы монгольского стихосложения / А.А. Бурыкин, Д.Н. Музраева // *Новый филологический вестник*. – 2018. – № 4(47). – С. 69–81.
413. Буурла, Н. Тансг һазрин үрн / Н. Буурла // *Доржин Б. Теегин цолд: шүүж барлсн үүдэврмүд*. – Элст: Барин гер «Герл», 2008. – Х. 679–683.
414. Ван, Гао Чао. Традиционная музыкальная культура ойратов / Гао Чао Ван. – Элиста: АУ РК «Издат. дом «Герел», 2012. – 263 с.
415. Ванькан, И. Нүр үг / И. Ванькан // *Эрнжэнэ К., Лежнэ Ц. Күчтэ дииллһн*. – Шарту: Н.-В. крайин издательств, 1932. – Х. 5–8.
416. Ватутина, А.С. Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция высокого и низкого: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская / А.С. Ватутина // *Вестник Нижегородского университета*. – 2014. – № 2(3). – С. 219–223.
417. Верина, У.Ю. Обновление жанра баллады в русской поэзии рубежа XX – XXI вв. / У.Ю. Верина // *Вестник Удмуртского университета*. – 2017. – Т. 27. – Вып. 2. – С. 229–239.

418. Верина, У. Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX – XXI вв. / У.Ю. Верина. – Минск: БГУ, 2017. – 307 с.
419. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1989. – 405 с.
420. Владимирцов, Б.Я. Работы по истории и этнографии монгольских народов / Б.Я. Владимирцов. – М.: Восточная литература, 2002. – 557 с.
421. Владимирцов, Б.Я. Работы по литературе монгольских народов / Б.Я. Владимирцов. – М.: Восточная литература, 2003. – 608 с.
422. Гаспаров, М.Л. Басня / М.Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь / Под общ ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 46–47.
423. Гаспаров, М.Л. Избранные труды. Т. 1. О поэтах / М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 664 с.
424. Гачев, Г.Д. Ментальности народов мира / Г.Д. Гачев. – М.: Алгоритм, ЭКСМО, 2008. – 544 с.
425. Һашун, Дамбин. Нүр үг / Дамбин Һашун // Даван Һ. Хулхач. – Элст: Хальмгин ГИЗ, 1935б. – Х. 3–10.
426. Герасимович, Л. К. Литература Монгольской Народной Республики 1921–1964 годов / Л.К. Герасимович. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1965. – 310 с.
427. Герасимович, Л. К. Монгольская литература XIII – начала XX вв. (материалы к лекциям) / Л.К. Герасимович. – Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. – 362 с.
428. Герасимович, Л. К. Монгольское стихосложение. Опыт экспериментально-фонетического исследования / Л.К. Герасимович. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – 127 с.
429. Глинин, Г.Г. «Поэта настоящее прозреньё». Очерк творчества Х. Б. Сян-Белгина / Г.Г. Глинин. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1972. – 103 с.
430. Глинин, Г.Г. Путь исканий: современная литература Калмыкии: Проблемы и характеристики / Г.Г. Глинин. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. – 96 с.

431. Головин, В.В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе / В.В. Головин. – Турку: Åbo Akademi University Press, 2000a. – 451 с.
432. Головин, В. В. Русская колыбельная песня: фольклорная и литературная традиция: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09 / Головин Валентин Вадимович. [Электронный ресурс]. – СПб., 2000b. – Режим доступа: <https://documentsite.net/223353>.
433. Горяева, Б.Б. Народные сказки / Б.Б. Горяева // Калмыки. Отв. ред. Бакаева Э. П., Жуковская Н. Л. – М.: Наука, 2010. – С. 330–334.
434. Гудкова, С. П., Пивкина, Е. В. Историко- и теоретико-литературные аспекты изучения жанра баллады / С.П. Гудкова, Е.В. Пивкина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 9. – Ч. 2. – С. 248–251.
435. Гура, А.В. Символика животных в славянской народной традиции / А.В. Гура. – М.: Индрик, 1997. – 910 с.
436. Гюнтер, Х. Литература в контексте архетипов советской культуры / Х. Гюнтер. // В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 191–229.
437. Далгат, У.Б. Этнопоэтика в русской прозе 20–90-х гг. XX века (Экскурсы) / У.Б. Далгат. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 210 с.
438. Дамдинсурэн, Ц., Серебряный, С.Д. «Обрамленные повести» в Индии и у монгольских народов / Ц. Дамдинсурэн, С. Д. Серебряный // Литературные связи Монголии. – М.: Наука, 1981. – С. 130–150.
439. Дампилова, Л. Общность мифологических традиций в современной бурятской и калмыцкой поэзии / Л. Дампилова // Теегин герл. – 1996. – № 7. – С. 116–122.
440. Дампилова, Л. С. Духовно-культурные коды в поэзии монгольских народов / Л.С. Дампилова. – Иркутск: Оттиск, 2016. – 244 с.
441. Дампилова, Л.С. Шаманские песнопения бурят: символика и поэтика / Л.С. Дампилова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Вост. лит., 2012. – 263 с.

442. Дарвин, М. Н. Книга стихов / М.Н. Дарвин // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 96–97.
443. Дашибалова, Д.В. Монгольская литература 1990 – начала 2000-х гг.: поиски новых идей, форм и образов / Д.В. Дашибалова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2014. – № 8. – С. 47–51.
444. Джамбинова, Е. Роль национальных традиций в становлении калмыцкой советской поэзии (20–30-х годов) / Е. Джамбинова // Национальные традиции и генезис социалистического реализма в калмыцкой литературе. – Элиста: КНИИЯЛИ, 1977. – С. 65–81.
445. Джамбинова, Р. А. В потоке безвременья (некоторые аспекты национального литературного зарубежья) / Р.А. Джамбинова // Проблемы современного калмыковедения (сборник научных статей). – Элиста: АПП «Джангар», 2001. – С. 38–40.
446. Джамбинова, Р. А. Дыхание современности / Р.А. Джамбинова. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1982. – 112 с.
447. Джамбинова, Р.А. Калмыцкая художественная литература XX века / Р.А. Джамбинова. Книга первая. – Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. – 272 с.
448. Джамбинова, Р.А. Литература Калмыкии: проблемы развития / Р.А. Джамбинова. – Элиста: АПП «Джангар», 2003. – 240 с.
449. Джамбинова, Р.А. [и др.]. Литература / Р.А. Джамбинова, А.Г. Салдусова, Р.М. Ханинова // История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3 т. – Т. 3. – Элиста: ГУ «Издательский дом «Герел», 2009. – С. 492–528.
450. Джимбиева, И. В. Волк как положительный персонаж в калмыцких народных сказках о животных / И.В. Джимбиева // Вестник магистратуры. – 2011. – № 3. – С. 10–13.
451. Джимгиров, М.У. О калмыцких народных сказках / М.У. Джимгиров. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970. – 103 с.

452. Добренко, Е. Сделать бы жизнь с кого? (Образ вождя в советской литературе) / Е. Добренко // Вопросы литературы. – 1990. – Сентябрь. – С. 3–34.
453. Доброва, С. И. К вопросу о типологии позиционных, концентрирующих и цепных повторов в фольклорном тексте (на материале частушки) / С.И. Доброва // Известия ВГПУ. – 2018. – № 1(279). – С. 169–175.
454. Довгий, О.Л. Вторичная бестиарная номинация / О.Л. Довгий // Бестиарный код культуры: сб. статей. – М.: Intrada, 2015. – С. 101–114.
455. Довгий, О.Л. «Ползя упасть нельзя» // Бестиарий движений: сб. статей / О.Л. Довгий / Сост. Ольга Довгий, Алиса Львова. – Тула: Аквариус, 2018. – С. 188–200.
456. Доржин, Д. Цагин залвар: Көглтин Даван шүлгүдин туск ухалвр / Д. Доржин. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1984. – 100 х.
457. Душан, У. Д. Избранные труды / У.Д. Душан. – Элиста: КИГИ РАН, 2016. – 376 с.
458. Дякиева, Б. Поэт, журналист, фронтовик Мутул Эрдниев / Б. Дякиева // Хальмг үнн. – 2020. – Июньин 10. – Х. 10.
459. Ёндон, Д. Монгольская тибетоязычная художественная литература / Д. Ёндон // Литературные связи Монголии. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1981. – С. 208–227.
460. Ёндон, Д. Сказочные сюжеты в памятниках тибетской и монгольской литератур / Д. Ёндон. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1989. – 183 с.
461. Жигачева, М.В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60–80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Жигачева Мария Владимировна. – М., 1994. – 16 с.
462. Жирмунский, В. М. Поэтика русской поэзии / В.М. Жирмунский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.
463. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 497 с.

464. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – М.: Наука. Ленингр. отд., 1977. – 407 с.
465. Жолковский, А.К., Щеглов, Ю.К. Работы по поэтике выразительности: инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
466. Жуковская, Н.Л. Кочевники Монголии: Культура. Традиции. Символика: учеб. пособие / Н.Л. Жуковская. – М.: Вост. лит., 2002. – 247 с.
467. Зайцева, Т. И., Петрова, Е. Н. Эхо войны: удмуртская поэзия в 1941–1945 годы / Т. И. Зайцева, Е.Н. Петрова // Наследие. – 2018. – № 2(13). – С. 106–116.
468. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
469. Зенкин, С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы: учеб. пособие / С.Н. Зенкин. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 81 с.
470. Зуева, Т.В. Частушка / Т.В. Зуева // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – Стб. 1193–1195.
471. Иванюк, Б. П. Стихотворные жанры иносказательной типологии: аполог, басня, загадка (словарный формат) / Б. П. Иванюк // Филоlogos. – 2018. – № 37 (2). – С. 19–25.
472. Иванюк, Б. П. Дидактические жанры описательной поэзии: плантарий, бестиарий, лапидарий / Б. П. Иванюк // Филоlogos. – 2011. – № 2 (9). – С. 23–31.
473. Инжин, Л. Мана хотна көвүн / Л. Инжин // Мушаев Г. М. Степной ветер: стихи, песни, благопожелания. – Элиста: РИП «Ботхн», 1995. – С. 71–74.
474. Инжин, Л. Нүр үг орчд / Л. Инжин // Дендэн А. Теегин үрн. Негдгч дегтрнь. – Элст: Хальмг Госиздат, 1939. – Х. 3.
475. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с.

476. История калмыцкой литературы: в 2 тт. Т. 1. Дооктябрьский период / Отв. ред. Л. И. Залесская, Р. А. Джамбинова; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького, КНИИФЭ. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1981. – 335 с.
477. История калмыцкой литературы: в 2 тт. Т. 2. Советский период / Отв. ред. Л. И. Залесская, Р. А. Джамбинова; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького, КНИИФЭ. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1980. – 445 с.
478. История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. – Вып. II. – М.: Наследие, 1996. – 288 с.
479. История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. – Вып. III. – М.: Наследие, 1998. – 240 с.
480. Казиева, А.М. Художественные традиции в северокавказской поэзии XIX-XX веков: этнокультурные факторы и контекст: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Казиева Альмира Магомедовна. – Нальчик, 2004. – 372 с.
481. Калмыцкая народная поэзия. – Элиста: КНИИФЭ, 1984. – 164 с.
482. Калмыцко-русский словарь. 26 000 слов. Под ред. Б. Д. Муниева. – М.: Русский язык, 1977. – 768 с.
483. Карасев, Л.В. Вещество литературы / Л.В. Карасев. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 400 с.
484. Карпов, И. П. Поэзия пестования: ситуативная система связей / И.П. Карпов // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2012. – № 2-2. – С. 79–84.
485. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 375 с.
486. Кектеев, Э. Воинственный эпос / Э. Кектеев // Улан баһчуд. – 1940. – Майин 18. – X. 2.
487. Килганова, З. «Повсюду степь со мной...» / З. Килганова // Сов. Калмыкия. – 1972. – 9 декабря. – С. 3.

488. Килганова, З.И. В атаку поднимался первым (о поэзии Михаила Хонинова) / З. И. Килганова // Килганова З.И. Поэты и время. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1971. – С. 104–113.
489. Килганова, З.И. Поэзия и жизнь. Очерки творчества поэтов Калмыкии / З. И. Килганова. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1973. – 101 с.
490. Кичгэ, Т. Бүүвлдэ (Күүкд саатуллһна дун) / Т. Кичгэ // Хальмг үнн. – 1983. – Июлин 22. – Х. 4.
491. Кичгэ, Т. Герлтсин үгин төлэ / Т. Кичгэ. – Элст: Хальмг госиздат, 1963. – 79 х.
492. Кичгэ, Т. Келсн үг – керчсн модн / Т. Кичгэ. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1983. – 171 х.
493. Кичгэ, Т. Шүлгч болн романч / Т. Кичгэ // Хальмг үнн. – 1963. – Мартын 29. – Х. 3.
494. Кичиков, А. Ш. Богатыри «Джангара» (о происхождении образов) / А.Ш. Кичиков // Вестник института КНИИЯЛИ. – Вып. 14. – Элиста: КНИИЯЛИ, 1976. – С. 28–61.
495. Кичиков, А. Ш. Жанровое своеобразие повествований о Мазан-баатаре в аспекте калмыцко-башкирских межэтнических связей / А.Ш. Кичиков // Межэтнические общности и взаимосвязи фольклора народов Поволжья и Урала: Сб. ст. – Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1983. – С. 120–128.
496. Коваева, Б. М. Калмыцкая песенная народная поэзия: традиция, современное состояние и формы бытования: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.09 / Коваева Баир Макаровна. – Майкоп, 2017. – 22 с.
497. Колеватых, Г. М. Заглавие в русской поэзии 1980–1990-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Колеватых Галина Михайловна. – Елец, 2008. – 19 с.
498. Конрад, Н.И. Запад и Восток / Н.И. Конрад. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
499. Костюхин, Е.А. Типы и формы животного эпоса / Е.А. Костюхин. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1987. – 269 с.

500. Кугультинов, Д. Предисловие / Д. Кугультинов // Поэты Калмыкии. Сб. стихов. – М.: Сов. писатель, 1958. – С. 3–11.
501. Куканова, В.В. Архаические представления о ветре в калмыцком фольклоре: междисциплинарный подход / В.В. Куканова // Новый филологический вестник. – 2021. – № 2. – С. 371–391.
502. Кульганек, И. В. Малые жанры монгольского поэтического фольклора: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Кульганек Ирина Владимировна. – СПб., 2008. – 269 с.
503. Кульганек, И. В. Монгольский поэтический фольклор: проблемы изучения, коллекция, поэтика / И.В. Кульганек. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2010. – 240 с.
504. Кушлина, О. Б. Наследники Гиппонакта / О.Б. Кушлина // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ ст. ст. к разд., коммент. О. Б. Кушлиной. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 5–27.
505. Куюнжич, Д. Пародия как повторная переработка (литературной) истории / Д. Куюнжич // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 80. – С. 84–90.
506. Лазутин, С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра / С.Г. Лазутин. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1960. – 261 с.
507. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – 900 с.
508. Леонтьева, А.Ю. Особенности фелинистической образности Г.В. Иванова: между анималистикой и бестиарием / А.Ю. Леонтьева // Инновационные научные исследования: мировой опыт и национальные приоритеты / под общ. ред. Г.Ю. Гуляева. – Пенза: Наука и просвещение, 2020. – С. 175–191.
509. Ли, Джонг Хён. От «тяжкой тайны» ко «второй балладе»: перфоративная стратегия символистской и постсимволистской баллады / Джонг Хён Ли // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сборник научных трудов / ред.-сост. М. Н. Дарвин, О. В. Федунина. – М.: Эдитус, 2018. – С. 79–84.

510. Лиджиев, А. Б. Вещие сны калмыков: образы и символы / А.Б. Лиджиев; на рус. и калм. яз. – Элиста: АУ РК «РИА «Калмыкия», 2021. – 208 с.
511. Лиджиев, М.А. Фольклорные истоки калмыцкой поэзии и ее жанровые особенности / М.А. Лиджиев: уч. пособие. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2009. – 44 с.
512. Лиджиев, М.А. Фольклорные традиции в калмыцкой поэзии (1920–1980-е гг.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Лиджиев Мингиян Алексеевич. – Элиста, 2006. – 151 с.
513. Лиджиев, М.А., Лиджиева, Л.А. Жанрово-тематическое своеобразие творчества К.Э. Эрендженова = Эрнжэнэ Константиné үүдэлтин седв болн төрл зүүлин онц: учеб. пособие / М.А. Лиджиев, Л.А. Лиджиева. На калм. яз. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2016. – 120 с.
514. Лиджиева-Бадмаева, Б. Жизнь и творчество, озаренное ленинским светом / Б. Лиджиева-Бадмаева // Теегин герл. – 1982. – № 2. – С. 105–109.
515. Лира, в себе обретенная... Бося Сангаджиева: жизнь и творчество. – Элиста: Изд-во Калмыцкого ун-та, 2008. – 288 с.
516. Литература Калмыкии на современном этапе: проблемы идейно-художественного развития. – Элиста: КНИИФЭ, 1987. – 126 с.
517. Литература русского зарубежья (1920–1990): учеб. пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 640 с.
518. Литературное зарубежье: проблема национальной идентичности. – Вып. I. – М.: Наследие, 2000. – 211 с.
519. Литературное зарубежье: национальная литература – две или одна? – Вып. II. – М.: Наследие, 2002. – 248 с.
520. Литературы народов России: XX в.: словарь / Отв. ред. Н. С. Надъярных. – М.: Наука, 2005. – 365 с.
521. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2002. – 768 с.
522. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2001. – 704 с.

523. Лушникова, Г. И. Когнитивные и лингвостилистические особенности литературной пародии: автореф. дис. ...д-ра филол. наук: 10.02.19 / Лушникова Галина Игоревна. – Кемерово, 2010. – 45 с.
524. Магомедова, Д. М. Жанровая модель поэмы в работах Н. Д. Тамарченко (по неопубликованным материалам) / Д.М. Магомедова // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сб. науч. тр. / ред.-сост. М. Н. Дарвин, О. В. Федунина. – М.: Эдитус, 2018. – С. 10–17.
525. Магомедова Д.М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 26–27.
526. Малые формы фольклора. Сб. статей памяти Г.Л. Пермякова. – М.: Вост. лит., 1995. – 382 с.
527. Манджиев, Н. Краткий обзор организационной и творческой работы КАПП / Н. Манджиев // Теегин герл. – 1966. – № 4. – С. 75–77.
528. Манджиева, Б. Б. К вопросу изучения калмыцких колыбельных песен [Электронный ресурс] / Б.Б. Манджиева // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. – Режим доступа: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=16940>.
529. Манджикова, Б.Б. Хальмг орс терминологическ толь (урһмлмудын болн мал-адусна нерәдлһн) = Калмыцко-русский терминологический словарь (флора и фауна) / Б.Б. Манджикова. – Элиста: КИГИ РАН, 2007. – 98 с.
530. Манжин, Н. [Нүр үг] / Н. Манжин // Колән С. Стихән социализмин делдлһнд. – Элст: Хальмг ГИЗ, 1932. – X. 4.
531. Маньков, А. Бээрән эзлх үүдәвр / А. Маньков // Хальмг үнн. – 1971. – Октябрин 22. – X. 3.
532. Мацаков, И.М. Ветераны калмыцкой литературы / И.М. Мацаков. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1976. – 157 с.
533. Мацаков, И.М. Калмыцкая советская художественная литература (20-е и 30-е годы) / И.М. Мацаков. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1967. – 68 с.

534. Мацаков, И. М. Писатель и время / И.М. Мацаков. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. – 160 с.
535. Мацаков, И. М. У истоков / И.М. Мацаков. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1981. – 153 с.
536. Международные Ломидзевские чтения. Изучение литератур и фольклора народов России и СНГ: Теория. История. Проблемы современного развития (Материалы Междунар. науч. конф., 28–30 ноября 2005 г., Москва). – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 471 с.
537. Мельникова, Т.Н. Жанровые особенности стихотворения-клятвы «Говорят дети» А.А. Ахматовой [Электронный ресурс] / Т.Н. Мельникова. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.ru/view/1130000023535285/?page=1>.
538. Меркурьева, В.Б. Колыбельные для взрослых [Электронный ресурс] / В.Б. Меркурьева // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. – 2015. – № 3 (06). – Режим доступа: <http://ce.if-mstuca.ru>.
539. Мешкова, О. В. Благопожелания и частушечные куплеты: особенности взаимодействия / О.В. Мешкова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 25(240). – Вып. 58. – С. 100–103.
540. Мешкова, О. В. Эстетическая природа частушки: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.09 / Мешкова Ольга Владимировна. – Челябинск, 2000. – 248 с.
541. Мирошникова, О. В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века) / О.В. Мирошникова: учеб. пособие. – Омск: ОмГУ, 2002. – 140 с.
542. Михайлов, Г. И. Очерк истории современной монгольской литературы / Г.И. Михайлов. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 215 с.
543. Михайлов, Г. И. Проблемы фольклора монгольских народов / Г.И. Михайлов. – Элиста: КНИИЯЛИ, 1971. – 234 с.
544. Михайлов, Г. И., Яцковская, К.Н. Монгольская литература: краткий очерк / Г.И. Михайлов, К.Н. Яцковская. – М.: Наука, Гл. ред. вост. литературы, 1969. – 221 с.

545. Монгольская литература: очерки по истории XIII – I пол. XX в. – М.: ИВ РАН, 1997. – 338 с.
546. Монраев, М.У. Калмыцкие личные имена: семантика / М.У. Монраев. На рус. и калм. яз. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 2007. – 224 с.
547. Монраев, М.У. О криках и звуках, издаваемых животными и птицами в калмыцком языке / М.У. Монраев // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10. – Ч. 2. – С. 112–115.
548. Музраева, Д. Н. Литературное наследие / Д.Н. Музраева // Калмыки. Отв. ред. Бакаева Э. П., Жуковская Н. Л. – М.: Наука, 2010. – С. 387–406.
549. Музраева, Д. Н. Тибето-монгольская повествовательная литература XVII-XVIII вв. (Переводные письменные памятники на монгольском и ойратском языках) / Д.Н. Музраева. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2013. – 150 с.
550. Мусова, Н. Н. Патриотические мотивы в калмыцкой поэзии военных лет / Н.Н. Мусова // Национальные традиции и генезис социалистического реализма в калмыцкой литературе. – Элиста: КНИИЯЛИ, 1977. – С. 82–98.
551. Мусова, Н. Н. Поэзия / Н.Н. Мусова // История калмыцкой литературы: в 2 т. – Т. 2. Советский период. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1980. – С. 86–119.
552. Нармаев, М.Б. Этапы становления и развития калмыцкой художественной литературы / М.Б. Нармаев // Калмыцкая художественная литература на подъеме (Материалы научной конференции, посвященной калмыцкой художественной литературе и фольклору). – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1962. – С. 15–29.
553. Не погаснет разума звезда. О жизни и творчестве Давида Кугультинова. – Элиста: Изд-во Калмыцкого ун-та, 2006. – 336 с.
554. Неклюдов, С.Ю. Ойрат-калмыцкая мифология / С.Ю. Неклюдов // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. Энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 750–751.
555. Неклюдов, С.Ю. Эпос книжный и устный // С.Ю. Неклюдов. – М.: Индрик, 2019. – 592 с.

556. Новиков, Вл. И. Книга о пародии / Вл. И. Новиков. – М.: Сов. писатель, 1989. – 544 с.
557. О калмыцкой художественной литературе: Материалы к докладу тов. Мацакова И. на Первом съезде Союза советских писателей Калмыкии. 15 мая 1935 г. – Элиста: Оргкомитет Союза сов. писателей Калмыкии, 1935. – 31 с.
558. Орел, В.Е. Культура, символы и животный мир / В.Е. Орел. – Харьков: Гуманитарный центр, 2008. – 584 с.
559. Орлицкий, Ю.Б. Басня / Ю.Б. Орлицкий // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 30.
560. Очиров, В. Проблема фольклоризма поэмы / В. Очиров // Литература Калмыкии на современном этапе: проблемы идейно-художественного развития. – Элиста: КНИИФЭ, 1987. – С. 64–81.
561. Очиров, У.Б., Заярный, С.А. Клятве остались верны / У.Б. Очиров, С.А. Заярный. – Т. 1. – Элиста: Изд-во Калмыцкого научного центра РАН, 2018. – 519 с.
562. Петрова, М.П. Монгольская поэзия 80–90-х годов XX века: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.06 / Петрова Мария Павловна. – СПб., 1996. – 189 с.
563. Поляков, Н. Н. Герои войны — герои литературы (Писатели-фронтовики Калмыкии о Великой Отечественной войне) / Н.Н. Поляков. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1973. – 100 с.
564. Поляков, Н. О мире и войне / Н. Поляков // Сов. Калмыкия. – 1972. – 2 сентября. – С. 3.
565. Потebня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потebня. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.
566. Проблемы современного калмыковедения. Сб. науч. тр. – Элиста: АПП «Джангар», 2001. – 227 с.
567. Пропп, В.Я. Фольклор. Литература. История / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2002. – 464 с.

568. Пюрбеев, Г. Ц. Эпос «Джангар»: культура и язык (= Жаңһр дуулвр: сойл болн келн) / Г.Ц. Пюрбеев / на русском и калмыцком языках. – 2-е изд., перераб. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар»», 2015. – 280 с.
569. Пюрвеев, В. Д. Гармония души и дарования (Лирика Д. Кугультинова) / В.Д. Пюрвеев. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2006. – 132 с.
570. Пюрвеев, В. Д. Движение жизни – движение литературы. Критические этюды и портреты / В.Д. Пюрвеев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1981. – 181 с.
571. Пюрвеев, В. Д. Жанровое движение. Эволюция жанровых форм и внутренние закономерности развития калмыцкой поэзии XX века / В.Д. Пюрвеев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1996. – 322 с.
572. Пюрвеев, В. Д. Октябрь и калмыцкая литература. Эволюция идейного содержания и жанровых форм литературы 20-х–30-х гг. / В.Д. Пюрвеев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1988. – 190 с.
573. Пюрвеев, В.Д. Чистый родник поэзии. (Лирика Б.Б. Сангаджиевой) / В.Д. Пюрвеев. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2010. – 208 с.
574. Рабенко, Т. Г. Клятва как фидеистический речевой жанр / Т.Г. Рабенко // Вестник Челябинского государственного университета. – 2019. – № 12. – С. 122–126.
575. Раев, М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939 / М. Раев. – М.: Прогресс-Академия, 1994. – 296 с.
576. Розенблум, Ю. Песнь земли пробужденной / Ю. Розенблум // Из монгольской поэзии / пер. с монг.; сост. Г. Михайлова; вступ. статья Ю. Розенблума. – М.: Худож. лит., 1981. – С. 3–20.
577. Розенблум, Ю.Б. В поисках волшебного амуланга. Портрет калмыцкой литературы / Ю.Б. Розенблум. – М.: Современник, 1976. – 221 с.
578. Розенблум, Ю.Б. Давид Кугультинов / Ю.Б. Розенблум. – М.: Сов. Россия, 1969. – 144 с.
579. Розенблум, Ю.Б. Песнь степи обновленной. О некоторых особенностях художественного мира современной калмыцкой литературы / Ю.Б. Розенблум. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1980. – 114 с.

580. Розенблюм, Ю.Б. Сквозь пламя костров. Прошлое и настоящее калмыцкой литературы / Ю.Б. Розенблюм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970. – 339 с.
581. Романов, А. С. Печать Калмыкии 20-х годов: Очерк / А.С. Романов. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1971. – 195 с.
582. Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст. к разд., коммент. О. Б. Кушлиной. – М.: Высш. шк., 1993. – 478 с.
583. Русско-калмыцко-монгольский словарь литературоведческих терминов / сост. С.Н. Цеденова. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2012. – 20 с.
584. Самоделова, Е. А. Фольклор 1920-х – начала 1930-х годов / Е.А. Самоделова // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 155–190.
585. Сапожникова, О.А. Традиция и новаторство в творчестве С. Буяннэмэхэ. Поэзия и проза / О.А. Сапожникова // *Mongolica–XVI*. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2016. – С. 55–59.
586. Сарангов, В. Т. Поэтика и стиль калмыцкой богатырской сказки / В.Т. Сарангов. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2015. – 108 с.
587. Сарангов, В. Т. Фольклор калмыцкого народа: учеб. пособие / В.Т. Сарангов. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2010. – 136 с.
588. Сартикова, Е. В. Образование в 1917–1943 годах / Е.В. Сартикова // История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3 т. – Элиста: ГУ «Издательский дом «Герел», 2009. – Т. 3. – С. 380–408.
589. Селеева, Ц. Б. Указатель тем калмыцкой и синьцзян-ойратской версий эпоса «Джангар» / Ц.Б. Селеева. – Элиста: КИГИ РАН, 2013. – 276 с.
590. Сенглеев, Б. Ю. Исторические предания и легенды о Мазан-батыре у калмыков: эпическая биография: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / Сенглеев Борис Юрьевич. – М., 2019. – 232 с.
591. Сид, И. Тотем в современной русской литературе. Зоопоэтика текстов, зоософия сообществ (постановка проблемы) / И. Сид // Бестиарий и стихии: сб. статей. – М.: Intrada, 2013. – С. 55–67.

592. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
593. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / под общ. ред. В. Л. Телицына. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 495 с.
594. Сквозников, В. По поводу одного абзаца (О массовой песне 30-х годов) / В. Сквозников // Вопросы литературы. – 1990. – Август. – С. 3–27.
595. Смирнов, И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / И.П. Смирнов. – СПб.: Изд-во РХГА, 2008. – 264 с.
596. Содномпилова, М.М., Нанзатов, Б.З. Зооморфный код в контексте этногенетических связей: лиса в традиционных представлениях монгольских народов / М.М. Содномпилова, Б.З. Нанзатов // Известия Иркутского государственного университета. – 2016. – Т. 15. – С. 48–63.
597. Специфика жанров в литературах Центральной и Восточной Азии. Современность и классическое наследие. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1985. – 260 с.
598. Степанов, Н. И.А. Крылов / Н. Степанов // И.А. Крылов. Сочинения в 2 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1969. – С. 3–42.
599. Стоянов, В. А. Становление печати в Калмыкии в XX веке / В.А. Стоянов. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2009. – 414 с.
600. Страшнов, С.Л. «Молодеет и лад баллад»: Баллада в истории русской советской поэзии. Литературно-критические статьи / С.Л. Страшнов. – М.: Современник, 1991. – 155 с.
601. Страшнов, С.Л. Судьба баллады в русской советской поэзии 30-х годов / С.Л. Страшнов // Русская литература. – 1979. – № 1. – С. 156–163.
602. Султанов, К.К. От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог / К.К. Султанов. – М.: Наука, 2007. – 302 с.
603. Суржок, А.И. Торлонг из Цаган Нура. Очерк творчества С. Каляева / А.И. Суржок. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1985. – 72 с.

604. Суровцева, Е.В. Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е – 50-е годы): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Суровцева Екатерина Владимировна. – М., 2006. – 202 с.
605. Сусеев, А.И. К постановке вопроса о калмыцком стихосложении / А.И. Сусеев // Калмыцкая художественная литература на подъеме (Материалы научной конференции, посвященной калмыцкой художественной литературе и фольклору). – Элиста: Калмгосиздат, 1962. – С. 53–59.
606. Сысоева, О. А. Литературная пародия: проблема жанра / О.А. Сысоева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 5. – С. 330–335.
607. Теория литературы: учеб. пособие / Под ред. Н.Д. Тamarченко. – Т. I: Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
608. Теория литературы: учеб. пособие / Под ред. Н.Д. Тamarченко. – Т. II: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
609. Тихомирова, Л. Н. Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии / Л.Н. Тихомирова // Дергачевские чтения-2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. – Т. 2. – С. 367–372.
610. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В. Томашевский / вступ. ст. Н.Д. Тamarченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тamarченко. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
611. Топалова, Д. Ю. Изучение литературной деятельности калмыцкой эмиграции. К истории вопроса / Д.Ю. Топалова // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 31. – Вып. 2. – С. 26–32.

612. Топалова, Д.Ю. Литературная деятельность калмыцкой эмиграции (1920–1930 гг.) / Д.Ю. Топалова. – Элиста: КалмНЦ РАН, 2017. – 244 с.
613. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.
614. Травников, С. Н., Ольшевская, Л. А. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет...» (Фольклорные и литературные истоки русской классической баллады) / С.Н. Травников, Л.А. Ольшевская // Русская баллада: История и теория жанра / Сб. научных статей. – М.: Гос.ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2006. – С. 3–33.
615. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Э.Л. Львова, И.В. Октябрьская, А.М. Сагалаев, М.С. Усманова. – Новосибирск: Наука, 1988. – 224 с.
616. Тудэв, Л. Современная монгольская литература и ее связи с литературами других социалистических стран / Л. Тудэв // Литературные связи Монголии. – М.: Наука, Гл. ред. вост. литературы, 1981. – С. 343–365.
617. Тынянов, Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды / Ю.Н. Тынянов. – М.: Аграф, 2002. – 496 с.
618. Тюпа, В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
619. Тюпа, В.И. Литература и ментальность / В.И. Тюпа. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2020. – 231 с.
620. Убушиева, Д. В. Водный мир в сказках астраханских и донских калмыков / Д.В. Убушиева // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2017. – № 2. – С. 49–56.
621. Убушиева, Д. В. Кумулятивные образцы в коллекции сказок И. И. Попова / Д.В. Убушиева // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2017. – № 3. – С. 139–151.
622. Убушиева, Д.В. Мифология Ежа в калмыцком фольклоре / Д.В. Убушиева // Новый филологический вестник. – 2021. – № 2(57). – С. 392–403.

623. Убушиева, Д.В. Рыболовство в фольклоре калмыков и народов Южной Сибири / Д.В. Убушиева // Новый филологический вестник. – 2020. – № 2(53). – С. 75–91.
624. Убушиева, Д.В., Дамринжав. Сказки о животных в фольклоре ойратов Китая (на материале сборника сказок о животных «Белозобый воробей» ('*Betege saγān boqširγo*')) / Д.В. Убушиева, Дамринжав // Монголоведение. – 2020. – № 1. – С. 10–21.
625. Узденова, Ф.Т. Карачаево-балкарская поэзия XX века: этнокультурная специфика, эволюция, жанры: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Узденова Фатима Таулановна. – Нальчик, 2020. – 380 с.
626. Узденова, Ф.Т. Формирование концепции поэмы в отечественном литературоведении (теоретический аспект) / Ф.Т. Узденова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2009. – № 1. – С. 171–176.
627. Уикем-Смит, С. Шепот внутри: поэзия Бекзина Явухулана / С. Уикем-Смит. Пер. с англ. // *Mongolica*-IX. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2010. – С. 78–83.
628. Фразеологический словарь калмыцкого языка / Э.Ч. Бардаев [и др.]. Под ред. Г.Ц. Пюрбеева. – Элиста: АУ РК «РИА «Калмыкия», 2019. – 286 с.
629. Фрейденберг, О.М. Басня / О.М. Фрейденберг [публ. подгот. Н. В. Брагинская при участии Ю. В. Крайко] // Синий диван. – 2007. – № 10–11. – С. 126–156.
630. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
631. Хабунова, Е. Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий) / Е.Э. Хабунова. – Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ, 2006. – 255 с.
632. Хавжокова, Л.Б. Песенное творчество кабардинских поэтов: идейно-тематические и жанровые особенности «Колыбельной песни» А. Мукожева

- / Л.Б. Хавжокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 5 (59). – Ч. 2. – С. 37–39.
633. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2004. – 4-е изд., испр. и доп. – 405 с.
634. Ханинова, Р.М. Баллада в калмыцкой поэзии XX века в аспекте синтеза жанров / Р.М. Ханинова // Монголоведение (Монгол судлал). – 2021. – Т. 13. – № 1. – С. 147–167.
635. Ханинова, Р.М. Баллада в калмыцкой поэзии XX века (Ц. Леджинов, С. Байдыев) / Р.М. Ханинова // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2020. – № 3. – С. 264–277.
636. Ханинова, Р. М. Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX в. / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2019. – № 1(48). – С. 194–206.
637. Ханинова, Р.М. «Баллада о жалости» М. Хонинова в аспекте фольклорных традиций / Р.М. Ханинова // XII Сургучевские чтения. Литература и журналистика в пламени войны: от Первой мировой до Великой Победы: сб. матер. всерос. науч.-практ. конф. (Ставрополь, 27–28 февр. 2015 г.). – Ставрополь: Дизайн-студия Б, 2015. – С. 118–125.
638. Ханинова Р.М. Баллада М. Хонинова о войне: фольклорные традиции и новации / Р.М. Ханинова // Рос. науч. конф. с междунар. участием «Кочевые народы юга России: исторический опыт и современность», 16–19 марта 2016 г. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2016. – С. 403–407.
639. Ханинова, Р.М. Давид Кугультинов и Михаил Хонинов: диалог поэтов / Р.М. Ханинова. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2008. – 185 с.
640. Ханинова, Р.М. Дихотомия «свой» – «чужой» в анималистической калмыцкой балладе / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2021. – № 1(56). – С. 380–394.
641. Ханинова, Р.М. Дружеская литературная пародия в калмыцкой лирике XX в. / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2019. – № 3(50). – С. 199–210.

642. Ханинова, Р. М. Жанр басни в калмыцкой поэзии XX в. / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2018. – № 4(47). – С. 58–68.
643. Ханинова, Р. М. Жанр басни в поэзии Михаила Хонинова / Р.М. Ханинова // Межэтническое взаимодействие в поликультурном образовательном пространстве: проблемы языкового взаимодействия и межкультурной коммуникации: сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. С. Л. Михеева, О. А. Димитриева. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2018в. – С. 111–117.
644. Ханинова, Р. М. Заговор от бессонницы в романе М. Хонинова «Помнишь, земля смоленская» и в повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» / Р.М. Ханинова // Региональная научная конференция «Научное наследие профессора А. Ш. Кичикова и актуальные проблемы современной калмыцкой филологии и культуры», 21 декабря 2011 г. [текст]. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2012. – С. 139–141.
645. Ханинова, Р. М. Зоопозитика текста в калмыцкой басне XX века / Р.М. Ханинова // Oriental Studies. – 2021. – № 2. – С. 393–408.
646. Ханинова, Р.М. «Иметь судьбу не просто...». Творческий портрет Михаила Хонинова / Р.М. Ханинова. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. – 188 с.
647. Ханинова, Р. М. Колыбельная песня в калмыцкой лирике XX–XXI вв. / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2020. – № 1(52). – С. 187–203.
648. Ханинова, Р.М. Легенда о первом джангарчи в лирике Давида Кугультинова и Басанга Дорджиева / Р.М. Ханинова // Oriental Studies. – 2018. – № 1. – С. 131–141.
649. Ханинова, Р.М. Лирика Давида Кугультинова и Михаила Хонинова в контексте калмыцкой поэзии XX века / Р.М. Ханинова. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2009. – 143 с.

650. Ханинова, Р.М. Литература калмыцкого зарубежья (сборник стихотворений Гари Мушаева «Степной ветер») / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2020. – № 4(55). – С. 412–425.
651. Ханинова, Р.М. Неопубликованные стихотворения и переводы Михаила Хонинова из семейного архива / Р.М. Ханинова // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2019в. – Вып. 3. – С. 298–312.
652. Ханинова, Р. М. Осмысление дороги в аспекте диспозиции «свой» и «чужой» (на материале калмыцкой политической баллады XX в.) / Р.М. Ханинова // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2020. – № 4. – С. 332–344.
653. Ханинова, Р. М. Первая книга Д. Кугультинова «Баһ насна шүлгүд» («Стихи юности») в аспекте сохранения национальной традиции стихосложения / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2017. – № 4(43). – С. 350–359.
654. Ханинова, Р. М. Первая поэтическая антология для детей на калмыцком языке (Элиста, 1941) / Р.М. Ханинова // Национальная литература России в поликультурном пространстве: духовно-нравственный и консолидирующий потенциал: мат-лы Всеросс. науч. конф. с междунар. участием, посв. 100-летию со дня рождения калмыцкого писателя Михаила Хонинова (г. Элиста, 11–12 сент. 2019 г.) / отв. ред. Р. М. Ханинова. – Элиста: КалмНЦ РАН, 2019. – С. 214–233.
655. Ханинова, Р.М. Поэтика баллады в калмыцкой поэзии XX в. (Д. Кугультинов, М. Хонинов) / Р.М. Ханинова // Oriental studies. – 2019b. – № 2. – С. 320–333.
656. Ханинова, Р.М. Поэтика басен Х. Сян-Белгина «Зан Чон хойр» и Б. Дорджиева «Занын тускар батхнын санл» / Р.М. Ханинова // Проблемы поэтики и стиховедения: Мат. IX Международной научн.-теоретич. конф., посвящ. 30-летию Независимости Республики Казахстан и 90-летию выдающегося казахского поэта Мукагали Макатаева (20–21 мая 2021 г.). – Алматы: «Ұлағат», КазНПУ им. Абая, 2021. – С. 63–67.

657. Ханинова, Р. М. Поэтика заглавия первых книг Давида Кугультинова и Михаила Хонинова / Р.М. Ханинова // Актуальные проблемы гуманитарной науки: фольклористика, литературоведение, этнография, история, археография: Материалы Всероссийской (с международным участием) науч.-практ. конф. – Уфа: ИИЯЛ УФИЦ РАН, 2019. – С. 376–381.
658. Ханинова, Р. М. Поэтика книг калмыцких поэтов 1940–1941 гг. (Э. Кектеев, Л. Инджиев, Б. Дорджиев, Ц. Леджинов) / Р.М. Ханинова // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. – 2020. – № 5 (79). – С. 121–133.
659. Ханинова, Р.М. Поэтика стихотворения-клятвы в калмыцкой поэзии XX века / Р.М. Ханинова // Oriental Studies. – 2020. – № 1. – С. 225–243.
660. Ханинова Р.М. Фольклорные традиции стиха в рассказе М. Хонинова «Как я был конокрадом» // Проблемы поэтики и стиховедения: Мат. V Международной научн.-практич. конф., посвящ. памяти и 70-летию докт. филол. наук, проф. В.В. Бадикова (15–16 октября 2009 г.) – Алматы: Искандер, 2009. – С. 404–411.
661. Ханинова, Р. М. Частушка в калмыцкой лирике XX в. / Р.М. Ханинова // Новый филологический вестник. – 2020. – № 3(54). – С. 335–347.
662. Ханинова, Р. М., Музаева, А. В. Семантика токуга в калмыцкой культуре и литературе (по произведениям Д. Кугультинова, М. Хонинова, Э. Кектеева, Р. Ханиновой) / Р.М. Ханинова, А.В. Музаева // Художественный мир Давида Кугультинова: сб. науч. тр. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2009. – С. 72–79.
663. Ханинова, Р. М., Урусхал. Поэтика заглавий книг калмыцких поэтов 1920–1930-х гг. / Р.М. Ханинова, Урусхал // Монголоведение (Монгол судлал). – 2019. – № 2. – С. 322–342.
664. Ханинова, Э.М. Избранные труды / Э.М. Ханинова. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. – 244 с.

665. Хараева, А. Т. К характеристике слова андхар и жанра андхаарийин бичиг «присяжное письмо» в калмыцком литературном языке XVIII в. / А.Т. Хараева // Вестник КИГИ РАН. – 2012. – № 1. – С. 41–45.
666. Хейчиева, Г. В памяти потомков — имя летчика Дармаева / Г. Хейчиева // Хальмг үнн. – 2019. – 19 июня. – С. 4.
667. Цветкова, Н. Добро и свет / Н. Цветкова // Огонек. – 1971. – № 23. – С. 9.
668. Цеджинов, С. После долгой разлуки / С. Цеджинов // Теегин герл. – 1995. – № 4. – С. 122–126.
669. Цендина, А.Д. К вопросу о поэтико-стилистических направлениях в монгольской литературе XVII–XIX вв. / А.Д. Цендина // Теория стиля литератур Востока. Сб. статей. – М.: Вост. лит., 1995. – С. 74–104.
670. Церенов, В. Следственное дело № 325 / В. Церенов // Известия Калмыкии. – 1999. – 31 марта. – С. 3.
671. Цэвээний, М. Русская литература и новое в поэтике монгольской литературы XX века / М. Цэвээний // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2015. – № 3. – С. 88–92.
672. Чекалов, П.К. Абазинское стихосложение: истоки и становление: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Чекалов Петр Константинович. – Ставрополь, 2000. – 363 с.
673. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
674. Чиров, Д.Т. Грани любви. Творческий портрет Михаила Хонинова / Д.Т. Чиров / на рус. и калм. яз.: учеб. пособие. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2007. – 176 с.
675. Шалбуров, Г. Стихи юности / Г. Шалбуров // Ленинский путь. – 1940. – 8 мая. – С. 2.
676. Шарманджиев, Д. А. Из истории калмыцкой эмиграции XX в. в европейские страны и США / Д. А. Шарманджиев // Этнографическое обозрение. – 2013. – № 3. – С. 117–124.

677. Эльбикова, Б. В. Изображение физической расправы героя с противником в калмыцких сказках «Седклин арвн хойр бөлг» («Запомнившиеся двенадцать глав») М. Буринова / Б. В. Эльбикова // *Studia Litterarum*. – 2019. – Т. 4. – № 3. – С. 352–369.
678. Эльдышев, Э. О стихах поэта Гари Мушаева / Э. Эльдышев // Эльдышев Э.А. Семь журавлей: стихи, поэма, проза, переводы. – Элиста: АПП «Джангар», 1997. – С. 392–397.
679. Эпштейн, М. Н. Стихи и стихия. Природа в русской поэзии, XVIII–XX вв. / М.Н. Эпштейн. – Самара: ИД «Бахрах-М», 2007. – 352 с.
680. Эрдниев, У.Э. Калмыки (конец XIX – начало XX вв.): историко-этнографические очерки / У.Э. Эрдниев. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970. – 312 с.
681. Эрендженев, К.Э. Золотой родник: о калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте / К.Э. Эрендженев. Пер. с калм. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1985. – 125 с.
682. Эткинд, Е. Литературное самоубийство Николая Тихонова / Е. Эткинд // *Revue des études slaves*. – 1999. – Т. 71. – № 3–4. – Pp. 673–680.
683. Эткинд, Е.Г. Психопоэтика / Е.Г. Эткинд. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 704 с.
684. Юсупова, Н. М. Идеологические мотивы и архетипы в поэзии периода Великой Отечественной войны / Н.М. Юнусова // *Научный Татарстан*. – 2010. – № 2. – С. 56–61.
685. Якобсон, Р. Работы по поэтике: Переводы / Р. Якобсон / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
686. Яцковская, К.Н. Поэты Монголии XX века / К.Н. Яцковская. – М.: Экслибрис-Пресс, 2002. – 247 с.