РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ИНСТИТУТ МОНГОЛОВЕДЕНИЯ, БУДДОЛОГИИ И ТИБЕТОЛОГИИ

На правах рукописи

**Доржиева Эржэна Сергеевна**

# ЭТНОПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ БУРЯТСКОГО РОМАНА 60–80-х гг. 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 кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук

профессор Цыденжапов Ш-Н. Р.

Улан-Удэ – 2019

# СОДЕРЖАНИЕ

**Введение .....3**

**ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЯ И ИХ ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ В РОМАНИСТИКЕ БУРЯТИИ.....17**

**1.1. Принципы сюжетостроения как содержательная и формальная основа бурятской романистики (теоретический аспект) .....17**

**Жанрообразующие факторы сюжета и их трансформационные возможности.....30**

**ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ МИФОПОЭТИКИ В СЮЖЕТЕ БУРЯТСКОГО РОМАНА .....46**

***2.1. Сюжетообразующие функции мифа, легенды в романном тексте ...48***

**2.2. Фольклорные мотивы и образы в структуре сюжета .....64**

**ГЛАВА III. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЙ В СЮЖЕТООБРАЗОВАНИИ РОМАНОВ БУРЯТИИ.....89**

**3.1. Функции традиционных представлений и религиозных воззрений в романной сюжетике .....91**

**3.2. Особенности национального мировосприятия в сюжетообразовании 104**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....136**

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....141**

# Введение

**Актуальность темы исследования** обусловлена тем, что сюжетные структуры романов Бурятии 60–80-х гг. XX в. отразили наиболее характерные и ведущие тенденции развития бурятской прозы и становления в ней художественных форм, выразивших своеобразие общественной жизни в её особой полноте и реалистической достоверности. Как показывает художественная практика, сюжет несет в себе еще и то, что может быть сокрыто во времени с его определенными ограничениями, к примеру – возможности романных форм осваивать религиозные факторы национального мировосприятия, о которых можно говорить сейчас. Несомненно, и то, что романистика Бурятии отражает и определенные общие тенденции развития национальной литературы в контексте общероссийского и центральноазиатского культурного пространства, и ее место в многонациональном литературном процессе второй половины XX в.

Национально-художественные принципы сюжетостроения бурятской романистики данного периода развивались, опираясь на фольклорные, религиозные, ментальные особенности сознания народа, наряду с тем, что писатели осваивали новые сюжетные возможности в их художественном движении, и в сюжетных структурах романов данного периода нашли свое воплощение, наряду с традициями бурятского фольклора, культуры, традиции русской литературы и других развитых литератур, обогащая национальную поэтику и формируя своеобразие творческого метода писателя.

Нельзя не отметить, что именно в эти годы, на наш взгляд, подвергается определенной творческой корректировке взгляд писателя на саму традицию и ее

использование в художественном тексте в связи с актуализацией в сознании человека второй половины XX века проблем памяти, преемственности поколений, приоритета духовного, проблем отцов и детей, в понимании ценностей истинных и мнимых, конфессиональных проблем и проблем нравственного выбора. И здесь, обращение к истокам, к мифологически-фольклорному, в целом этнопоэтическим основам мышления, становятся одним из активных факторов художественного сознания. И специальные исследования сюжетики романов Бурятии данного периода актуальны и необходимы, ибо позволяют выявлять определенные закономерности развития не только литературы Бурятии, но в целом прозы 1960–1980-х годов, определяя факторы внутренней и внешней обусловленности содержательных структур национального романа, в формотворчестве которого определяющими являются способы и формы сюжетостроения.

Актуальность диссертационной работы определяется также теоретической значимостью и практической необходимостью решения проблем, связанных с выявлением специфики сюжетообразования в национальной прозе, в данном случае, бурятской, что позволяет определить тенденции дальнейшего развития литературоведения в национальных литературах не только Сибири и Дальнего Востока, но и Севера, Калмыкии, Урала, Поволжья, Карелии, Северного Кавказа при решении конкретных проблем сюжетообразования и сюжетосложения национальной прозы.

**Степень научной разработанности проблемы.**

Изучение сюжетики развивалось в определении семантической роли сюжетных структур, предполагающих опору на базовые представления о

семантической природе сюжета, берущей начало в трудах А.Н. Веселовского и О.М. Фрейденберга, о семантической структуре сюжета и мотива, идущие от работ В.Я. Проппа и получивших дальнейшую трактовку и изучение в трудах Е.М. Мелетинского, Б.В. Томашевского и др. В отечественном литературоведении у истоков изучения сюжета стоял А.Н. Веселовский «Историческая поэтика» (1893), «Поэтика сюжетов» (1906) и др.). В 20-е годы XX в. к исследованию сюжета обращались представители формальной школы Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский и представители школы М.М. Бахтина. В последующем ученые расширили и обогатили определения А.Н. Веселовского, прокладывая новые пути исследования сюжета.

Так, сюжету посвящены работы В.В. Виноградова «Сюжет и стиль» (1963), Ю.М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении» // Ю.М. Лотман. Статьи по типологии культуры (1973), В.В. Кожинова «Сюжет, фабула, композиция» // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении (1964), монографии, статьи Е.С. Добина «Жизненный материал и художественный сюжет» (1958), «Герой. Сюжет. Деталь» (1962), «Сюжет и действительность» (1976), «Роды и жанры литературы» (1964), Г.К. Боескорова «Вопросы сюжета и композиции в якутской прозе» (1965), Б.Б. Сарнова «Сюжетосложение в русской литературе» (1980), «Сюжет и художественная система» (1983), В.Н. Захарова «О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения» (1984), Л.С. Левитана, Л.М. Цилевич («Основы изучения сюжета» (1990), «Сюжет в художественной системе литературного произведения» (1990) и другие. Е.С. Добин особо отмечает, что «сюжет – не простая последовательность столкновений, поступков, событий, в

нем присутствует мысль, обобщение. Сюжет представляет собою органическое целое со своей структурой, опорными пунктами, конфигурацией, со своей логикой нарастания и развертывания» [Добин 1962, 265]. Как видим из определения Е.С. Добина, под сюжетом автор подразумевает нечто большее, чем просто систему событий.

Таким образом, по определению учёных, сюжет – это не просто система событий, а сложная конструкция, объединяющая в себе смыслообразующие конструкты в единую концепцию изображения и отражения действительности, и построение сюжета произведений такого крупного жанра, как роман, должно проявляться в особо сложной и глубинной обоснованности композиции, тщательному отбору многочисленных героев, событий в их тематико-дискурсионном единстве, направленных на раскрытие идейного содержания произведения.

Из современных исследований в области сюжетологии представляют особый интерес две монографии совместных авторов – Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич «Сюжет в художественной системе литературного произведения» (1990), «Основы изучения сюжета» (1990). Разносторонний и глубокий теоретический анализ сюжета позволил авторам подойти к пониманию сюжета литературного произведения как к системе в единстве формальных и содержательных конструктов и прийти к выводу, что «системный подход к сюжету литературного произведения позволяет представить его как художественное действие во всей полноте проявлений. В основе действия – конфликт, сюжет – это движущая коллизия, чередование и взаимодействие событий и ситуаций, из которых читатель узнает о переживаниях и взаимоотношениях персонажей, постигает

характеры в их развитии и раскрытии, т.е. воспринимает сюжет как развертывание темы произведения» [Левитан, Цилевич 1990, 486].

Свой вклад в исследование сюжета внесла Новосибирская филологическая школа. Исследователь К. Наполи пишет о «Словаре-указателе сюжетов и мотивов русской литературы» как о значительном сибирском проекте, где Новосибирская филологическая школа – одна из научных школ, активно развивающих проблемы генезиса и художественного развития сюжетов и мотивов в русской литературе [см.: Наполи 2012]. Коллектив филологов из Института Филологии СО РАН под руководством Е. Ромодановской в течение 13-ти лет составлял «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы» и дополнительную серию «Материалы к словарю мотивов и сюжетов» (в 2009-м году был выпущен восьмой сборник статей) [см.: под ред. Е.К. Ромодановской 2001]. В «Словаре» нам интересна статья Э.А. Бальбурова «Мотив и канон», которую правомерно считают программным изложением теоретической концепции серии, где утверждается, что сюжет является художественной экспликацией мотива, принявшей в себя некоторые жизненные подробности [Бальбуров 1998, 6]. Также, в этой связи особый интерес представляет работа Силантьева И.В. «Семантическая структура повествовательного мотива» в «Материалах к словарю сюжетов и мотивов русской литературы» [см.: Силантьев 1999], и его монография «Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа», где подчеркивается особенность мотива, его семантическая структура, которая связывает проблематику мотива в фольклоре и литературе [см.: Силантьев 2001].

Проблемы сюжетообразования и сюжетосложения романов Бурятии на самых разных уровнях и в самых разных контекстах исследовались в трудах

бурятских литературоведов А.Б. Соктоева, В.Ц. Найдакова, С.Ж. Балданова, С.И. Гармаевой, С.С. Имихеловой, С.Г. Осоровой, А.В. Васильевой, З.А. Серебряковой, И.В. Фроловой, М.Д. Данчиновой, Э.Г. Сангадиевой, С.Д. Ванчиковой, Л.Ц. Халхаровой, Г.Ц.-Д. Буянтуевой и др.

В монографии В.Ц. Найдакова «Путь к роману» (1985) на большом фактическом материале раскрываются особенности становления и развития бурятской прозы, закономерности идейно-художественного становления бурятского романа, которые рассматриваются в сопоставлении с опытом других литератур и в контексте литературоведческих дискуссий о специфике жанра романа. Примечательным в работе С.Ж. Балданова «Художественная деталь в бурятской прозе» (1987) является то, что впервые в бурятском литературоведении обращено внимание на своеобразие использования детали в бурятской прозе, в его монографии «Народно-поэтические истоки национальных литератур Сибири» (1995) определены общности и особенности художественного становления и развития национальных литератур Сибири, и в этой связи выявлены основные закономерности регионального литературного процесса. В монографии С.И. Гармаевой «Типология художественных традиций в прозе Бурятии XX века» (1997) рассматривается процесс типологизации художественных традиций прозы Бурятии 40–80 гг. XX века. В использовании традиционных сюжетов и мотивов особо отмечается ею сюжетообразующая роль мотивов гонимости, скитаний и страдания в произведениях о прошлом, освоенных писателями на качественно ином уровне функционирования традиций в сложном явлении литературного процесса XX в. А.В. Васильева в работе «Историзм, народность, общечеловеческое в историческом романе Бурятии» (1996) исследует

особенности возникновения и становления в прозе Бурятии жанра исторических романов, позволяющих с исторических позиций прошлого осмысливать проблемы современности, опираясь при этом на исторические факты духовной, политической жизни народа. Э.Г. Сангадиева в диссертационной работе «Концепция мира и человека в бурятском романе 1960–1970-х гг.» (2004) исследует особенности национального видения мира, когда человек в художественной модели мира начинает осознавать себя как личность со своей «диалектикой души» участвуя в решении политических и нравственных проблем жизни бурятского народа. Обзор монографических и диссертационных исследований по теме нашей работы показывает, что проблемы сюжетостроения прозы Бурятии в их литературоведческом аспекте решались лишь в отдельных проявлениях, что позволяет говорить о том, что данная проблема требует более системного и в определенной мере целостного подхода и научного исследования, чем вызвано обращение диссертанта к данной проблеме романистики Бурятии 60–80-х гг. XX в.

**Объектом исследования** являются сюжетные структуры романов Бурятии 60–80-х годов XX века.

**Предмет исследования –** освоение этнопоэтических форм в сюжетостроении бурятского романа 60–80-х годов XX века.

**Цель диссертационной работы –** комплексное исследование художественных особенностей сюжета бурятского романа 1960–1980-х годов.

В соответствии с поставленной целью определены следующие **задачи:**

– определить сюжет как жанрообразующий фактор романа;

– исследовать место и роль легенд, мифов и фольклорных мотивов в сюжетообразовании текста романа Бурятии 60–80-х гг. XX в.;

– выявить и определить роль традиционных представлений и религиозных воззрений народов Центральной Азии при создании сюжета романов Бурятии 60–80-х гг. XX века;

– выявить художественную природу и трансформационные возможности сюжетных структур романов Бурятии 60–80-х гг. XX века во взаимодействии с культурными традициями и представлениями.

**Методологические принципы исследования** в диссертации обусловлены комплексным подходом, базирующимся на основных принципах метода сюжетного анализа текста и сочетающего методы бинарных оппозиций, герменевтический, сравнительно-семантический, сравнительно-типологический методы. Диссертант в своей работе также опирался на принцип историзма, позволивший рассматривать сюжетные структуры романов Бурятии 60–80-х гг. XX в. в их исторической ретроспективе.

**Методологической и теоретической основой диссертации** стали теоретические труды А.Н. Веселовского, Б.В. Томашевского, В.Я. Проппа, М.М. Бахтина, Л.И. Тимофеева, В.В. Кожинова, Е.М. Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, М.Б. Храпченко, В.Е. Хализева, в которых определены подходы и принципы изучения сюжета произведений литературы. Исследования по сюжету Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, Е.С. Добина, Л.С. Левитана, Л.М. Цилевич, В.Н. Захарова, Г.К. Боескорова, П.Э. Лион, Н.М. Лоховой способствовали уточнению концепции исследования. Исследования бурятских ученых А.Б. Соктоева, В.Ц.

Найдакова, С.Ж. Балданова, С.И. Гармаевой, Б.Д. Баяртуева, С.С. Имехеловой, С.Г. Осоровой, З.А. Серебряковой, И.В. Фроловой, Л.Ц. Халхаровой, Э.Г. Сангадиевой и других дали возможность определить специфику национального в литературе при создании сюжета художественного произведения.

**Материалом исследования** в аспекте проблемы послужили романы Бурятии 60–80-х гг. XX в.: «Похищенное счастье» (1960) Д-Р. О. Батожабая, «Поющие стрелы» (1962) А.А. Бальбурова, «Год огненной змеи» (1972), «Течение» (1979) Ц-Ж. Ж. Жимбиева, «Долина бессмертников» (1975) В.Г. Митыпова, «Жестокий век» (1978) И.К. Калашникова и другие. Выбор романов Бурятии 60–80-х гг. XX в. обусловлен художественной значимостью творчества авторов в контексте становления национальных литератур России данного периода. В работе привлечены и использованы оригинальные тексты «Сокровенного сказания монголов», произведений фольклора (легенды, мифы, сказки), бурятские прозаические произведения, созданные Х.Н. Намсараевым, Ж.Т. Тумуновым, Ч.Ц. Цыдендамбаевым, Ц.Р. Галановым, Б.М. Мунгоновым, и др. В аналитической работе диссертант использовал тексты романов на языке оригинала – на бурятском языке. Подстрочные переводы текстов сделаны автором диссертационного исследования Э.С. Доржиевой.

**Научная новизна работы** заключается в том, что она представляет собой первый опыт диссертационного исследования сюжетных структур романов Бурятии 60–80-х гг. XX в.:

– определена роль сюжетных структур в формировании романистики Бурятии, как жанрообразующих факторов;

– выявлены основные этнопоэтические истоки и специфика национального менталитета при сюжетостроении романов, где особую роль играли мифы и легенды, отдельные фольклорные мотивы в сюжетообразовании текста романов Бурятии 60–80-х гг. XX в.;

– показано, что религиозные воззрения и традиционные представления народов Центральной Азии органически входят в роман, участвуя в его сюжетостроении, актуализируя идейно-тематические дискурсы и концепты.

– определена художественная природа трансформационных возможностей сюжетных структур романов Бурятии 60–80-х гг. XX века во взаимодействии с традициями;

– диссертантом впервые исследованы и введены в научный оборот следующие историко-культурологические и художественные понятия:

**– *зэдэлээтэ зэбэнүүд*** *(поющие стрелы)* как определенный национальный символ бурятского племени хонгодор;

– ***төөригдэһэн хуби заяан*** *(заблудившаяся судьба)* в качестве истоков писатель опирается во многом на религиозные законы кармы, где необходимость страданий заложены в конфессиональных канонах и правилах жизни буддиста;

**– *нангин сагаан эдеэн*** *(белая святая пища)* становится основным в конструировании романа Ц.-Ж. Жимбиева «Течение» (этот традиционный образ из жизни кочевника-скотовода в таком сюжетном контексте используется в прозе Бурятии Ц.-Ж. Жимбиевым впервые);

**– *Хүхэ Мүнхэ Тэнгэри*** *(Вечно Синее Небо)* образ неба и его метафорическое наполнение в сюжете романа И. Калашникова исследован как один из основных сюжетообразующих факторов: род Чингисхана и по сюжету «Сокровенного

сказания монголов», и по сюжету романа имеет небесное происхождение – жизнь главного героя от рождения до смерти предопределилась вечностью синего неба, создавших и предпосылки соответствующей романной формы в литературе Бурятии – эпопейной.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Фольклор является одним из истоков сюжетостроения бурятских романов. Как и все национальные литературы, бурятская литература опирается на традиции, идейно-художественные богатства, созданные в недрах народно-поэтического сознания бурята, на образы, сюжеты и мотивы, сформировавшиеся в различных жанрах устного народного творчества.

2. Национальная ментальность – один из источников формирования сюжета в литературе. Особенности национального мышления позволяют определить своеобразие, роль и место культурной традиции в искусстве.

3. Сюжет романа Бурятии – это художественное целостное единство, созданное с помощью функций и содержания мифопоэтических мотивов и образов, традиционных представлений и религиозных воззрений в синтезе и взаимодействии с реалистическими традициями художественной литературы.

**4.**Особое развитие жанр романа в литературе Бурятии получил в 1960-1980-е годы, когда прозаики стали стремиться к созданию более развитых и разнообразных форм романа, с разнообразием их сюжетных структур: происходит качественно иное эстетическое освоение и введение в реалистический текст произведений фольклора, традиционных представлений народа, освоение места и роли природы при сюжетообразовании.

**Теоретическая значимость диссертации** заключается в том, что ее основные положения и выводы будут способствовать дальнейшему изучению и раскрытию закономерностей развития бурятской прозы второй половины XX в., определят перспективы дальнейшего исследования сюжетостроения и других литературных фактов и явлений в контексте их современного переосмысления. Изучение динамики прозы в связи с развитием новых повествовательных форм в бурятской литературе может способствовать комплексному исследованию творчества бурятских прозаиков в еще более глубоком и широком обозрении.

**Практическая значимость исследования** состоит в том, что ее результаты могут привлекаться в преподавании литературы в школе и вузе. Систематизированный материал в дальнейшем может быть использован в изучении бурятской литературы как части общероссийского литературного процесса, материал исследования может быть привлечен при чтении элективных курсов по истории бурятской литературы второй половины XX в., а также при подготовке учебных пособий, при разработке спецкурсов по бурятской литературе.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения и выводы диссертации изложены в докладах и сообщениях на научных конференциях: региональная научно-практическая конференция памяти д.ф.н., профессора ИГУ Н.О. Шаракшиновой (Иркутск, 2001); международная научная конференция «Мир Центральной Азии» (Улан-Удэ, 2002); всероссийская научная конференция «Санжеевские чтения» (Улан-Удэ, 2002); научно-практическая конференция «Закамна в XXI веке» (Закаменск, 2002); региональная научно-практическая конференция «Шастинские чтения» (Иркутск, 2002); II международный научный

симпозиум «Этнокультурное образование: совершенствование подготовки специалистов в области традиционных культур» (Улан-Удэ, 2003); международная научная конференция «Мир бурятских художественных традиций» (Улан-Удэ, 2007); ежегодная конференция преподавателей и аспирантов БГУ (Улан-Удэ, 2007, 2008); III международный симпозиум «Мир буддийской культуры: наследие и современность» (Чита, 2010); III международная научная конференция «Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методологический аспекты» (Чита, 2010), научно-практическая конференция посвященная к 75-летию проф. С.Ж. Балданова (Улан-Удэ, 2010).

По теме диссертации опубликованы 14 статей, в том числе 3 – в изданиях, включенных ВАК РФ в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий.

Основные результаты диссертационного исследования используются в практике преподавания бурятского языка и литературы в Бурятском республиканском педагогическом колледже (Республика Бурятия, г. Улан-Удэ).

Диссертация обсуждена на заседании отдела литературоведения и фольклористики Института монголоведения буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук.

**Соответствие диссертации паспорту научной деятельности.** Диссертационная работа посвящена исследованию сюжетных структур романов Бурятии 60–80-х гг. XX в. в их художественной динамике становления. Полученные результаты соответствуют формуле специальности 10.01.02 – литература народов Российской Федерации (сибирская литература: алтайская,

бурятская, тувинская, хакасская, якутская) (филологические науки), пунктам 3, 4 и 5 области ее исследования.

**Структура и содержание работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего библиографический указатель рассматриваемых произведений. Список использованной литературы включает 190 наименований**.** В структуре отражена логика данной работы. В первой главе обосновывается теоретическая природа сюжета и рассмотрены основные жанрообразующие факторы сюжета. Во второй главе определяются основные этнопоэтические истоки в сюжетостроении романов Бурятии данного периода: участие мифологических сюжетов, фольклорных мотивов и фольклорных принципов в сюжетостроении, что позволяет подойти к проблеме дальнейшего освоения фольклорных традиций в реалистической литературе, выявить специфику использования фольклорных мотивов и народно-поэтических и изобразительно-выразительных средств в литературе. В третьей главе определяются основные традиционные представления и религиозные воззрения бурятского народа, их художественная роль в создании романной сюжетики, а также особенности восприятия окружающей среды и природы, трансформационные возможности сюжетов во взаимодействии с литературными традициями.

# ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЯ И ИХ ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ В РОМАНИСТИКЕ БУРЯТИИ

## 1.1. Принципы сюжетостроения как содержательная и формальная основа бурятской романистики (теоретический аспект)

Проблема сюжета художественного произведения относится к числу наименее изученных в бурятском литературоведении. При этом исследование сюжетных структур бурятского романа 1960–80-х годов дает возможность рассмотреть многие теоретические вопросы становления романа, ибо именно сюжетно-композиционная основа произведения, как известно, наиболее реально и ощутимо отражает динамику как тематически-событийного, так и художественно-эстетического в развитии литературного произведения. В своем исследовании мы, не претендуя на полноту решения проблемы, пытались определить основные особенности сюжетных построений романов ещё и потому, что художественное отражение процессов общественной жизни в романах этого периода происходило, на наш взгляд, особенно широко и глубоко. Бурятские писатели показывали в своих произведениях характер человека, особенно национального, его нормы и морали в различных нравственных проявлениях и в жизненных ситуациях – тоже достаточно острых, неоднозначных, требовавших от человека столь же непростого их нравственного выбора.

Идейно-тематическое и художественное вызревание романа Бурятии отразило и тенденции развития бурятской прозы в контексте отечественной литературы в целом – в романе, как в эпическом жанре, наиболее полно отражаются исторические процессы жизни народа, что в свою очередь, может говорить об определенной зрелости литературы, и сюжет романа как конфликтно-фабульная конструкция представляет собой особый объект исследовательского внимания.

События войн и революции, новая жизнь в стране создают и новые сюжеты, продолжая в чем-то и жизнь старых «странствующих» сюжетов, создавая каждый раз своеобразную «историю сюжетов». Сюжеты произведений и их трансформация в различные периоды зависят от конкретной социально-политической ситуации, исторической обстановки, от личности писателя, от самосознания общества, состояния его культуры. При этом общественная жизнь, оказывая конкретное влияние на создание сюжета, сама оказывается в зависимости от идеи создаваемых произведений писателя, когда писатель как бы выверяет свои замыслы на конкретных проблемах, существующих в жизни общества, различных ситуациях и событиях.

Основой сюжетного построения является отбор писателями фактов общественной жизни, их определенной мотивированности между собой, внутренней обусловленности композицией, логикой развития характера героев. Б. Томашевский отмечал, что сюжеты разных народов обладают сходством и можно говорить об определенной логике сюжетного построения, и тем не менее, их использование, их функции, приемы их комбинирования, меняются постоянно [Томашевский 2002]. В исследовании нас интересуют смысл и функции

конкретных сюжетных построений, творческий поиск бурятскими писателями приемов и способов этих построений в связи с национальными культурными традициями, фольклором, религиозными воззрениями бурятского народа. Несмотря на то, что сюжет является одним из активных средств воплощения содержания произведений в соответствующей художественной форме, в определении сюжета исследователи до сих пор не пришли к единому мнению, и представления о нем формировались и формируются в живом процессе литературной практики.

Впервые, как известно, теоретические суждения о сюжете были начаты в «Поэтике» Аристотеля, который назвал сюжет «сказанием» (mythos) [Аристотель 1927]. Термин «сюжет» в его литературоведческом смысле впервые был введен в обиход в XVIII в. классицистами П. Корнелем и Н. Буало (от фр. sujet – содержание, развитие событий во времени и пространстве). Большой вклад в разработку теории сюжета во второй половине XIX века внес академик А. Веселовский, положивший начало теоретическому изучению сюжета в русском литературоведении. В работе «Поэтика сюжетов» (1906) он выдвинул и детально обосновал понятие сюжета, определив мотив как простейшую, неделимую единицу повествования, как повторяющуюся схематическую формулу, лежащую в основе сюжетов (первоначально – мифа и сказки). И, согласно своей теории, он дал определение сюжета: «Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и оценка действия положительная и отрицательная. Под сюжетом я разумею схему, в которой снуются разные положения – мотивы» [Веселовский 1940, 493-501]. Ему

принадлежит ряд трудов по сравнительному изучению романов, повестей, легенд, духовных стихов, былин и т.д., отсюда и интерес А. Веселовского как теоретика литературы к вопросам этнологии и фольклора, к генезису литературных форм.

К исследованию сюжета обращались в 20-е годы XX в. В. Пропп, Б. Томашевский, Ю. Тынянов, В. Шкловский, М. Бахтин и др. Так Б. Томашевский отмечал, что «мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения, сюжетом является совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [Томашевский 2002, 182]. Наиболее значимыми в свете нашего исследования являются работы В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», «Морфология волшебной сказки», Ю. Тынянова «Литературный факт», В. Шкловского «О теории прозы». И если работы Ю. Тынянова [Тынянов 1977], В. Шкловского [Шкловский 1981] посвящены отдельным аспектам теории сюжета, то работа «Морфология сказки» В. Проппа раскрывает понятие сюжета в более развернутой системной полноте [Пропп 1928]. Так, Пропп в работе «Исторические корни волшебной сказки» говорит о принципах организации сюжетов в этом фольклорном жанре, о некотором наборе сюжетных схем и мотивов, переходящих из одних сказок в другие, варьируемых и модифицируемых в различных сказочных текстах, и дает определение, что сюжет – ряд поступков персонажей и событий их жизни [см.: Пропп 2000]. Таким образом, мотивам отдается ведущая роль в формировании сюжета, именно мотивом определяется выбор событий и героев, участвующих в этих событиях.

Нельзя не отметить важность дальнейшего развития теории сюжета в структурализме и сформированного в нем понятии семиотики – науки о знаках

(Цветан Тодоров, Альгирдас Греймас и др.). Их научные поиски близки поискам русских формалистов, однако, в структурализме сюжетная теория приобретает характер более сложно организованной системы.

Большой вклад в развитие теории сюжета внесли теоретики Тартусской семиотической школы Ю. Лотман и Б. Успенский. Тартусская школа, опираясь на традиции формалистов, развивала свои изыскания в тесном взаимодействии с европейскими структуралистами: с одной стороны, это был путь структурализма [Лотман 1970], а с другой стороны – путь определенной либерализации структуралистских принципов [Успенский 2000]. Так, Ю. Лотман считает, что особенно важно для нашего исследования, что сюжет – это прежде всего мощное средство осмысления жизни» и сущность сюжета составляет выделение событий, наделение их определенной упорядоченностью – причинно-следственной, временной, или какой-либо иной [см.: Лотман 1992].

Существенным, особенно для национального литературоведения, в определении понятия «сюжет» следует считать исследования О. Фрейденберг которая отмечает, что «основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что сам означает; и сюжет – это система развернутых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа» [Фрейденберг 1997, 222-229]. Особый интерес в контексте нашей работы представляют выделенные автором понятие сюжета как системы иносказаний и развернутых метафор.

Основываясь на трудах предшественников, Н. Тамарченко отмечает, что изучение традиционных «приемов сюжетосложения» (В. Шкловский), «композиционных схем» (В. Пропп и О. Фрейденберг) привело науку сюжетики к тому, что появилось понятие «нанизывания» и, если сюжетом назвать художественно целесообразный ряд поступков персонажей и событий их жизни и считать, что в разное время и в разных жанрах это понятие может обладать определенным типическим строением, то значениями слов «кумуляция» и «нанизывание» является одно и то же, и при меняющемся наборе мотивов в пределах жанра кумулятивной сказки повторяется неизменная «композиционная схема» сюжета» [см.: Тамарченко 1986]. Так, основываясь на выводах и положениях многих работ ученых по вопросам сюжета и принципов сюжетостроения, можно сказать, что нам особенно близко определение сюжета как комбинации мотивов А.Н. Веселовского. Веселовский в работе «Поэтика сюжетов» (1906) определяет мотив «как простейшую, неделимую единицу повествования, как повторяющуюся схематическую формулу, лежащую в основе сюжетов (первоначально – мифа и сказки)» [Веселовский 1940, 301]. В то же время для нас важны выводы, к которым приходит В.Я. Пропп, следуя за А.Н. Веселовским, в работе «Морфология сказки» (1928) – он углубляет понятие сюжета, говоря о том, что мотивы – это «элементы сюжета, каждый из которых в отдельности может варьировать» [Пропп 1928, 22]. Конкретизируя высказывание Проппа, Н. Криничная отмечает, что в составе мотива должны быть следующие элементы: субъект как центральный персонаж; и объект на который направлено действие; а также само действие, обстоятельства действия, определяющие локально-временные рамки предания, и обозначающие способ действия [см.:

Криничная 1988]. При этом Б. Томашевский определяет сюжет как систему мотивов, которая составляет тематику данного произведения, и поэтому представляет собой художественное единство, и введение в сюжет каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов, соответственно должно быть оправдано (мотивировано) [см.: Томашевский 2002]. Концепцию сюжета и мотива, берущую начало в трудах Б. Томашевского и В. Шкловского, развивает и Г. Краснов – сюжет, по его мнению, выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме [Краснов 1997, 47-49]. Б. Гаспаров подчеркивает, что «свойства мотива вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» [Гаспаров 1994, 301]. Мотив как теоретико-литературное понятие использовался и В. Проппом («Исторические корни волшебной сказки», 1946), В. Виноградовым (Сюжет и стиль», 1963), М. Бахтиным («Формы времени и хронотопа в романе», 1930).

Исторически такая концепция восходит также к исследованиям известных и авторитетных теоретиков русского формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон и др.); именно эта точка зрения представлена в статье В. В. Кожинова [см.: Кожинов 1964, 408-485], ее придерживаются многие авторы современных учебников, она наиболее часто встречается и в западноевропейских словарях. В.В. Кожинов рассматривает сюжет как сложное действие произведения, определяя его движущую силу как последовательность всех отобранных действий: «Сюжет — это определенный пласт произведения, одна из его „оболочек“… Иначе говоря, сюжет выступает как „все“ в произведении только лишь при определенном разрезе этого произведения; при других разрезах

оказывается, что „все“ в произведении — художественная речь или также „все“ — характеры и обстоятельства в их соотношении… Сюжет — живая последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении… Существенными моментами дефиниции сюжета у Кожинова являются при этом указания на равенство протяженности сюжета и текста [Кожинов 1964, 421], указание на сюжет как динамический срез (аспект) произведения, что проясняет художественную природу сюжета в связи с его понятием «все» – и равенство текста, и протяженность сюжета. При этом событие для Кожинова не является центральным конструктивным элементом сюжета, хотя исследователь оперирует этим понятием. Что же касается определения: «… литературное произведение ставит перед нами многочленную последовательность внешних и внутренних движений людей и вещей, более или менее длительный и сложный ряд жестов» [там же, 421] – справедливым, на наш взгляд, в такой дефиниции Кожинова является то, что сами понятия «движение», «жест» могут не проясняться, быть трудноуловимыми – особенно в ситуации национального текста, где трудноуловимость связана с ментальными особенностями национального человека.

Дальнейшее исследование сюжета и мотива было продолжено И. Силантьевым в его работе «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии» (1999), где подчеркивается особенность мотива, которая, связывая проблематику мотива в фольклоре и литературе с общими вопросами генезиса эстетического начала, разъясняет традиции устойчивости мотива [Силантьев 1999, 109-124].

Основываясь на выводах предшествующей науки о сюжете, при разработке темы нашего исследования мы придерживались следующих общетеоретических положений: сюжет художественного произведения – это один из его основных формообразующих компонентов, требующий от писателя определенного мастерства – оно должно проявляться в обоснованности композиции и ее соответствии сюжету произведения, способствуя раскрытию содержания произведения, задуманного писателем, во-вторых, при изучении сюжетной структуры романов Бурятии следует исходить из того, что в сюжете произведения как в самостоятельном компоненте формы, должны проявиться специфика жанра, национальный колорит, традиции фольклора, культурные традиции и традиции других литератур, в условиях которых происходило становление бурятской литературы.

В качестве *отправного определения сюжета* в нашем исследовании, можно предположить, что сюжет – это не только отбор действующих лиц, героев, персонажей и событий, в которых им следует участвовать, становиться и развиваться, но и расположенность, соотнесенность, последовательность действий, что создает художественно организованный пространственно-временной континуум, в котором могут варьироваться определенные мотивы. В этой связи, наша работа ставит задачу раскрытия определенной структурной самобытности произведений бурятских прозаиков, благодаря своеобразию национальных традиций, в том числе фольклорных, которые формируют творческий стиль писателя.

Таким образом, проблемы художественной трансформации и развития сюжетных структур романа Бурятии 60–80-х гг. XX в. предполагают исследование

этнопоэтических истоков сюжета, раскрытие их как национально-культурных традиций, что позволит глубже понять процессы формотворчества и трансформационные возможности сюжета в структуре романов, если под трансформацией предполагать определенное преобладание жанровых, образных, мотивных форм в освоении их литературой.

Фольклорные сюжеты, мотивы и образы, будучи введенными в сюжет, становятся функциональным и содержательным арсеналом средств, которые вносят в реализм произведения, его стилистику особый колорит, иногда становятся основным средством изображения и выражения смысла повествования. Как известно, именно взаимосвязь литературы и фольклора в становлении прозы Бурятии является одним из ведущих факторов ее развития.

Литературовед В. Найдаков отмечал, что первым условием успешного роста бурятской литературы было то, что она с самого истока взяла на вооружение идейно-художественные богатства родного фольклора [см.: Найдаков 1985]. А. Уланов, один из ведущих исследователей бурятского фольклора, отводит большую роль взаимосвязи фольклора и литературы, считая, что традиция творческого использования определенных сюжетов, мотивов, поэтических средств наиболее плодотворна при изображении современности [см.: Уланов 1974]. С. Балданов, исследователь народно-поэтических истоков национальных литератур Сибири, подчеркивал важную для нашей работы мысль о том, что фольклорные сюжетные заимствования могут быть формой взаимосвязи фольклора и литературы и в процессе заимствования они могут обновляться и идейно-философское значение сюжетного материала в результате концептуальной переработки, может быть

иногда противоположным прежнему. Во многих случаях, у заимствованных сюжетов создается новое идейное содержание, а на фольклорной сюжетной основе создаются и новые мотивы, и сюжеты [см.: Балданов 2008]. Исследование места и роли фольклора, исторических событий, религиозных и культурных традиций в становлении форм бурятского романа позволят определить основные пути эволюции и трансформационных обновлений романных сюжетов в литературе Бурятии XX в. Известно мнение Ю.Тынянова, исследовавшего в своих работах поэтику и проблемы литературной эволюции, что роман – это жанр, меняющийся в зависимости от многих факторов [см.: Тынянов 1977].

В этой связи национальное – как один из определяющих факторов сюжетостроения в национальной литературе, становится и одним из аспектов литературоведческого исследования, позволяя определить своеобразие традиций, что представляется актуальным в современной общественно-исторической ситуации универсализации ценностей и активизирующихся процессов глобализации. И выявление этнопоэтических истоков сюжетостроения в литературе выводится из многослойной семантической структуры концепта «этнопоэтизм» на новом уровне осмысления его в литературе. Этнокультурный компонент является отличительным признаком любого национального государства, поэтому принципы этнопоэтического анализа применимы для исследования как ментальной составляющей родного языка, так и литературы. Одним из факторов, определяющих литературный процесс, таким образом, являются фольклор, с его мифами и легендами, религиозные каноны, этнографические особенности народного быта его обычаи и обряды – их

взаимодействие с реалистическим способом изображения жизни и создают диалектику движения национального литературного процесса. В этой связи, национальная картина мира, создаваемая в произведении национальных писателей, вызывает в литературоведческой науке особый интерес, так как основанием, формирующим национальный образ мира, является сложная совокупность наиболее значимых факторов антропологического, исторического и неисторического: известно, что геополитическое положение диктует образ жизни и фундаментальные черты характера этноса.

Художественный мир произведения, представленный как картина мира, безусловно, национально окрашен, так как интерпретирован, пропущен через призму национального мировидения и миропонимания. И как пишет литературовед-философ Г. Гачев: «…нас интересует не национальный характер, а национальное воззрение на мир, не психология, а так сказать, гносеология, национальная художественная «логика», склад мышления: какой «сеткой координат» данный народ улавливает мир, и, соответственно, какой космос (в древнем смысле слова: какой строй мира, миропорядок) выстраивается перед его очами. Этот особый «поворот», в котором предстает бытие данному народу, и составляет национальный образ мира» [Гачев 1995, 44].

Национальная картина мира, созданная в бурятской романистике второй половины XX века – это картина наиболее сложных взаимодействий национальных традиций, обычаев и культурных представлений народа с литературными традициями, которыми уже владели писатели этого периода. Сюжетостроение бурятской романистики данного периода формировалось, опираясь на фольклорные, религиозные, ментальные особенности сознания

народа, что заставляло и писателей искать и осваивать новые сюжетообразующие возможности в их развитии и движении, что в свою очередь, способствовало зарождению новых для литературы Бурятии жанров: трилогии, эпопеи, романа в романе, романа-ретроспективы, романа от первого лица и другое.

Широта романного изображения народной жизни, предполагающая богатство сюжетных линий, событий, происходящих в произведении в его временном и пространственном протяжениях, ставили перед писателем не одну задачу романного формообразования – содержательная направленность романа, призванная передавать эпическую широту и глубину жизненных явлений в движении, должна проявляться в соответствующей форме. В этой связи перед национальным писателем возникает ряд сложных творческих проблем романного формообразования: во-первых, не нарушая естественного хода изображаемого, создавать роман в формах и представлениях, узнаваемых и близких человеку, к которому писатель апеллирует, прежде всего к национальному человеку, во-вторых эти формообразующие факторы (жанр, сюжет с его композицией и системой образов) должны давать роману возможность быть национальным, т.е. когда этноформа, будучи извлеченной из недр и глубин народного сознания, должна вписываться в текст литературного произведения, становясь одной из действенных средств, позволяющих роману соответствовать своему художественному назначению. Во многом эти требования ложатся и приходятся на функции сюжета и сюжетообразования, которые предопределяют и жанр произведения.

## 2. Жанрообразующие факторы сюжета и их трансформационные возможности

Одним из жанрообразующих факторов романов Бурятии становится использование трансформационных возможностей сюжетов легенд, мифов, мотивов и образов фольклора. Особенности национального менталитета, культурные и религиозные воззрения бурятского народа, участвующие в сюжетообразовании и формировании романного содержания, также представляют собой объект непреходящего исследовательского внимания. Причиной исследовательского внимания является и сама широта картины мира в романе, глубина проникновений в изображаемое, особая чуткость романной формы к динамизму жизни, потребность романа откликаться на происходящие в жизни своими формальными и содержательными возможностями. Как показывает художественная практика, сюжет романа несет в себе еще и то, что было скрыто за временем с его определенными запретами (к примеру, романные формы освоения религиоведческих начал, о которых можно говорить теперь). Исследование жанрообразующих факторов романа Бурятии 1960–1980-х гг. дает возможность рассмотреть многие теоретические вопросы становления романа, ибо именно сюжетно-композиционная основа произведения, как известно, наиболее реально и ощутимо отражает динамику как тематически-событийного, так и художественно-эстетического в развитии литературы.

В 1960–1980-е гг. в бурятской литературе появилось довольно большое количество романов, что показывает определенную степень и уровень развития общественного сознания, и уровень развития самой литературы. Исследователь

бурятской романистики В.Ц. Найдаков в монографии «Путь к роману» (1985) отмечает, что «факт рождения романа в любой национальной литературе справедливо расценивается как важный момент в ее развитии, как итоговый показатель ее определенных достижений, идейной и художественной зрелости, свидетельство ее больших художественных потенций» [Найдаков 1985, 13].

Известно, что в истории развития бурятской литературы до появления первых бурятских романов Ж. Тумунова «Степь проснулась» (1949) и Х. Намсараева «На утренней заре» (1950) в 1930-х гг. были написаны романы бурятскими писателями Ц. Доном и С. Туя, которые были утеряны в годы репрессии этих писателей. В них указанные выше жанрообразующие факторы сюжета начали впервые проявляться при описании фактов реальной жизни – событий социалистической реальности, быта, хозяйственной деятельности народа, строящего социализм. Судя по научным изысканиям одного из исследователей дореволюционной бурятской литературы Б. Баяртуева, уже в 1934 г. Ц. Дон начал собирать материал для романа-трилогии «Туужа соо» («В сосновом бору»), посвященного актуальным проблемам времени – индустриализации республики, строительству паровозо-вагонного завода в Бурятии. В 1937 г., к моменту ареста автора, была закончена первая книга трилогии, рукопись находилась в стадии авторской доработки – но до сих пор рукопись романа не обнаружена, хотя в свое время имелась в нескольких экземплярах [см.: Баяртуев 2001]. В. Найдаков в монографии «Становление, развитие и распад бурятской советской литературы (1917–1995)» пишет, что «в 1935 г. писатель и поэт Солбонэ Туя приступил к написанию романа о сложных переменах в сознании бурятской интеллигенции и о начавшемся процессе

формировании интеллигенции нового типа, вышедшей из народа. К 1937 г. роман под названием «Гурбан хэрэм» («Три крепости») был завершен, но его постигла та же участь, что и первый роман трилогии Ц. Дона «В сосновом бору» [Найдаков 1976, 47].

По исследовательским данным литературоведа Б. Баяртуева, в 30-х гг. был написан первый психолого-философский роман Б. Дандарона «Базархан» о классовой борьбе в Бурятии – рукопись тоже не сохранилась [см.: Баяртуев 2001]. Как видно, в своем творческом становлении бурятские писатели последовательно шли к роману, преобразуя и другие жанровые формы – так, Ж. Тумунов доработал пьесу «Сэсэгма» в роман «Степь проснулась», а Х. Намсараев – повесть «Цыремпил» в роман «На утренней заре». Первые романы Бурятии, появившиеся в 1950-х годах, обогатили художественное пространство бурятской прозы и теорию сюжетоструктуры эпического жанра – как романы историко-революционной направленности, с определенным набором событий и героев. Это роман «Степь проснулась» (1949) Ж. Тумунова, «На утренней заре» (1950) Х. Намсараева. Появляется первый роман-дилогия с элементами автобиографизма в жизнеописании главного героя дилогии первого бурятского ученого Доржи Банзарова – «Доржи, сын Банзара» (1952) Ч. Цыдендамбаева. В дальнейшем становление романа происходит в поисках писателями новых форм эпического повествования, особенно в связи с такими романами как «Похищенное счастье» (1960) Д-Р. Батожабая, «Поющие стрелы» (1962) А. Бальбурова, «Голубые сопки» (1965) Ж. Балданжабона, «Год огненной змеи» (1972) и «Течение» (1979) Ц-Ж. Жимбиева, «Долина бессмертников» (1975) В. Митыпова, «Большая родословная»

(1978) Д. Эрдынеева, «Жестокий век» (1978) И. Калашникова и другие. Всего в рассматриваемый нами период в прозе Бурятии появилось свыше двадцати романов.

Развивая традиции, заложенные в первых романах, писатели 60–80-х гг. XX века работали над созданием сюжетных структур романов, как средств, способных отразить жизненные проблемы в их более глубинной сущности – и по определению В. Найдакова, это была пора «золотого века» бурятского романа, период его расцвета. В работе «Становление, развитие и распад бурятской советской литературы (1917–1995)» он отмечает, что жанр бурятского романа после рассматриваемого нами периода – в перестроечные годы, начинает постепенно утрачивать многие художественные завоевания в мастерстве создания романной формы [см.: Найдаков 1996]. В период расцвета бурятского романа в литературу приходят новые писатели, знающие историю русской и мировой литературы, прошедшие определенную учебу по овладению профессиональным мастерством, что закономерно сказалось на творческих поисках писателей – опираясь на опыт предшественников, они стали стремиться к созданию более развитых и разнообразных форм романа, обогащая его сложными сюжетными структурами: происходит творчески более глубокое освоение и осмысление содержания *легенд* , мифов, преданий, реалий народной культуры и народного быта, религиозных воззрений и канонов буддизма. В свою очередь, такая расширительная творческая теория и практика позволила писателям этого периода подойти к содержательным возможностям новых для бурятской прозы жанровых образований: жанров *романа-трилогии*, *романа от первого лица*, *романа в романе*, *романа-ретроспективы*, *романа-эпопеи*. Особенностью сюжетостроения этих

романов является новый взгляд авторов-романистов на фольклорные, религиозные, мифопоэтические основы народного мышления при их художественном освоении.

Так, в бурятской прозе роман «Поющие стрелы» (1962) А. Бальбурова занимает особое место – впервые в бурятской литературе писатель наделяет поэтику романа мифологическим содержанием – легендой о поющих стрелах. Таким образом, «сюжет в сюжете» расширяет смысловое поле романа, актуализируя нравственную проблематику произведения. «Поющие стрелы» – одновременно название и романа, и легенды, этим автор подчеркивает концептуальную значимость в произведении темы – темы нравственного выбора человека – ибо «поющая стрела», это стрела, которую выпускают в самых критических ситуациях при разрешении конфликта. Исследователь бурятского романа С. Гармаева отмечает, что использование легенды в повествовательной канве прозы потребовало от писателя особого литературного мастерства в конструировании сюжета [см.: Гармаева 1997]. Такая сюжетная практика А. Бальбурова заложила в бурятской романистике понимание сюжета как особой смыслоотражающей формы в изображении сложных проблем действительности. Роман начинает приобретать пространственную и временную широту, сама линейная реальность событий начинает приобретать специфическую емкость, глубину и полифонизм.

Жанрообразующим фактором романного сюжета становится введение Бальбуровым в событийную канву произведения легенды о племени хонгодоров – одного из древних бурятских племен, события жизни которого писатель использует как символ и мерило в определении ценности человеческой жизни и ее

опыта. Сюжет легенды о мудрости народа определяет сюжетную основу реалистического произведения – делая мысль о хранителях памяти (мудрецов) сквозной, проходящей через весь роман. По содержанию легенды, чтобы выжить в далекой и трудной дороге к Байкалу, вождь племени приказывает уменьшить количество едоков, убив всех стариков, посягнув тем самым на самое святое для бурята – старость (старость, как воплощение мудрости и опыта народа). Фольклорный сюжет, встроенный в структуру романного сюжета, начинает принимать участие в раскрытии главной идеи произведения о вечных человеческих ценностях: мудрости, опыта, преемственности и передачи их от поколения к поколению, заставляя героев литературного произведения преображаться в осознании и понимании всего этого в жизни – главных героев романа Михаила Дорондоева, Савелия Кузнецова. Сюжет легенды делает романную стилистику полифоничной и, по сути, новаторской в романистике Бурятии – происходящее в реалистическом повествовании укрепляется, подтверждаясь содержанием происходящего в легенде. Не случаен выбор Бальбуровым именно этой легенды – она содержит особо значимые национальные реалии бурятского мира: Байкал, племя хонгодоров как одно из ведущих бурятских племен, мифопоэтическая символика поющих стрел и ее содержание, а также другие традиции и представления бурятского народа.

К типологически сходному художественному приему укрепления своих доводов опытом и мудростью прошлых поколений, обращается В. Митыпов в своем романе «Долина бессмертников» (1975). Сюжетная структура романа формируется и развивается за счет одновременного ухода и углубления в историческое прошлое и взаимодействия его с реалистическим настоящим –

жизнью поэта Олега. Созданное сюжетом двойное бытие описывает современную реальность в содержательной параллели с событиями конца III в. до н. э., времени империи Модэ. Отчасти здесь можно говорить о том, что автор использует в сюжетообразовании элементы одной из восточных традиций, которую бурятский литературовед А. Соктоев определяет, как рамочную традицию: «обрамленные повести как особая художественно-повествовательная форма возникли на основе индийских и тибетских образцов того же жанра. Распадаясь на две части (вступительную и заключительную), он как бы обрамляет серию внутренних рассказов, а потому и называется «рамой», или «рамочным рассказом» [Соктоев 1976, 69].

В качестве темы романа «Долина бессмерников» В. Митыпов впервые в бурятской прозе рассматривает проблемы творческих исканий писателя, как художника – главный герой романа поэт Олег пишет роман о хунну – жизни и делах одного из кочевых народов Центральной Азии. Такое широкое сопоставление реалий времени дают автору и определенную свободу в создании сюжета в сюжете (романа в романе), где в романе, над которым работает главный герой, описывается жизнь хуннов конца III в. до нашей эры, а главным героем создаваемого им повествования, является император Модэ, повелитель степной державы Хунну. В процессе работы над романом, осваивая историческую сущность деяний императора Модэ, автор романа о хунну Олег, претерпевает и сам немало душевных потрясений, проживая вместе с героями своего романа духовные коллизии и конфликты жизни хуннов и их императора. В конце произведения Олег совершает поступок: рискуя собственной жизнью, спасает жизнь маленькой девочки, как бы подводя итоги своим исканиям смысла жизни.

Литературовед А. Соктоев считает, что рамочное повествование имеет большой содержательно-творческий потенциал [см.: Соктоев 1976] – в данном случае оно позволяет решать задачи морально-нравственного в исканиях героев, за счет чего происходит углубление и расширение содержания романа. Сюжет романа, над которым работает главный герой романа «Долина бессмертников», связан со сложной исторической темой о кочевых племенах хунну, об их взглядах и традициях, которые как бы соотносятся с взглядами и представлениями о реальной жизни автора – Олега, заставляя его в конце концов выйти из творчески сложного состояния и внутренне преобразиться. Сам автор произведения В. Митыпов определяет жанровую природу своего произведения как «романа в романе», где композиция двухвременного повествования, в котором две сюжетные линии, идущие параллельно, сопоставляясь во времени – XX в. и конца III в. до н.э., составили сюжетное единство романа «Долина бессмертников».

Художественные и философские искания писателя Ц-Ж. Жимбиева привели его к необходимости обратиться к такой сюжетной структуре романа, где писатель как бы уходит от необходимости последовательного изложения событий в их хронологическом порядке. Сюжетная структура романа «Течение» (1979) построена на композиции, где действия повествования разворачиваются в настоящем, последовательно чередуясь с событиями в прошлом, подобно маятнику. Такой поток сознания и течение событий начинается с описания концептуально важной сюжетной картины:

«Молоко вскипает белой пеной и, когда опрокидывается бидон, с бульканьем, словно тесно ему в алюминиевой фляге, льется на землю, смешиваясь с грязью.

Еще из одного бидона течет белый ручей. Вокруг третьего образовалась молочная лужа. Все под ногами забелело молоком. Такое и представить страшно. Да и как иначе? Люди всю жизнь проводят со скотом, и нет для них ничего дороже молока. Для бурята белая пища – лучшая еда, лучшее угощение, святая святых» [Жимбиев 1982, 3].

В перерывах между такими экстремальными в их необычности и одновременно вынужденными обычными действиями главной героине романа Сэрэнцу особенно остро вспоминается её нелегкая жизнь – на потоке, течении этих воспоминаний героини строится сюжетно-композиционная основа романа, и можно говорить о том, что автор романа приблизился в своих творческих поисках к сюжетной структуре «текста в тексте» – понятию, как известно, существующем в современной жанровой науке. Каждая из сюжетных картин – это самостоятельный определенный рассказ о событии из жизни героини, но связанный и дополняющийся в дальнейшем другими рассказами-воспоминаниями прошлого, создавая тем самым сюжетно-композиционную целостность, и по жанровой классификации определен исследователями как роман-ретроспектива: «Это не воспоминания Сэрэнцу, роман написан не от первого лица. Это роман-ретроспектива, повествование, опрокинутое в прошлое, и от лета 1945 года постепенно приближающееся к сегодняшнему дню» [История бурятской литературы 1997, 137].

Страдания главной героини романа Сэрэнцу, доярки по профессии, связаны с тем, что она вынуждена каждый день выдоенное молоко выливать в землю, потому что, по ходу сюжета и замыслу писателя, она осталась на острове во время наводнения (своеобразный пушкинский пир во время чумы). Такой прием

стихийного в формировании сюжета, как известно, достаточно популярный прием в реалистической литературе, начиная с произведений А. Пушкина. Между тем, для бурята-скотовода молоко является сакрально почитаемой и священной пищей, и выливать его на землю – тяжкий грех, и этот мотив греховной противоестественности происходящего на острове, становится одним из сюжетообразующих факторов, когда сюжет романа начинается с острого внутреннего конфликта героини – душа ее в смятении от ее же собственных действий. По замыслу автора романа Жимбиева, содержанием такого сюжета создается определенная идейно-нравственная философия романа в изображении течения жизни с ее буднями, радостями и невзгодами: преступно течет, выливаясь в землю молоко, унося что-то очень святое из жизни бурята – скотовода и кочевника, течет вода, создавая наводнение на острове, отрезав от внешнего мира ферму с коровами, и течет своим ходом жизнь доярки, с ее необходимостью выполнять свои обязанности, обеспечивая живущих белой, т.е. самой ценной и священной для бурята-скотовода пищей – молоком. При этом, ничто в жизни не прерывается, все кажется обычным, обыденным, не содержащим ничего сверхъестественного – именно эта мысль становится для писателя кульминацией сюжета.

Мотивы естественности, экстремально-стихийного (наводнения), и вызванной им противоестественности – необходимости выливать молоко в землю, чтобы спасти коров, тоже как бы естественного, как сам ход жизни, в единстве, сливаясь, становятся у писателя сюжетообразующими началами его романа. За будничным течением жизни человеку сложно понять, что каждый прожитый миг не напрасен, а должен быть наполнен смыслом, и чтобы осознать это в полной

мере, героиня, как кажется автору, должна была оказаться в экстремальной ситуации – в данном случае – заточения на острове, и необходимости совершения нравственного или безнравственного выбора.

Поиски национальных факторов сюжетообразования продолжил в бурятской прозе писатель Д. Батожабай. В результате своих поисков писатель приходит к возможности создания такого жанрового образования как романная трилогия, создаваемого в бурятской литературе впервые. И в бурятской прозе данного периода впервые форму романа-трилогии начал осваивать Д-Р. Батожабай, и сюжет его произведения во многом создан с помощью смысла и содержания ведущих буддийских мотивов и канонов, в первую очередь канона страдания. Канон страдания, как постулат буддизма, обусловлен, как известно, «четырьмя благородными истинами»: «истиной страдания», «истиной возникновения страдания», «истиной прекращения страдания» и «истиной пути, ведущего к прекращению страдания». Эти философско-религиозные нормы канона и их художественная реализация составили основу сюжета романа «Похищенное счастье» – мотив страдания проходит через всю сюжетную структуру романа: страдают все главные герои – Аламжи, его отец Наван-Чингис, жена Жалма и др. Как известно, в буддизме, согласно канону кармы, совершение греха не проходит безнаказанно, поэтому человек должен каждый раз искупать свою вину. В основном, религиозный мотив страдания и искупления греха развивается в сюжетной линии романа жизнью и действиями главного героя по имени Аламжи. В исследовательских работах по романистике Бурятии не раз описывался эпизод, связанный с поступками этого героя, ослушавшегося своего отца. В данном случае, мы рассматриваем этот эпизод как одну из первопричин конфликта в

завязывании сюжета романа — именно с этого религиозного действия развертывается и развивается сюжет страданий Аламжи и других героев, ибо в традиции бурят слово родителей особо свято и чтимо – главный герой романа сжигает свой палец перед алтарем за то, что ослушался отца, не женившись по его воле: «Дунда хургаяа хҮбэнгөөр ореожо, хонхо сэсэг шэнгихэнээр талхан сҮгсэ углаад, Аламжи хурганайнгаа ҮзҮҮртэ гал асарба. ХҮбэнгөөр ореожо, тоho адхаhан хургандань улаан дҮлэн гансата носошоно. Шэмшэрэн хордоhон хургаяа «халхай» гэжэ хашхараад, дэгэлэйнгээ хормойдо аршажархин алдабашье Шаралдайн тугалай гэр соо байдаг Үншэн Жалмын шарай hанахадаа, хҮбҮҮн бэеэ бариба» [Батожабай 1972, 55]. (Аламжи обернул ватой средний палец, надел на него, подобно колокольчику, чашку-сугсэ из теста, и поднес его к краю огня. Обмотанный ватой и смоченный маслом палец вспыхнул красным языком пламени. От невыносимой боли Аламжи захотел тот же час погасить огонь о подол своего дэгэла, но вспомнив лицо сиротки Жалмы, живущей в телятнике Шаралдая, он сдержал себя [перевод здесь и далее наш – Э.Д.]).

В дальнейшем все страдания Аламжи связаны именно с тем, что он нарушил завет предков, хотя и принес во искупление греха собственный пылающий огнем палец, но, как видно по сюжету, искупления достичь не всегда удается. В своих исследованиях С. Гармаева обращает внимание на встречу отца и сына, при которой ни сын, ни отец не поняли друг друга, не захотели пойти навстречу друг другу. По ее мнению, здесь начинает разрушаться общечеловеческий и кармический закон – «закон родства душ близких и родных, отца и сына» [см.: Гармаева 1997]. Религиозный кармический мотив причинной

следственности всего происходящего (кармы), таким образом, становится у Батожабая основой сюжетных линий романа, строящихся на страданиях героев: *отца – сына – отца.* Эти сложные сюжетообразующие линии: Наван-Чингиз (отец Аламжи) – Аламжи – Булад (сын Аламжи) и становятся предпосылкой романа-трилогии, но они не равнозначны по занимаемому художественному пространству в романе.

Естественно, что сюжетика бурятской романистики данного периода тяготела к масштабности изображения. Историзм позиции писателя, знание и понимание роли исторических, социальных, политических основ жизни народа, влияние религиозных взглядов открывали для авторов романа Бурятии новые возможности сюжетостроения, которые могли способствовать зарождению формотворческих основ жанра эпопеи в бурятской прозе. Так в романе И. Калашникова «Жестокий век» исторический материал раскрывается со сложных идейно-нравственных позиций – автор осмысливает и описывает ситуацию завоевательных войн Чингисхана двуединно, с одной стороны опосредовано, с художественных позиций человека-писателя конца 20 века, с другой стороны, события войн Чингисхана осмысливаются и изображаются непосредственно как происходящие события 12–13 вв. Жанрообразующими факторами становятся два фактора, взаимодействующие в образовании сюжета: с одной стороны, действительно, И. Калашников опирается на происходившие в истории события завоевательных войн 12–13 веков; однако осмысление важных исторических событий не может происходить без учета взгляда и позиций современника, человека и писателя, художественно и философски осваивающего эти события отсюда, с высот человека, живущего в XX в. В результате такой сложной

мировоззренческой позиции, жанрообразующая структура начинает формироваться не просто как романная – она начинает приобретать особенно глубокие формы проникновения в жизнь отдельного человека, участвующего в событиях особого масштаба – пространственного и человеческого, выходящего за грани обыденного, и тяготеющего к иному масштабу человеческих дел и поступков – огромному, эпопейному. С. Тулохонов, один из исследователей исторического романа, относит роман И. Калашникова «Жестокий век» к эпопее: «типу художественного повествования, который отличается обширным охватом исторического материала (политика внутренняя и внешняя, военные столкновения, социально-экономические и бытовые отношения), значимостью и обилием рассказанных событий, оказывающих воздействие на судьбу социальных и этнических групп и целых народов» [см.: Тулохонов 1991]. Теория эпического соответствовала содержанию: речь шла у И. Калашникова о значительных в историческом плане событиях, сыгравших свою роль в большом пространственно-временном обозрении. Эпопейный характер приобретают в романе и философско-нравственные проблемы, которые актуальны и в XXI веке. Философскую проблему «гонимых» и «гонителей» И. Калашников решает, сюжетно – композиционно, разделив роман на две части – I - «Гонимые», II - «Гонители».

В открытом пространстве монгольской степи особенно тяжело быть беззащитным и «гонимым» – трудно и бедно живет семья Есугея-батора после его смерти и, выживая, изо дня в день преодолевая трудности своей жизни без отца, дети вырастают и становятся в последующем «гонителями». Сюжет второй части «Гонители» развивается в военных походах, войнах, победах властелина –

Чингисхана. Идейные установки и позиции автора становятся шире, даже самой авторской, хотя аксиологически и художественно обозначены достаточно конкретно: в жизни, не может быть ни «гонимых», ни «гонителей», поэтому, роман заканчивается не победами, а смертью главного героя – как результата его жизни и всех походов. В философско-нравственном плане проблема, оставаясь открытой в произведении, актуализирует историзм материала в его вневременном пространстве за пределами романного повествования И. Калашникова.

Таким образом, национально-художественные принципы сюжетостроения бурятской романистики данного периода развивались, активно опираясь на фольклорные, исторические, религиозные, ментальные особенности народа, заставляя писателей осваивать новые сюжетные возможности в их эволюции и художественном движении национально-своеобразного. В результате освоения таких принципов сюжетостроения в бурятском литературоведении создаются определённые теоретические предпосылки – активизация дидактико-нравственных начал за счет содержания легенд, активизация сюжетных приемов путешествия во времени и пространстве в поисках человеком счастья и избавления от страданий, и другие.  В таком сложном процессе взаимодействия традиционного и реалистического в национальной литературе создаются теоретические предпосылки для формирования жанров трилогии, романа в романе, эстетики романного повествования от первого лица, романа-эпопеи. Осмысление истории и исторической личности, придали историческому роману «Жестокий век» не только черты эпопейности, но и обогатили романистику Бурятии умением реализовывать трагедийные начала жизни, осознание которых во многом своими корнями уходит в религиозную систему взглядов человека

центральноазиатского мира, что, по нашему мнению, также явилось сюжетообразующими и жанрообразующими факторами бурятского романа второй половины XX в.

# ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ МИФОПОЭТИКИ В СЮЖЕТЕ БУРЯТСКОГО РОМАНА

Фольклор, возникнув в глубокой древности и отшлифованный многими его творцами, стал неиссякаемым источником сюжетостроения и творческого осмысления писателями. Как и все национальные литературы, бурятская литература в своем развитии и становлении опирается на опыт, традиции, идейно-художественные богатства родного фольклора. Его разнообразные сюжеты и мотивы, яркие образы активно используют в текстах своих произведений бурятские писатели – фольклорная эстетика придаёт произведению определенное внутреннее единство: образы и сюжеты легенд, мифов, улигеров, преданий несут в себе не только тему исторической памяти народа, преемственности духовных и нравственных ценностей, но и позволяют актуализировать общечеловеческое в характерах и ситуациях, показывая их глубинные национальные истоки при создании художественных образов литературы.

Один из ведущих бурятских литературоведов А. Соктоев в фольклоре особенно выделял эпос, который по разнообразию, идейной силе и представленный не только большими жанрами героического эпоса – улигерами, но и легендами и преданиями, рассказами, сказками, притчами, пословицами и поговорками, анекдотами, заслуживает пристальный интерес писателей и литературоведов. Эпос и другие жанры фольклора, таким образом, активно используются в художественном творчестве писателей, формируя национальную картину мира и

сегодня. По его мнению, в эпосе именно широта и всесторонность отражения и охвата народной жизни с одновременной тщательностью в описании эпизодов и деталей делают фольклорно-эпический метод востребованным писателями: он считает, что «эта особенность фольклорно-эпического метода оказала положительное влияние на творческий метод бурятской советской литературы, перед которой также, как когда-то перед устным эпосом, сразу же после ее появления встала та же задача изображения народной жизни, причем изображения ее именно в монументально-эпических формах, как этого требовала современная история XX столетия» [Соктоев 1976, 24]. И наиболее близко по масштабу и охвату действительности, по сложности и близости сюжетных структур к фольклорно-эпическому подошел жанр романа, и этнопоэтические истоки романа во многом являются одной из активных трансформирующихся форм фольклорно-литературных взаимосвязей. Как отмечает исследователь народно-поэтических истоков литератур народов Сибири С. Балданов, «влияние фольклора на национальные литературы носит развивающийся характер и постепенно принимает все более сложные и гибкие формы, отходя от прямых и непосредственных созвучий и совпадений. Традиция идет вовнутрь, становясь составной частью художественного мышления, образного воспроизведения реальной действительности. Она выступает уже в трансформированном, творчески переосмысленном виде» [Литература народов Сибири 2008, 193]. В связи с поставленной задачей, мы исходим из того, что фольклорные элементы могут присутствовать в реалиях художественного произведения как в своем первозданном, так и трансформированном виде, отдельными мотивами и

образами, обогащая содержание романа и укрепляя художественную концепцию автора.

## 2.1. Сюжетообразующие функции мифа, легенды в романном тексте

Структурирование сюжета (по Лотману) – это создавать в произведении особый живой диалог со временем, что означает – придавать сюжету динамизм, который во многом может приобретаться за счет другого текста из другого мира [см.: Лотман 1992]. Приобретение таких функций национального писатель видит в освоении и использовании легендного и мифического содержания в своем художественном пространстве, однако, реальное и фантастическое, сказочное и их совместное присутствие должны удовлетворяться рядом требований – умением сочетать высокое и обыденное, созидательное и подвергающееся критике, сатирическое с идеальным и т. д. Реминисценции легенд и мифов становятся структурообразующими, если они раскрывают и заостряют авторские доминанты, актуализируя и сознание читателя определенными эстетическими, культурными и этическими смыслами и понятиями.

В этой связи, исследователь национальных литератур К. Султанов пишет, что «в литературе есть романные структуры, генерируемые токами большой романной и культурной традиции, сложные по своей жанровой феноменологии. И ставка на философичность, универсально-интеллектуальную реконструкцию

мифа в романах делает взаимоотношение с национальной традицией сложным, неочевидным, но не отменяет его принципиально…» [см.: Султанов 1989].

Рассматривая проблемы функционирования мифов и легенд в реалистическом тексте, хочется обратить особое внимание на работу писателей с легендным содержанием. Как мы уже отмечали, А. Бальбуров в романе «Поющие стрелы» впервые в бурятской литературе обратился к смыслу и содержанию легендного, чтобы с помощью ее содержания углубить и расширить смысл и содержание идейно-событийного в своем романе. В современном литературоведении существуют понятия метахудожественности и метаструктурного текста, и возможно, в предощущениях такого уровня художественного мышления, А. Бальбуров творчески работал над романом и его легендным содержательным аспектом. Игра стилей, идущая от разностилевых содержаний (мифа, легенды и др.) «утяжеляет» структуру романа смыслом, роману придается многоголосие, возникают предпосылки разножанровости, но их соотношение – в мастерстве писателя, в отборе и синтезе составляющих средств.

Известно, что в теории литературы различают традиционные и вечные сюжеты. По определению С. Балданова, традиционные сюжеты составляют четыре группы и восходят к мифологическим, фольклорным, историческим и литературным источникам [см.: Литература народов Сибири 2008]. Из этих четырех групп традиционных сюжетов особый интерес нам представляют сюжеты, восходящие к мифологическим и фольклорным источникам, и их бытование в национальных литературах. Мифологические сюжеты по своей сути близки к архаичным сюжетам, т.е. сюжетам, унаследованным от фольклора первобытного общества и отражающие первобытнообщинные обычаи, традиции,

данный порядок жизни. А. Тугутов, собиратель бурятских сказок, преданий и легенд полагает, что мифы, возможно, были путеводителями в жизни древних, и объясняли мир, рассказывали о его устройстве, о начале мира и о духах, первопредках, о богах, божествах – и в них древние люди верили; мифы, сами по себе ценны, и факты, которые есть в них – это свидетельство образа мышления древних [см.: Тугутов 1992]. Так, С. Гармаева отмечает, что «эстетически образной, выразительной жизнью живут легенды о племенах в романах А. Бальбурова «Поющие стрелы», Ц. Галанова «Мать-лебедица». Напряженно звучащий символ стрелы, которая выпускается лучником последней, накаляет атмосферу романа о предреволюционных годах, наполненных гуманистическим пафосом борьбы за счастье и справедливость» [Гармаева 1997, 65]. Легенда о племени хонгодоров в романе «Поющие стрелы» (1962) А. Бальбурова позволяет акцентировать в произведении мысль о вечных ценностях, особенно таких как человеческая жизнь и память, уважение и почитание старших – что придает роману за счёт такой выбранной и привлеченной в роман мифопоэтики не только национальный колорит, но и своеобразный полифонизм.

В романе «Поющие стрелы» родовая легенда о хонгодорах рассказана одному из героев ссыльному Савелию Кузнецову главным героем романа, учителем, собирателем бурятского фольклора Михаилом Дорондоевым, причем Дорондоев отметил, что он расскажет легенду в том виде, как она у него записана, и что важно, легенда передана в том первозданном виде, в каком она существует в самом фольклоре – такое подчеркивание первозданности легендного содержания должно было еще более укрепить значимость тех морально-этических

принципов жизни, во имя которых она была востребована писателем в роман. Сюжет легенды раскрывает жизнь бурятского племени хонгодоров, которые тайно ушли от Сайн-хана и Бушагта-батора – своих предводителей и вождей, измученные их междоусобными войнами, к озеру Байкал. «Труден и долог был их поход на новые земли, и когда у них не осталось еды, кроме сушеного мяса в мешках, вождь племени собрал совет старейшин и объявил: «Жизнь племени, его будущее в наших молодых воинах, в наших молодых женщинах и девушках, – сказал он. – Чтобы спасти племя, надо, чтобы мы сейчас же развязали тулумы с молотым мясом. Но у нас слишком много ртов. Если мы не сократим их число, скоро погибнут все. Что нам сделать, чтобы спасти племя?» [Бальбуров 1965, 230]. Старейшины содрогнулись, поняв, что хотел сказать этим вождь, но другого выхода как бы не было, и было решено сбросить всех стариков и старух с обрыва. Лишь один воин по имени Молонтой, не выполнил приказа. Днем Молонтой прятал своего отца в кожаном мешке, привязанном к седлу, а ночью он тайком от всех вытаскивал старика оттуда и кормил его. Много волнений и страху перенесли в дороге отец и сын, пока они вместе со всеми не дошли до священного озера Байкал. Но море, к которому так стремились они, не принесло удачи – вождь вышел к нему не с той стороны. Никакой долины, населенной людьми, говорящими с хонгодорами на одном языке, не встретилось – мрачный ходил по берегу вождь и когда ночью море неожиданно, как-то вдруг успокоилось, вождь увидел на дне у самого берега алмаз огромной величины – эрдэни-шулуун (камень-драгоценность), о котором мечтал не один правитель. Он приказал достать со дна озера драгоценный камень, ибо это богатство даст возможность им расселиться на новых землях. Один за другим ныряли воины за камнем, но никто

не смог достать алмаз, и все утонули. Настала очередь Молонтоя, пошёл он прощаться с отцом, тот попросил его показать ему камень. Ночью, отец, старик Олзобэ, увидев камень, сразу понял, что на дне моря лишь отражение камня, сам алмаз находится на вершине высокой скалы – с трудом сорвал камень Молонтой и спустился к отцу. «Неси меня обратно, – сказал отец. – Снова зашей в тулум. Спрячь камень за пазуху. Утром с последней звездой, как тебе и приказано, явись к вождю. Не показывай ему камня, но откажись нырять. Он схватится за оружие – возьмись за него и ты. Если кинется он на тебя – убей его! Но он не кинется. Он соберет все племя. Тогда, при народе, ты расскажешь, все как было» [Бальбуров 1965, 232]. Все случилось так, как говорил старый Олзобэ. Молонтой рассказал соплеменникам о том, как он пронес своего отца в мешке и как *мудрость отца* спасла ему жизнь. Тогда вождь подошел к тому месту, откуда прыгали в море воины и приказал двенадцати лучшим лучникам достать из колчанов двенадцать поющих стрел и крикнул: «Слушайте, хонгодоры! Нет у нас совета *старейшин*. Поэтому я буду судить себя сам. Я убил мудрость моего народа. За это мне – смерть!» [Там же, 233]. Двенадцать поющих стрел попали в сердце вождя – так заканчивается легенда. Содержание легенды оказывает сильное воздействие на личность главного героя Михаила Дорондоева – осмысливая её поучительный смысл, он начинает меняться как человек, отказываясь от своих прежних убеждений. Повлияла легенда и на Савелия Кузнецова, заставляя его, человека иной веры и иной нации, многое понять и получить новые представления о буряте.

Тонко и филигранно отобранная не только по смыслу, но и сюжетно («откажись нырять, он соберет племя, тогда при народе и расскажешь» и др.), смысл содержания легенды, передаваемой из поколения в поколение (мы обращали внимание на комментарий главного героя Дорондоева о том, что смысл и содержание легенды записаны в ее первозданном виде), легенда вставляется в текст романа с весьма весомыми и значимыми творческими целями и задачами. Художественное чутье А. Бальбурова не случайно позволило отобрать ее в сюжет своего романа, в котором следовало показать начавшиеся изменения в сознании человека в преддверии грядущей революции с ее многозначным и многообещающим потенциалом. Очевидно и то, что А. Бальбуров, не трансформируя и не изменяя сюжета легенды, оставляет её в романе в первозданном архаичном виде, какой она создавалась народным сознанием веками, что должно было особо укрепить и обогатить идейную философскую направленность реалистического литературного повествования. События реальной действительности, чередуясь с чудодейственным смыслом легендно-сказочного, нагляднее и потому убедительнее должны были материализовывать мечту народа о лучшей жизни, не скрашивая при этом тягот реальной жизни бурята того времени. Здесь смысл и содержание легендного сюжета, дошедшего именно из глубин эпохи родоплеменных отношений, оказались особо важными для автора романа, когда общественное мнение, совет старейшин, культ вождей, предводителей рода, племени были неукоснительными, авторитетными и обязательными к исполнению. Вождями племени, как правило, становились достойные, сильные личности, племя смотрело на них, как на избранников неба и

такие люди не могли ошибаться, а если ошибались, не боялись в этом признаваться, хотя не имели права на прощение. И поскольку творцом сюжетов мифов и легенд был сам народ, то он, не сохраняя имена вождей, которые совершали необдуманные поступки, пытался сохранить в памяти имена своих народных героев в лице *Молонтоя* и его отца *Олзобэ*. Для А. Бальбурова эти моменты истины из сюжета легенды оказываются одними из ведущих и значимых в отношении всех героев романа. Такой концептуальный взгляд на роль личности имел свой аксиологический и герменевтический смысл, особенно в связи с главным героем – Михаилом Дорондоевым, который изображен в романе как собиратель фольклора бурятского народа.

В этом же романе А. Бальбуров осваивает сюжет и содержание ещё одной легенды, которая также, как и сюжет легенды о «поющих стрелах» взята в роман в своём архаичном виде: «вспомнила Мани *легенду*, *старую легенду* о том, что сделала когда-то луна» [Там же, 166]. Распространённую у бурят легенду о лунной девушке, вспоминает Мани, любимая одного из главных героев романа Ута Мархаса, думая о бесправном положении женщин своего улуса (улус – место проживания бурят): «Жила на земле бурятской когда-то счастливая женщина. Она была молода и такой красоты, что редко кто мог смотреть на неё, не спуская глаз. О ней говорили, что красота ее от солнца и луны. Говорили, что когда она начинала петь, то далеко кругом замолкали птицы, прислушиваясь ее голосу, который звенел так, как никогда не звенит серебро. Когда же пришло время задуматься над тем, к кому ей приклонить свою красивую голову, то и на самом деле оказалось – не к кому. Вокруг нее бродили люди обычные, серые, души у них были маленькие, привыкшие приходить в трепет от самых ничтожных пустяков.

Не могла девушка полюбить таких людей, и ей стало обидно: почему вышло так, что ей некого полюбить, почему она, самая красивая из девушек, не имеет права на то, на что имеет право самая некрасивая?» [Там же, 165]. По сюжету романа, Мани действительно самая красивая и умелая девушка в улусе, вынуждена покориться воле отца и по традиции сватовства, выйти замуж за нелюбимого некрасивого сына шамана Орбода и, не найдя выхода из сложившейся ситуации, она вспоминает, что в легенде о лунной девушке, та обращалась к солнцу и луне: «Солнце и луна в те времена всегда были вместе на небе. Солнце не пожелало ей помочь, тогда луна ринулась на землю, схватила девушку и унесла на небо. С тех пор навеки разошлись луна и солнце, с тех пор на ясном и чистом лунном диске и появилось изображение девушки с коромыслом на плече. Вечно будут любоваться ею люди на земле, вечной будет жизнь девушки. Вечной, но холодной. Не согреет она никого на свете, ни одного человека» [Там же, 166]. В романе этот легендный сюжет воспроизводится в ситуации, как мы уже говорили, критической, когда Мани отдают замуж за нелюбимого. Легенда создаёт определенную психологическую напряженность, усиливая атмосферу сострадания к героине. Художественную *функцию* легенды проясняет в романе и сам автор-повествователь, комментируя ее содержание: «говорили, что оттого к луне обращаются все, у кого нет покоя в душе, что девушка с лунного диска всегда готова помочь тем, у кого нет защиты на земле» [Там же, 166]. Но у смысла этой легенды есть и другое, не менее основополагающее значение, придающее уже романному сюжету ощущение особого трагизма в развитии, теперь уже жизненных реалий, поэтому выбор автором романа легенды о раздоре между луной и солнцем совершенно не случаен. Традиционное осознание

невозможности соединить законы жизни в пользу человека, в пользу гармонии его существования, выбраны автором также выверенно, как и первая легенда о поющих стрелах – обе они многозначны по содержанию, их присутствие в тексте романа придают роману особый пафос трагического.

Древний сюжет легенды о лунной девушке возник в эпоху, когда люди почитали солнце и луну, и своими корнями сюжет уходит в глубины фольклора и представлений человека о мире. Сюжет о лунной девушке и мифологическом мотиве луны и лунного, распространённый в фольклоре многих народов, присутствует своей символикой трагического во многих произведениях бурятской литературы. К этой легенде обратился прозаик Ц. Галанов, создавая сюжет своей повести «Северомуйская легенда» – взяв один из вариантов сюжета о лунной девушке: «Родители молодой девушки из бурятского улуса, следуя древнему поверью, говорили: нельзя по ночам, особенно в полнолуние, ходить за водой с медными ведрами, потому что луна притянет к себе медные ведра, а с ними и человека. Но девушка не послушала родителей, решила показать себя. Взяла медные ведра, перекинула коромысло через плечи и пошла за водой в полнолуние. Но дорога вдруг не к реке привела ее, а завела прямо на луну. Говорят, исстари в народе, что именно в тот миг луна как бы качнулась, вытянулась в рожок, а потом выгнулась дугой до Земли, прямо к ногам девушки. Девушка по той дуге и взошла прямо на небо, как была с медными ведрами на коромысле через плечо. С тех пор она и живёт на луне…Вот приглядитесь. Долго смотрите, – заключил старый таёжник, – тогда увидите её, всё такую же молодую, красивую, стройную, всё с тем же коромыслом и медными ведрами, с той же насмешкой на лице» [Галанов 1986, 36-37]. Здесь у сюжета легенды больше функций назидания, наказа, когда

нельзя не считаться с обычаями и представлениям предков, быть самонадеянным и не прислушиваться к старшим. И как пишут исследователи С.Балданов, Г.Буянтуева: «Ц. Галанов, вводя народную легенду о Лунной Красавице – Саран-Хухы, также создает в повести фольклорно-этнографический контекст, представляющий собой попытку раскрыть сложное взаимоотношение человека и природы, объяснить вечную зависимость человека от природных сил и выразить национально-этнические особенности народной жизни» [Литература народов Сибири 2008, 244, 245].

В мифологических сюжетах, по древним представлениям бурят, явления природы, небо, звёзды, луна, солнце всегда были живыми, они представлялись то людьми, то богами, то небожителями. И в подтверждение этого, в романе «Поющие стрелы» А. Бальбурова есть ещё один известный сюжет одного из мифов бурятского эпоса «Гэсэр»: «Это тэнгрины. По-русски можно перевести как «небожители». Тэнгринов бурятская мифология насчитывает девяносто девять. Они делятся на западных – пятьдесят пять и на восточных – сорок четыре. Западные – добрые тэнгрины, они создали людей на земле и оберегают их от всяких бед. Восточные – злые, они занимаются тем, что вредят людям из ненависти к западным тэнгринам. Почему же тэнгрины возненавидели друг друга? Дело в том, что у одного западного небожителя по имени Сэгээн-Сэбдэг тэнгри родилась *дочь поразительной красоты*. Её назвали Сэсэг-Ногоон абхай. Вот из-за неё и произошел сначала разрыв, а потом война между тэнгринами. Заметьте, мой дорогой доктор, что имя этой красавицы, послужившей яблоком раздора между тэнгринами, очень знаменательно: в переводе на русский язык оно означает Цвет-Трава девица! Не кажется ли вам, что мы имеем дело с

обожествлением вековечных явлений природы: вечная борьба зимы и лета, в середине которых находится период расцвета зелёной природы?» [Бальбуров 1965, 222-223]. Автор использует содержание мифологических сюжетов, чтобы во многом раскрыть мировоззрение бурятского народа: «видите ли, мой дорогой доктор, как и подобает всякому народу, буряты в своей попытке как-то объяснить окружающий их мир создали мир богов. Это тэнгрины. По-русски можно перевести как «небожители», или «заметьте, мой дорогой доктор, что бурятское слово «зүн» не совсем адекватно русскому «восток» – оно включает в себя понятие севера и северо-востока, но никогда востока или только севера. Из арктических бед шли все беды для бурят. Вот туда и поселил бурят этих своих извечных врагов «зүүлэмэ дүшэн дүрбэн тэнгэри» (восточные сорок четыре небожителя) [Бальбуров 1965, 223]. Мифологический сюжет воспроизводится в романе главным героем Михаилом Дорондоевым в связи с объяснением обычая тайлган (коллективный молебен с подношением богам и просьбой о помощи) Савелию Кузнецову, чтобы фольклорный сюжет помог человеку другой национальности понять народно-поэтический мир бурята.

В романе «Поющие стрелы» события мифологических сюжетов, как мы отмечали, переплетаются с происходящим в реальности особенно тесно, как бы насыщая содержательность реалистического сюжета новыми смысловыми оттенками. Особое внимание автор здесь уделяет сюжетам о звездах, небесных светилах, космосе – древние обожествляли и гиперболизировали их образы. Из всего этого арсенала заимствованных из фольклора сюжетов о звездах интересна легенда о Семи Старцах: «Все звёзды на небе пасутся вокруг Золотого Кола, похоже, что они привязаны к нему, а мудрые Семь Старцев зорко следят за

временем, чтобы люди никогда не просыпали нужный час: они всегда точно приходят к дымоходу твоей юрты и висят над ним под самое утро – увидел их в дымоходе, вставай» [Там же, 315]. В романе эта сюжетная картина приобретает особую функцию – когда умерла Мани, любимая главного героя Ута Мархаса, для него весь мир стал сплошным мраком, и символично, что едет он мстить за ее смерть безлунной ночью, а дорогу освещают ему только звезды, по которым буряты определяли ночное, т. е. темное время. Здесь нельзя не увидеть сходства легенды о поющих стрелах с мифом о Старцах, несмотря на краткость мифа. И там, и здесь автором выбраны такие содержательные модели (поющие стрелы, звезды на небе), которые содержат в себе сходные возможности – направлять, приближать к истине. И в легендной поющей стреле и звездном мифе реализуется единая авторская мысль – жить, учась, в одном случае у прошлого и его накопленной мудрости, а в случае мифа, тоже вечного и высокого – учась распоряжаться отпущенным свыше временем. В своих поисках, как можно идейно ценностно и объективно отразить реальную действительность, автор находит возможности сделать действия Ута Мархаса, героя реальной жизни в реалистическом сюжете романа и поступок Молонтоя, героя легенды о поющих стрелах, взаимно дополняющими друг друга: Молонтой находит решение в вечности горизонтали прошлого – временного и пространственного, Ута Мархас – в вечности вертикали неба и звезд на нем. Таким образом, Бальбуров, привлекая в сюжет романа легендно-сказочное и символичное, осмысливая мифологическую вечность неба, делает сюжет романа сферическим, особо онтологически насыщенным. Такая концептосфера, если можно так говорить здесь, делает сюжет романа содержательно наполненным и национально-выразительным.

К распространенным мифам о звездах обращается писатель Ц.-Ж. Жимбиев при создании сюжета романа «Год огненной змеи» (1972): «Эсэгэ малаан тэнгэри – Юртэмсын адуушан мүшэн хүлэгүүдээ алдажархеод, сахилгаан ташуураараа шабхадана, бahашье ехээр бажаганана гэжэ hанахаар..» [Жимбиев 1972, 101] (Отец наш небесный, тоже как табунщик Вселенной, свой звездный табун распускает, молнией-плетью он их погоняет, тоже как будто пасет их [пер. наш. – Э.Д.]). В оригинальном тексте данный сюжет мифа дается более кратко, чем в литературном переводе: «И другой ночной табунщик, собрат мой таинственный, выгнал на небо свой бессчетный звездный табун. Звезды разбрелись по небу, как мои кони по темной степи, звезды тоже пасутся – по отдельности, кучками. У них есть свои имена. Прямо на севере светится Золотой Кол, чуть в стороне сбились группой Семь Старцев, а Три Марала остановились прямо над вершинами гор. Зло, недобро смотрит на землю Волчий Глаз. И как бы особняком от всех высоко в небе стоит Утренняя звезда. У нее долгий путь к рассвету. Когда она спустится по небосклону совсем низко, придет утро» [Жимбиев 1980, 19]. В сопоставлении эти две картины о звездах в сюжетах романов двух разных писателей Ц-Ж. Жимбиева и А. Бальбурова, рассказывающих о представлениях и восприятии бурятом звездного мира, особенно не отличаются по содержанию – в обоих текстах описывается время наступления зари. Но у Ц-Ж. Жимбиева этот сюжет дополнен художественными образами «табунщика Вселенной» и как бы пасущихся звезд, придавших описанию особую узнаваемость – буряты – это *скотоводы*, для которых звезды естественно ассоциируются с пасущимися на небе табунами лошадей.

Вселенная, космос, различные явления природы, описания неба, солнца и луны – все было взаимосвязано в древних представлениях. А *система представлений о мире* как известно и есть *миф*, поэтому в мифической модели мира бурят особое значение имело время. Кочевник-скотовод определял его днем по солнцу, а длительное время ночи по растущей и убывающей луне – основываясь на этом, буряты создали свой лунный календарь, в котором время разделено на двенадцатилетний цикл по названиям животных, птиц и пресмыкающихся. О природе создания такого литэ – календаря у бурят существует общеизвестная легенда, содержание которой использовал в сюжете своего романа «Год огненной змеи» Ц-Ж. Жимбиев: в стародавнее время Небесный Властелин решил дать годам названия и тем самым положить начало летоисчислению на земле. Лучше всего, подумал он, названия подобрать среди животных. Он назначил день и час, когда оповещенные животные должны были пройти через небесные ворота во дворец к нему. «И назову годы в том порядке, в каком прибудут животные ко мне во дворец», – решил Небесный Властелин», согласно этим установкам Властелина, были даны названия годам восточного календаря в определенном порядке: Мышь, Бык, Тигр, Заяц, Дракон, Змея, Лошадь, Овца, Обезьяна, Курица, Собака, Кабан. Ц.-Ж. Жимбиев не использует содержательность сюжета легенды полностью, какой она есть в народном творчестве, а трансформирует отдельные мотивы данного сюжета для характеристики моральных качеств своих героев: «Раньше, чем научиться считать по пальцам дни недели, я уже знал наш, восточный календарь. Он разделен на двенадцать лет. И каждый год имеет свое название. Год белоротой мыши, год коровы, год полосатого тигра, год железной свиньи. Спросите любого из наших

стариков: когда кто родился? И непременно услышите в ответ: «Такой-то родился в год зайца, а такой-то- в год мыши…» У нас года не безлики – у каждого своего лица, свой характер. И вот еще что удивительно: человека, родившегося в год тигра, никогда не спутаешь с тем, кто появился на свет, например, в год белоротой мыши. Разные годы – разные люди, по крайней мере, мы так считаем» [Жимбиев 1980, 7]. В связи с такими жесткими устоявшимися определениями сущности человека в зависимости от года рождения, идущих от вида и облика животного, главный герой романа Батожаб переживает, что он родился в год зайца, существа, как известно, трусливого, всего боящегося: «Мне не повезло, я родился в год зайца. А моя сестренка Жалма – в год обезьяны. Поэтому-то она так любит во всем подражать старшим. Маленький Дондой появился в год лошади. Уже теперь он так быстро бегает, что иногда может догнать меня» [Там же, 7]. По представлениям бурят на основе литэ (календаря), год, в котором родился человек, как бы определял его характер, иногда даже и судьбу. В романе Ц. Жимбиева, согласно мотивам восточного гороскопа и замыслу автора, главный герой рождается в год зайца, и как представитель данного года должен быть труслив, о чем сам герой очень переживает. Но Ц.-Ж. Жимбиеву нужен именно такой сюжетный ход романа для противопоставления – герой, родившийся в год зайца, вопреки гороскопу, совершает такие отважные поступки, что никто не может обвинить его в трусости. Представления, создаваемые символами восточного лунного календаря, участвуют в создании реалистического сюжета, своими мифологическими смыслами, укрепляя представления о жизненных реалиях романа (война), когда характеры героев в сложной обстановке войны формировались вопреки небесным установкам. Название романа дается тоже на

основе содержательной сущности лунного календаря как «Год огненной змеи». Как видим, в творчестве романистов Бурятии данного периода сюжеты мифов и легенд могут входить в реалистический текст не трансформируясь, т.е. в своем первозданном виде, какими они были созданы народным сознанием.

Традиционные жанры фольклора – мифы и легенды представляются писателям богатым источником сюжетообразования романной формы. Герменевтические функции этих фольклорных жанров неоднозначны, что зависит от замысла писателя, его мастерства и других факторов. Однако основополагающая их роль в романном тексте бесспорна: они делают содержательную стилистику романа узнаваемой – условно-мифологические образы солнца, луны, животных, в качестве обозначения времени, и многое другое – как космогония, окружающая номада-кочевника, живущего в особой связи с окружающим миром природы, естественна и доступна сознанию каждого бурята. Такая узнаваемость, идущая от содержания мифов и легенд, делает стилистику романа и национально-своеобразной – особый национальный колорит придается тексту образами стрелы, степи, юрты, а также животных, как образов времени в восточном летоисчислении, используемых писателями в сюжетостроении романов. Мифологическое сознание народа вбирало и отражало в мифах большой комплекс проблем жизни и выживании человека в сложных условиях центральноазиатского региона, напластованные в мифах и легендах веками, они готовы участвовать своим содержанием в бытийном и философском осознании проблем реальной жизни о преемственности и памяти, о трагическом разладе жизни, сходных разладу солнца и луны и др. И глубина мифологического мышления осваивалась художественным сознанием во все времена, но особенно

активно мифологическое мышление входило в литературный процесс, как известно, во II-й половине XX в., и бурятская романистика тому пример.

## 2.2. Фольклорные мотивы и образы в структуре сюжета

В понятии мотив, как известно, А. Веселовский отмечал, что «мотив это простейшая, неделимая единица повествования, как повторяющаяся схематическая формула, лежащая в основе сюжетов (первоначально – мифа и сказки)» [Веселовский 1940]. Свойства мотива, утверждает Б. Гаспаров, «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» [см.: Гаспаров 1994]. Мотив как теоретико-литературное понятие исследовался М. Бахтиным («Формы времени и хронотопа в романе», 1930), В. Проппом («Исторические корни волшебной сказки», 1946), В. Виноградовым («Сюжет и стиль», 1963). Дальнейшее исследование мотива продолжается до настоящего времени. Так, основываясь на понимании мотива как первоэлемента сюжета, восходящем к Веселовскому, ученые Сибирского отделения Российской Академии наук ныне работают над составлением словаря сюжетов и мотивов русской литературы. И. Силантьев в работе «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии» (1999) отмечал, что в теории сюжета важным является семантическое значение сюжета и мотива [Силантьев 1999, 109-124].

Опираясь на утверждение, что мотив является одним из составляющих сюжета, входящих в его структурообразование, интересно рассмотреть некоторые фольклорные мотивы в сюжетных структурах романов Бурятии данного периода,

как его этнопоэтического истока. В первых бурятских романах «Степь проснулась» (1949) Ж. Тумунова, «На утренней заре» (1950) Х. Намсараева, «Доржи, сын Банзара» (1952) Ч. Цыдендамбаева – начального периода становления романа, как эпического жанра, обращение к фольклору было необходимым и закономерным явлением в силу того, что народное сознание находилось еще в стадии фольклорной культуры мышления, а сами писатели еще не владели достаточным мастерством литературно-художественного изображения. В рассматриваемый нами период 1960–1980-х годов в романах сохраняется активное обращение к фольклору, его поэтике, но они уже подвергаются творческой трансформации в руках писателя-художника как творческой индивидуальности.

Фольклорные мотивы и образы сами по себе обладают богатыми смыслообразующими возможностями, которые придают реализму художественного произведения особую стилистику и пафос. Согласно существующему фольклорному мотиву *поиска счастья, особенно* распространенного в сказочных жанрах многих народов, в поисках лучшей доли отправляется в дальние странствия главный герой трилогии Д. Батожабая «Похищенное счастье» (1960) Аламжи, следуя фольклорному мотиву странствий он много путешествует в поисках счастья и заблудшей своей доли. «Волшебно-сказочной в своих истоках является и мотивировка странствия: найти формулу счастья, найти счастливого человека, найти счастливую землю» [Лион, Лохова 2002, 266]. Имя главного героя трилогии совпадает с именем одного из героев бурятских улигеров «Аламжи мэргэн» (улигер – жанр эпического сказания бурят). Как правило, мэргэн – это

меткий, прозорливый, дальновидный герой, представляющий, где это счастье надо искать. Значение слова «мэргэн» уточняет один из исследователей жанровых особенностей бурятского фольклора М. Тулохонов: «Большинство бурятских эпических богатырей носят титул мэргэн – букв.: «меткий стрелок», например, в улигерах Айдурай мэргэн», «Хараасгай мэргэн» и др.» [Тулохонов 1993, 21]. «Аламжи» таким образом, имя одного из героев бурятского эпоса. И в создании художественного образа обнаруживается много сходного с его фольклорным архитепическим прообразом. «В фольклорно-эпическом методе замечателен и принцип отбора героев: баторами, достойными бурятского сказания, становятся не в силу сословных привилегий, не по знатности и богатству, а по качествам, соответствующим народным идеалам. В этом сказывается один из наиболее верных показателей того, что бурятские улигеры в своих древних образцах представляют эпос доклассового общества» [Соктоев 1976, 24-25]. Следует отметить, что качества богатыря и богатырского, присущих фольклорному прообразу, использовались писателями Бурятии достаточно активно при создании ими художественного образа. Так, главный герой Цыремпил романа «На утренней заре» Х. Намсараева во многом близок внешне и проявлениями внутренних духовных качеств фольклорному герою-богатырю Гэсэру – герою бурятского героического эпоса. И все последующие романные герои во многом несли в себе качества богатыря: человека обязательно высокого, сильного, мужественного. Именно такими являются Аламжи – герой романа Батожабая, Ута Мархас – герой романа Бальбурова и др.

Д-Р. Батожабай наделяет своего героя Аламжи всеми качествами, присущими народному батору-богатырю: герой красив, высок, силен, честен. Он всегда лучший в различных состязаниях, играх на народных празднествах: на дацанском (дацан – буддийский храм) религиозном празднике в честь Далай-ламы автор показывает его особенно сильным, могучим, как батор, где Аламжи даже разбивает кость (hээр шааха – национальная игра, где нужно показать особое мастерство не силы, а ловкости и умения попадать в цель): «Тем временем, выбрав наилучшее расстояние между кулаком и костью, Аламжи размахнулся и обрушил на нее такой удар, что кость сломалась» [Батожабай 2002, 87].

Составляющим сложный сюжет трилогии Батожабая является не только мотив поиска счастья – он закономерно вызывает необходимость другого мотива, реализующего данный – фольклорного мотива пути-дороги. В сюжете странствий и путешествий героя Аламжи мотив дороги тоже значителен – с одной стороны, он скитается по дальним дорогам в поисках счастья, с другой стороны, именно этот мотив, по замыслу автора, позволяет ему раскрыть основную идею заблуждений героя – счастье нельзя найти, оно (счастье) не находка, которую можно где-то обнаружить. Таким образом, Аламжи все блуждает в поисках счастья, заблудившись в своей судьбе, название романа «Төөригдэһэн хуби заяан» буквально с бурятского переводится как «заблудившаяся судьба». И герой романа все больше разочаровывается бесплодностью своих поисков в путях-дорогах, но автору романа мотив странствий и пути героя нужен для создания и развития панорамного обширного сюжета, с особым простором этих странствий, ибо быть счастливым – это значит еще и многое понять в жизни, преодолевая ее тяготы.

Трансформируясь в различные коллизии реальной жизни, мотив пути и странствий, дает возможность осуществиться художественному замыслу Батожабая – раздвинуть рамки сюжета своего повествования до романа – трилогии. Именно в этом простота и сложность творческого замысла Батожабая, так активно использовавшего традиционный мотив пути в сюжете романа о поисках человеком счастья. По фольклорным канонам в повествовании должен быть счастливый конец, следовательно, Аламжи должен был найти свое счастье, но этого не происходит в реализме сюжета трилогии: герой после долгих странствий не находит счастья – оно отражено в названии романа в русском переводе – «Похищенное счастье» (бурятское название «Төөригдэһэн хуби заяан» – Заблудившаяся судьба). Фольклорный мотив странствий, скитаний в поисках счастья, становится началом и концом сюжета романа – он начинается и заканчивается одним и тем же действием, когда герой выходит на путь-дорогу в поисках счастья, так и не находя его на них. Семантическая наполненность сюжета странствий и путешествий, его динамизм сделали данный сюжет, как известно, популярным в мировой литературе – классической формой которого являются странствия Дона Кихота Сервантеса, далее продолженные в русской литературе Карамзиным, Пушкиным, Гоголем, Чеховым и др., где данный мотив сюжета выполнял самые разные по содержательности функции.

Как мы уже говорили, дословный перевод с бурятского на русский название романа «Төөригдэһэн хуби заяан», означает «заблудившаяся судьба, душа, доля». Именно понятие «душа» в названии сюжетно показательно, потому что душу не ищут, ее делают сами – такой разлад непонимания человеком самого себя (душа-то его собственная) начинается у Батожабая в его романном повествовании с

фольклорных мотивов поиска счастья и мотива путей и странствий. Однако, художник Батожабай – один из классиков литературы Бурятии, строит сюжет не только с помощью этих мотивов, но и решая еще одну проблему – показать нравственное становление героя в процессе этих странствий. Таким образом, функциональные возможности этих фольклорных мотивов позволяют автору развернуть панораму жизни бурят-монголов до определенного времени (в 1958 году советская власть в директивном порядке переименовала республику «Бурят-Монголия» в республику «Бурятия», фактически ликвидировав такой народ как «бурят-монголы»). И по мнению автора романа Батожабая, происходит отрыв бурятской нации от большого монгольского мира, в который она входила. Такая политическая акция того времени по национальному обособлению бурят, как самостоятельной нации, не всем писателям пришлась по душе – она в определенной степени ограничивала их возможности художественного изображения жизни, строго подчинив их творчество требованиям социалистического реализма.

Между тем, пространственная широта трилогии – Монголия, Бурятия, Тибет, Англия и др. становятся сюжетным полем для создания образа главного героя с фольклорным именем Аламжи как человека особенно сильного (мэргэн – в переводе меткий) и прозорливого, судя по имени, но почему-то заблудившегося в реалиях жизни. У автора есть возможность показывать становление героя и с помощью буддийских понятий. Так Аламжи, как герой буддийского миропонимания, верит, что его счастье могли похитить и шолмосы (традиционно черти): «Сына своего, Булада, не сразу признал он. Вот он стоит перед ним,

ладный батор, сын его, а отец никак не может его узнать. Женщина рядом названная мать…И вдруг радость захлестнула душу ему: «Боги смилостивились надо мной и вернули счастье, похищенное злыми шолмосами!» [Батожабай 2002, 419]. А Булад, его сын не верит ни в бога, ни в шолмосов, поэтому неминуемо столкнулись старые и новые взгляды, каждый со своей правдой:

«– Не только для одного себя должен жить человек. Надо думать, и о других. Я всю жизнь решил отдать народу и решения не изменю никогда! Потому что революция – это дорога к счастью.

– Счастье! – повторял Аламжи. – Счастье! Всю жизнь искал я его. Не верю я теперь ни в какое счастье. Не было его никогда и не будет!» [Батожабай 2002, 419]. Аламжи не мог понять того нового, о чем говорил сын:

«– Прости меня, аба (отец), но, если счастливым считать всякого, кто может каждый день до отвала набивать свой живот… Сытое животное тоже может считать себя счастливым?

– Животное, говоришь? Скотина счастливее нас с тобой. Ей хоть не надо каждый день заботиться о торбе овса или о клочке сена, ей дают это люди. А вот в твоих словах я не нахожу даже горсти овса» [Там же, 419]. Отец и сын не поймут друг друга никогда – расставшись со своим сыном, Аламжи продолжает странствовать по свету в поисках истины и счастья.

В сюжете романа Аламжи, так и не найдя своего счастья, умирает, так трагически автор завершает сюжет романа, но последние размышления героя все же оставляют ему надежду, хотя бы на понимание: «Бедная моя Жалма! Таким сыном нужно гордиться… Мое счастье никто не мог похитить, я самый счастливый человек! Милая Жалма! Щеки твои округлились и стали розовыми,

как цветок саранки…» [Там же, 529]. В завершении романного сюжета трилогии идею борьбы за счастье человека продолжает его сын, ставший революционером. Связующий все сюжетные линии трилогии фольклорный мотив поиска счастья на путях, дорогах, во взаимодействии с мотивом странствия, становится в повествовании романа ведущим – сопутствующие мотивы (мотив борьбы, поражений, религиозный мотив страданий и др.), введенные в сюжет, помогали выразить романное по масштабу содержание о жизни бурята на рубежном, особо значимом пути – конце XIX - начале XX в.

«Дорога символизирует жизнь в ее развитии. Символическим значением дороги может быть, как жизнь отдельного человека, так и жизнь целой нации или даже всего человечества. Мотив дороги в литературе может быть связан с темой путешествия, и тогда само путешествие тоже отчасти выступает как метафора жизненного пути или как символ коренных, судьбоносных изменений в жизни героя» [Лион, Лохова 2002, 449]. Романный мотив дороги, как средство поиска героем счастья, позволяет Батожабаю расширить пространственные и временные границы самого мотива, наполнив его содержанием реальной жизни, давая писателю возможность подойти к созданию новой романной формы – формы трилогии, придавая этой новой для бурятской романистики жанровой форме национальное своеобразие и национальный колорит.

Популярные фольклорные мотивы пути-дороги, скитаний, гонений на этом пути используют в своих произведениях писатели Бурятии данного периода для создания широких и глубоких обобщений жизненных проблем. Фольклорный мотив пути-дороги, *гонимости* и *гонения* на ней становится сюжетным стержнем романа «Жестокий век» русского писателя Бурятии И. Калашникова. Главы

исторического романа «Жестокий век» так и называются: первая глава – «Гонимые», вторая глава – «Гонители». Главный герой первой главы – ребенок, подросток, юноша Тэмуджин *гоним* своими врагами, герой второй главы великий Чингисхан сам становится гонителем своих врагов. Мотив гонения и гонимости существует во многих эпических улигерах и сказаниях монголоязычных народов – автор наполняет этот популярный фольклорный мотив своим содержанием идейно-событийного.

В первой главе писатель описывает детство, отрочество, молодость Тэмуджина, воспроизводя генеалогию рода из мифологической истории монгольского народа, согласно которой, Чингисхан и весь его род считались сыновьями неба, на что указывает и «Сокровенное сказание монголов» в § 20, 21: «Но каждую ночь, бывало, через дымник юрты, в час, когда светило внутри (погасло)[1], входит, бывало, ко мне светло-русый человек; он поглаживает мне чрево, и свет его проникает мне в чрево. А уходит так: в час, когда солнце с луной сходится, процарапываясь, уходит, словно желтый пес[2]. Ведь если уразуметь все это, то и выйдет, что эти сыновья отмечены печатью небесного происхождения» [Сокровенное сказание монголов, 1990, 14].

Литературовед С. Балданов отмечает, что «заимствованные традиционные фольклорные сюжеты способствуют выражению национальной специфики, художественного духовного опыта, осмыслению народной мудрости, народного миропонимания» [Литература народов Сибири 2008, 110]. Данный сюжет о небесном происхождении рода Чингисхана в романе претерпевает определенную

---

[1] Солнце закатилось, а луна еще не взошла

[2] Луна закатилась, а солнце еще не взошло

творческую трансформацию, осуществленную Калашниковым при изложении, но в целом содержание сохраняется: «Алан-гоа рассказывает, что каждый вечер, как только стемнеет и на небе зажгутся звезды, в ее юрту через дымовое отверстие проникает луч света и превращается в светловолосого молодого человека. От него и дети» [Калашников 1985, 7]. Известно, что мотив рождения героя от божественного отца и смертной матери достаточно распространен в мифологическом представлении народов – в фольклоре, в религии. Известно, что данный мотив был изучен на материалах русской сказки В. Проппом, в результате чего исследователь пришел к выводу о том, что чудесное рождение иногда восходит к представлениям о реинкарнации и в основе некоторых форм его лежит вера в возвращение умершего [см.: Пропп 1928]. Это отмечает и Н. Криничная: «Рождение героя от божества и смертной матери интерпретируется как следствие непорочного зачатия, идея которого наряду с эпическим творчеством развивалась и в религиях. Она предполагает, что можно предположить, что мотив непорочного зачатия, распространенный в сказках, например, рождение от съеденного плода и выпитой воды, развился в основном за счет утраты «древнейшей мотивировки зачатия», а также за счет «метафоризации архаических образов» [см.: Криничная 1988].

Тяжелое детство и жизненные невзгоды закалили дух будущего Чингисхана, воспитали в нем выносливость, терпение, которые пригодятся ему в будущем – вторая глава «Гонители», как известно, рассказывает о становлении Тэмуджина Чингисханом. Образ главного героя создается Калашниковым по традиционному

образцу героя народного героического эпоса, где особенно активен мотив борьбы, присущий героическим улигерам монголоязычных народов, когда герой всегда побеждает. Востоковед Н. Поппе изучал исторические истоки существования этого мотива до и после правления Чингисхана: «Содержание сюжетов халха-монгольских героических произведений составляет описание борьбы героя с противником. Древнейший вид дошедшего до нас героического эпоса монголов XIII столетия восходит к дружинному эпосу, сложившемуся и развивавшемуся в среде дружинников-нукеров и предводителей древнемонгольских кланов, впоследствии феодальных владетелей. В оригинале этот военный эпос стал собственностью высшего класса в феодальной Монголии, развиваясь в его среде как во время, так и после правления Чингисхана» [Поппе 1937, 40-57].

Образ Чингисхана вобрал в себя весь набор доблести багатура-героя: он отважен, выносливый, обладает внешностью и характером настоящего богатыря – эпического багатура, что и делает его похожим на героя эпоса. Как повелитель и хан своего народа он мудр, справедлив, благороден, щедр – эти черты характера его также объединяют его с фольклорным идеалом повелителя. Как всякий предводитель и организатор походов, он обладает искусством красноречия и, обращаясь к названному отцу Ван-хану, Чингисхан говорит: «Хан-отец, как буря, сухие семена трав разметывает жизнь людей. И люди без роду, как семена трав, где зацепились, там и пускают корни. Иное дело те, у кого есть родичи. Куда бы ни угнала буря жизни, сын постарается возвратиться к отцу и матери, брат к брату, отец к детям, муж к жене. Рассудив так, я подумал, хан-отец: будет хорошо, если наши семьи, твою и мою, свяжут узы родства» [Калашников 1985, 538].

Чингисхан – убедительный образ народного героя, в своей героике несущий эмоционально-смысловой накал (В. Хализев) высоких жанров, восходящих к эпопее. По мнению многих историков, критиков и литературоведов (Ш. Чимитдоржиева, А. Васильевой и др.), своей романной эпопеей И. Калашников проложил в художественной литературе путь к новому осмыслению личности Чингисхана и его эпохи, реальной оценки его как исторической личности. На основе обширного исторического и фольклорного материала («Сокровенное сказание монголов», обработка мотивов, мифов и преданий и др.) И. Калашников создал развернутую художественную картину жизни монгольских племен конца XII – начала XIII века.

Основы историзма такого сюжета завоевательных походов монгольских племен, происходивших на территориях Азии и Европы, таким образом, формировались и укреплялись с помощью фольклорной поэтики. Одним из источников создания сюжетной структуры романа автор выбрал первый и самый близкий ко времени жизни монгольского хана историографический литературный памятник, в котором изложена его жизнедеятельность – «Монголын нууц товчоо» («Сокровенное сказание монголов». Перевод на русский язык С. Козина). Академик Б. Владимирцов высоко оценивает «Монголын нууц товчоо»: «…ни один народ в средние века не удостоился такого внимания со стороны историков, как монголы, то следует отметить, что ни один кочевой народ не оставил памятника, подобно «Сокровенному сказанию» так образно и детально рисующего подлинную жизнь» [Сокровенное сказание монголов, 1990, 5]. Исследователь жанров бурятского фольклора, ученый – монголовед М. Хомонов определяет, что «Сокровенное сказание» – это документальное произведение,

летопись, хотя и не претендующая на художественность, между тем включающая в себя фрагменты разных жанров – исторических легенд, преданий, хвалебных гимнов, пословиц, поговорок, шуточных, богатырских песен, которые органически входят в произведение, художественно украшая его» [Сокровенное сказание монголов, 1990, 10].

Фольклорные заимствования из «Сокровенного сказания монголов» в романе начинаются с самого начала повествования: в качестве эпиграфа к первой главе романа «Гонимые» без каких-либо изменений взят поэтический текст «Сокровенного сказания монголов» § 254, что придает романному повествованию определенный настрой:

*«Небо звездное, бывало,*

*Поворачивалося –*

*Вот какая распря шла*

*Всенародная.*

*На постель тут не ложилися,*

*Все добычей поживлялися,*

*Мать широкая земля*

*Содрогалася –*

*Вот какая распря шла*

*Всеязычная»*

[Сокровенное сказание монголов 1990, 9].

Не случаен в качестве эпиграфа этот поэтический отрывок – в нем содержательный смысл первой главы «Гонимые», которая описывает вражду

разрозненных племен, т.к. не было спокойствия на просторах Центральной Азии. Еще один показательный фрагмент текста романа заимствован из «Сокровенного сказания»: «В эту весну она напрасно потеряла полдня в ожидании. Никто не заехал. Как ни гнала коня, опоздала. Не слезая с коня, с гневным укором она спросила у Орбай и Сохатай, вдов Амбахай-хана: «Почему вы заставили меня пропустить жертвоприношение предкам? Не потому ли, что Есугей-багатур умер, а дети его и вырасти не смогут? Вижу: вы можете есть на глазах у других, ни с кем не делясь, можете откочевать тайком, никому ничего не сказав» [Калашников 1985, 69]. В представлении монголоязычных народов традиция жертвоприношения духам предков и прошения милости для себя и потомков была главной (как и тайлган – подношение предкам), она воспринималась народом как один из главенствующих обычаев, т.к. люди верили, что духи предков их оберегают по жизни, и несоблюдение этих традиционных главных правил жизни было подобно кощунству и дело здесь не в том, что остались голодными дети Оэлун, а в том, что они разгневали духовпредков, не участвуя в жертвоприношении, не явившись на *родовой* молебен, когда шаман во время камлания добивался, чтобы духи спускались с небес. Вот почему был велик гнев и отчаяние Оэлун – эхэ (матери) и потому ее слова вошли в текст сказания, так как был упущен важный в менталитете монголов и бурят-монголов обряд благодарения духов. В монгольском сборнике эта сюжетная картина отражена в § 70: «В ту весну обе супруги Амбагай–хагана, Орбай и Сохатай, ездили на кладбище, в «Землю предков». Оэлун-учжин тоже поехала, но приехала поздно, опоздав при этом не по своей вине. Тогда Оэлун-учжин, обращаясь к Орбай и Сохатай, сказала: «Почему вы заставили меня пропустить и жертвоприношение

предкам и тризну с мясом и вином? Не потому ли, что Есугай-Баатур умер, рассуждаете вы, а дети его и вырасти не смогут? Да, видно, вы способны есть на глазах у людей, способны и укочевать без предупреждения!» [Сокровенное сказание монголов, 1990, 22]. Оба текста не отличаются по содержанию друг от друга, и Калашников берет их для того, чтобы создать эмоционально-напряженную картину отношений сородичей между собой и бедственного положения Оэлун после смерти Есугея. Уже отмечалось, что ораторское искусство и дар красноречия у монголоязычных народов ценились высоко, их речи всегда дополнялись и украшались пословицами, поговорками, пышными юрөөлами (благопожеланиями), хараалами (проклятиями), которые к тому же рифмовались. В данном тексте эмоционально насыщенная речь Оэлун таит скрытую угрозу – «дети вырастут», и содержит поговорку-пословицу характеризующую силу ее критики сородичей «способны есть на глазах у людей». Внутренний напор и накал ее речи, которыми она пристыдила вдов Амбахай-хана, позволили Калашникову оставить в литературном тексте звучание и содержание ее обращения неизменным, как и в летописи.

Как и в монгольском сборнике, так и в сюжете романа, образ матери Тэмуджина Оэлун описан достаточно подробно. При этом Калашников взял даже из «Сокровенного сказания монголов» текст о том, как она воевала: «Оэлун-учжин, покинутая народом, сама подняла знамя и выступила [Сокровенное сказание монголов, 1990, 23]. В тексте романа эта сюжетная картина описана в возвышенном стиле, показывающем большое уважение к этой женщине: «Нукеры, воины и пастухи Есугея, – негромко сказала она, – вы храбро сражались против наших врагов. Теперь Есугея нет, и кому-то кажется, что мы беззащитны, что нас

можно обижать, а достояние детей Есугея бессовестно расхищать. Мы не будем безропотны, не уподобимся стаду испуганных овец. Я сама буду сражаться рядом с вами. …Ее маленькие руки крепко сжимали поводья, на поясе висела короткая кривая сабля, вдовья шапочка была низко надвинута на лоб. Она была бы похожа на юного воина, если бы не горестные морщинки у рта, старившие ее лицо» [Калашников 1985, 82]. Изображенный в этих отрывках образ Оэлун тоже близок образам фольклорных героинь – в монголоязычных улигерах и эпосах жены, невесты, подруги героев могли переодеваться в мужчин, воевать, и охотиться, и это считалось как бы обычным делом женщин кочевых народов – в эпосе «Гэсэр» главный герой Абай Гэсэр встречается со своей будущей женой Алма-мэргэн на охоте, где она, женщина, стреляя лучше, лишает его добычи. Жены Гэсэра могли отправляться на войну и сражаться, спасая мужа. Автор романа «Жестокий век», как и народ, создавший «Сокровенное сказание» уделяют много внимания образу Оэлун, в «Сокровенном сказании» в возвышенной стихотворно-эпической форме описан образ Оэлун:

«Мудрой женой родилась Оэлун.

Малых детей своих вот как растила:

Буденную шапочку покрепче приладит,

Поясом платье повыше подберет,

По Онон-реке вниз и вверх пробежит,

По зернышку с черемухи да яблонь-дичков соберет

И день и ночь своих деток пестует.

Черемухой да луком вскормленные,

Доросли до ханского величия.

Корнем чжаухасуна вспоенные,

Праведной матери дети

Стали правосудными и мудрыми…»

[Сокровенное сказание монголов, 1990, 23].

В романе образ Оэлун описывается более житейски обыденно: «…мы накопаем много луковиц сараны», – сказала Оэлун. – И корней кичигине. Насобираем луку, грибов и ягод. Будем работать, не умрем с голоду. С этого времени изо дня в день, в жару и дождь, Оэлун с тремя старшими сыновьями ходила копать корни, луковицы сараны, рвать лук, собирать грибы, ягоды черемухи» [Калашников 1985, 86]. Описание, действительно, прозаическое, но у Калашникова оно семантически насыщено – дары, собранные руками матери, дары родной земли не могут не вскормить детей, спасая их от голода (сама земля, в понятии монголоязычных, и не только этих народов – это мать, она дает силу, и то, что добывает Оэлун – эхэ своими руками, обладает особой энергией жизни, и вскормленные матерью дети могли стать достойными людьми и даже ханами).

Опираясь на богатое содержание «Сокровенного сказания», Калашников использует и другие источники – во многом это бытовые сказки, и сказки о животных, сюжетная содержательность которых позволяет Калашникову расширять возможности литературного сюжета, поэтому здесь эстетически важен и уникален, в определенной степени, сам выбор сказочного содержания. Так, в первой главе романа присутствует монгольская народная сказка о медведе и бурундуке: «Дружили маленький бурундук и большой медведь. Бурундук всегда угощал чем-нибудь медведя. Однажды он насобирал много кедровых орехов. Медведь наелся досыта и, довольный, захотел поблагодарить своего друга,

приласкать его. Провел лапой по спине. Бурундук остался жив, но с тех пор шкура у него полосатая» [Калашников 1985, 66]. Из всего разнообразия сказок не случаен был выбор именно этого сюжета о полосатости. Полосатость маленького бурундука, созданная силой большого и сильного зверя (медведя) поучительна как всякое произведение фольклора. Сама по себе сила – категория многозначная и относительная одновременно: ею можно убить, уничтожить, но и сделать силу формой благодарения за хорошее и доброе, однако, благодарность медведя чуть было не погубила бурундука и возникает риторический вопрос – чего в этом сказочном сюжете больше: хорошего или плохого? Содержание сказки своей выверенностью временем (века) дает возможность Калашникову творчески оправдывать выбор именно этой сказки – с помощью ее сюжета исторически реальные проблемы, связанные с деятельностью хана, приобретали глубинный философский смысл. В создаваемых образах гонимого и гонителя в романе, сложные противоречия исторических деяний Чингисхана чередуются с жизненными коллизиями отдельных судеб, меняя их места и роли, особенно если иметь в виду вторую главу романа и его завершающие события.

Таким образом, И. Калашников, опираясь на богатый фольклор монголоязычных народов, на содержание «Сокровенного сказания монголов», вводя в роман мотивы, образы, сюжеты и сюжетные картины из различных жанров фольклора, начиная с преданий, легенд, сказок, пословиц и поговорок обогащает сюжетную структуру своего романа.

Писатель данного периода Ц-Ж. Жимбиев, тоже большой и тонкий знаток фольклора, сумевший в своих произведениях использовать поэтику фольклора в

качестве действенного сюжетообразующего компонента. В его сюжетных моделях используются глубинные смыслы традиционных представлений, которые при этом обыденны и узнаваемы (день, ночь, годы рождения, молоко и др.). Моделируя сюжет романа «Год огненной змеи» с помощью фольклорной традиции противопоставления, уходящей своими корнями в мировой фольклор, подобно тому, как в сказке «Тысяча и одна ночь» (Шахерезада – героиня этой сказки, боялась дня и каждый день она встречала со страхом, и была спокойна только ночью – пока она рассказывает сказку, шах ее не сможет казнить) Жимбиев художественно обосновывает противоестественность происходящего в жизни. Сюжетно-композиционная структура романа «Год огненной змеи» построена на сопоставительном чередовании глав, названных последовательно как «День» и «Ночь». «Днем» героем проживается жизнь тыловых будней времени Великой Отечественной войны, а сюжетная особенность «Ночи» – это время, когда главный герой табунщик Батожаб может мысленно улетать в иной мир, далекий от реального, близкий чудесно-сказочному. В обычном представлении время «дня» связано со всем светлым, хорошим, а «ночь» – всегда символ темного, время обитания дьяволов, но в сюжете Жимбиева «ночь», напротив – это время наступления для героя светлого и сказочного, очень далекого, от того, что происходит днем в ее суровых тыловых буднях. Создаваемый героем, еще ребенком, сказочный мир ночи дает возможность мечтать, уходя от суровой реальности войны, а день встречается всегда со страхом, потому что это трудные будни, когда плачут матери и жены, потеряв своих мужчин на войне, когда нечего

есть и надо много работать. Таким композиционным расположением событий в сюжете в их противоестественных по содержанию и форме представлениях о дне и ночи, Жимбиев актуализирует смысловую логику понятия «война»: война – это противоестественное состояние жизни, способное нарушить сами нормы жизни, ее естественный ход, когда все смещается и меняется местами – день становится мрачным и беспросветным проявлением темного, а ночь позволяет уйти от дневного мрака будней в сказочно-загадочное со звездами и небом, где можно спрятаться от реального и существующего на самом деле днем.

Главный герой романа пятнадцатилетний подросток Батожаб – колхозный ночной табунщик, и именно ночью открывается его душевный мир: мечты пятнадцатилетнего подростка, рисующего победу над врагом, как в эпосе у Бабжи батора, на которого подросток Батожаб старается быть похожим. Древний эпос о Бабжи баторе очень нравился Батожабу, потому что он верил в то, что родится однажды в улусе такой же славный батор, как в этом эпосе, и война с фашистами закончится победой: «Сейчас опять враг лезет на нашу землю. Теперь уже не с востока, а с запада. И где-то, где-то далеко от нас, поднимется богатырский заслон. Со всех концов большой страны спешат туда воины. Если б ты был жив, Бабжа батор! А может, бурятская земля родит другого батора и скоро все мы узнаем его громкое имя? Старики говорят: если в каком-нибудь улусе родится герой, то в табуне обязательно появится хулэг – богатырский конь» [Жимбиев 1980, 19]. В своей монографии «Художественная деталь в бурятской прозе» С. Балданов, исследуя характер бытования фольклорной детали в литературном тексте, обращается к популярному фольклорному образу – образу сказочного

скакуна: «Воспевание лошади, хулэга-скакуна у бурят бытует с давних пор. В фольклорных произведениях он выступает иногда чуть ли не главным героем, воплощением сказочной мощи добрых сил. Но здесь он претерпевает превращения: сказочный герой становится реальным существом, в этом качестве, обрастая соответствующими деталями, принимает участие в развитии сюжета, с одной стороны, с другой – сам получает служебную роль, подчас выполняет функции художественной детали» [Балданов 1987, 33]. У Жимбиева образ хулэга, богатырского коня, созданный воображением подростка, выполняющего работу табунщика в ночной степи, с одной стороны, подчеркивает традиционную обыденность профессии бурята (табунщиков, чабанов, скотоводов), но в то же время конь — это поэтический образ сказочного, волнующего юную душу героя. В сюжетике романа кони мальчиком очеловечиваются: «О любом коне могу рассказывать без конца: я людей еще так хорошо не знаю, как лошадей. Знаю, какой нрав у каждого: можно положиться, нет ли, что любит, как хитрит. У одного характер легкий, ласковый, другого как не приучай, – диким останется» [Жимбиев 1980, 18].

Образ коня в романе не только сказочный, но и бытовой – в романе есть сюжет о том, как один казак оставил коня у добрых людей: «Вернулся казак в родной улус к прежней жизни, да нет-нет и взгрустнется ему, как коня вспомнит. Прошел, наверное, год. Возвращается он как-то домой и слышит знакомое ржанье. Не поверил казак своим ушам! Смотрит – у коновязи стоит его конь. Через столько гор переправился, столько рек переплыл, а пришел все-таки! Трудно поверить, но старики говорят – так было» [Жимбиев 1980, 46-47]. Как видим,

автор вводит в сюжетную структуру романа не только бурятские были и предания, но и фольклор казаков.

Внутренний мир мальчика Батожаба раскрывается в отношениях к лошадям, в его мечтах о победе, в его любви к девушке Зине – воображаемые мальчиком картины из фольклорных сюжетов, чередуясь в сюжетных описаниях с реальными событиями, делают мир ребенка более богатым по пафосу – с одной стороны возвышенным, с другой, трагично-суровым.

В устном народном творчестве бурятского народа – в преданиях, улигерах, сказках злых врагов побеждают могучие баторы, и мечты главного героя романа, которому тоже нужна победа над реальным врагом – фашистом в его реальной жизни, улетают в нереальность волшебного мира улигеров: «Темные большие деревья-одиночки похожи на сторожевые пики богатырской заставы Бабжа-Барас батора. По преданию, именно здесь, на горах Трех Кобылиц, стояла застава нашего батора. Отсюда пошел он на войну с маньчжурами. Семьдесят дней бился батор и вернулся победителем» [Жимбиев 1980, 19]. Роман в переводе на русский язык заканчивается эпилогом: «В год огненной змеи мне было пятнадцать лет. Всего пятнадцать! И мне очень хотелось отомстить за смерть отца. Но война нагнала меня. Я успел подрасти и стать солдатом. Я прошел через Польшу и Германию, я брал Берлин. На одной из колонн рейхстага среди других надписей есть и моя: «ЗДЕСЬ БЫЛ БАТОЖАБ ГОМБОЕВ ИЗ БУРЯТИИ» [Там же, 187]. Как известно, – «эпилог последний из внесюжетных элементов [Мещеряков 2003, 35], где содержатся сведения о дальнейшей судьбе героев («Отцы и дети» И. Тургенева, «Война и мир» Л. Толстого, «Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского). Оригинальный текст романа на бурятском языке заканчивается по

канонам фольклорных традиций: «Гурбан Байтаһад тээшэ харанаб, тэндэ манай буряад ороной Бабжа-Барас баатар болон бусад мэргэшүүл минии харгы замда гараад ябахые хараад, баатар хүнэй харгы зам иигэжэ эхилдэг һэмнай гэлсэжэшье болоо. Би баатар хүн шэнгеэр ябахые оролдохоб гэжэ шиидэнэб» [Жимбиев 1972, 270]. (Смотрю на гору Трех Кобылиц, там наш бурятский Бабжа-Барас батор и другие мэргэны, увидев меня, вышедшего на путь дорогу, говорят меж собой, мол, начинает славную дорогу батора. И я принимаю решение, что обязательно буду таким батором [пер. наш. – Э.Д.]). Как видим, в оригинале конец романа создает романтический настрой за счет условно-символической эстетики фольклорного. Однако, созданный вместе с переводчиками романа Н. Асмоловой и В. Тендряковым эпилог романа «Год огненной змеи», в отличии от оригинала, рассказывая о дальнейшей судьбе главного героя в таком сюжетно-смысловом развороте, завершает историю Батожаба в контексте реализма, не снизившим настрой и пафос романа. Обе развязки сюжета – в оригинальном сюжете на бурятском языке и переводческом эпилоге на русском, близки по семантике и содержанию, что убеждает автора и его читателей в близости фольклорного мышления реалистическому, и в мастерстве писателя и его талантливых переводчиков, творчески структурировавших фольклорное и реалистическое в едином контексте.

Таким образом, исследуя и выявляя фольклорные истоки сюжетостроения бурятских романов, мы пришли к выводу о том, что при создании литературных сюжетных конструкций наблюдается широкое привлечение писателем мотивов и образов из различных жанров фольклора, приемов метафоризации,

сопоставлений, противопоставлений и др. Сюжеты и мотивы народных улигеров, легенд, преданий, мифов, сказок, эпоса, входя своим эстетическим содержанием в реалистический текст, способствуют раскрытию характеров литературных героев в их событийно-смысловых проявлениях общечеловеческого и национально своеобразного. В этой связи, рассмотренные романы позволяют сделать вывод о том, что объединяющим романы – «Похищенное счастье», «Жестокий век», «Год огненной змеи», «Поющие стрелы» является мотив борьбы, понимаемый писателями в самых разных его модификациях. Он раскрывается в реалистическом тексте как мотив борьбы за счастье, за опыт и мудрость, борьбы с реальным врагом, посягнувшим на нашу землю. Изображение трагических событий Великой Отечественной войны, произошедших в год огненной змеи, согласно мифологическому определению, осмыслено автором Жимбиевым особенно философски глубоко: обозначенные символом змеи годы в мифологии всегда несли войны, распри, потери и необходимость борьбы. И как писал исследователь монгольского эпоса Н. Поппе, «основу всех сюжетов монгольских эпосов составляет идея борьбы героя с антагонистами, т.е. с врагами, и победа над ними» [см.: Поппе 1937]. В романе «Похищенное счастье» – это борьба героев-бедняков с богатыми, борьба за счастье; в романе «Жестокий век» изображается историческое поле, как поле борьбы героев с враждующими племенами и реальными врагами, борьба за мир и гармонию единения народов; в романе «Год огненной змеи» мотив борьбы реализуется сюжетом борьбы народа за победу над фашизмом, в романе «Поющие стрелы» – сюжетные структуры, синтезировавшие в себе описания

событий реальной жизни бурят в преддверии революции с мифопоэтическим содержанием легенд, создают национальный мир борьбы простого народа за человеческое счастье.

Можно говорить о том, что сюжет романов Бурятии данного периода – это сложная комбинация различных проявлений фольклорного с реалистическим при изображении реальной действительности. В. Пропп отмечал: «Содержание задач может быть различным, оно варьирует, представляет собой нечто переменное. Задавание же задач как таковое есть элемент стабильный. Эти стабильные элементы я назвал функциями действующих лиц» [Пропп 1928, 67]. Находя комбинационные возможности в этнопоэтике, писатель усложняет свою роль как художника, становясь и входя, отчасти, в роль улигершина-сказителя или героя, совершающего богатырские подвиги – в этом видится один из истоков формирования его творческого мастерства. Сюжетообразуя трудный путь литературных героев, писатель в поисках сюжетных возможностей обращается к фольклору в таких сложных исканиях. Знание фольклора, освоение его богатств в сочетании с приемами и средствами литературного письма, углубляют понимание писателями национальных вопросов бытия в истории и современности.

# ГЛАВА III. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ И РЕЛИГИОЗНЫХ ТРАДИЦИЙ В СЮЖЕТООБРАЗОВАНИИ РОМАНОВ БУРЯТИИ

Возможности сюжетообразования романа бурятские писатели видели не только в освоении фольклорного наследия. Миропонимание писателя, как художника, во многом формируется в опоре и во взаимодействии с культурными, национальными, религиозными традициями. Проблемы национальных особенностей культур, этногенеза и культурогенеза неизбежно приводят к осознанию специфики менталитета, культурной истории народа, выраженных в языке, особенностях мышления, картине окружающего мира и других культурных формах. Как показывают современные исследования в области лингвистики, психолингвистики, этнопсихолингвистики, философской культурологии, проблема национального выносится в этой связи на регионально-национальный уровень.

Национальное становится одним из определяющих факторов сюжетостроения литературы и национальный менталитет – одним из аспектов литературоведческого исследования, позволяя выявить и уникальность культурной традиции, что особенно актуально в современной общественно-исторической ситуации универсализации ценностей и процессов глобализации.

В этой связи национальный образ мира, создаваемый в произведении писателем, понятие, которое в современной филологической науке вызывает особый интерес. Национальную картину мира формирует совокупность определенных факторов исторического и неисторического характера:

геополитическое положение нации и народности, обуславливающее образ жизни и другие показатели жизнеобитания, фундаментальные свойства этноса и его ближайшего окружения. Художественный мир произведения, представленный как картина мира, безусловно, национально окрашен, так как интерпретирован, пропущен через призму национального мировидения и миропонимания. И как пишет литературовед Г. Гачев: «…всякая национальная целостность есть Космо-Психо-Логос, то есть единство национальной природы, склада психики и мышления. Национальный образ мира сказывается в пантеонах, космогониях, просвечивает в наборе основных архетипов-символов в искусстве. Ближайший к ним путь – анализ национальной образности литературы и рассмотрение через нее всей толщи культуры» [см.: Гачев 1995].

Исследование специфики создания национальной картины мира, влияния национальных традиций на творчество писателя позволяет увидеть развитие бурятской романистики второй половины XX века в её особых художественно новаторских связях с традициями и обычаями народа. Бурятия этнически и географически оказалась в своеобразном геополитическом центре Евразии, что не могло не сказаться на особенностях становления художественного мышления ее писателей. Изучение национальной картины мира, особенностей менталитета народов центральноазиатского региона является важным в литературоведении. Поэтому национальное самосознание писателя мы рассматриваем как единство и целостность взаимодействия национальных культурных представлений бурятского народа с литературными традициями изображения.

## 3.1. Функции традиционных представлений и религиозных воззрений в романной сюжетике

Одной из характерных особенностей бурятских романов, осваивающих реальный мир в единстве традиционного и литературного, является то, что писатели уже в названии пытаются предельно сфокусировать смысл романного содержания. Конечно, прием в литературе не новый, но для романистики Бурятии он показателен. Так, известный писатель Бурятии Ц. Галанов назвал свой роман «Мать-лебедица» не случайно, так как ведущие бурятские племена хори и хонгодор, согласно мифологии, произошли от лебедя, и она для них – мать, прародительница. Начиная с эпохи тотемистического верования, буряты выводили свое происхождение от отдельных видов животных и растений – зверей, птиц, рыб и различных видов растений – эти представления о предках – тотемах отражены в мифах: «у бурятского рода эхирит тотемом считается волк (шоно) и пестрый налим (эреэн гутаар), а у булагат – бык (Буха ноён бык-господин), у хори и хонгодоров – лебедь (хун шубуун)» [Базаров 2000, 150-151]. Отсюда, из этих мифологических глубин, стали определяться сюжеты мифов, преданий, легенд и сказок в фольклоре, способствуя формированию жанров в самом фольклоре. Отдельные мотивы и образы фольклорного сюжета о том, как молодой бурят женится на прекрасной небесной деве, и у них рождаются дети и праматерью хоринских бурят становится лебедица, достаточно популярен как сюжетообразующий компонент в литературе Бурятии. Так, трагически тема романа начинается у Ц. Галанова в соответствующей завязке: убивают лебедя, священную птицу для бурята, птицу лебедь (хун шубуун), тем самым как бы

подрывая основы рода и семьи. Знаковая сущность этого преступления заключается в том, что для бурята убивать священную птицу лебедь считается самым тяжким из грехов - «эхэеэ алаһан шэнги» (в перев. с бур. – как будто убиваешь мать) – существует народное поверье, что лебедь (хун шубуун) проклинает того человека, кто убивает ее пару. У русского народа тоже есть подобные поверья, отраженные в выражениях – «лебединая верность», «умирает любимая (лебедица), умирает и он (лебедь). Ц. Галанов вводит в сюжет романа эту мифологическую сюжетную картину и называет роман – «Мать-лебедица», подчеркивая главное в произведении: материнское начало, с которого начинается в жизни все. Образ лебедицы приобретает свой идейный смысл, раскрывая смысл происходящих событий – событий гражданской войны. Сюжет романа основан на конфликте двух противоборствующих сторон, двух миров (революции и контрреволюции), и писатель пытается передать непоправимость трагедии – когда, борясь за идею, люди убивали друг друга, разрушая свой и чужой мир, который для каждого был родиной, родным, как мать. В романе Ц. Галанова образ матери-лебедицы, являясь воплощением символа чистого и верного в жизни, реализует главную идею романа – идею истока, который начинается с матери, как непрерываемое человеческое бытие.

Функционирование в сюжете романа «Поющие стрелы» (А.Бальбуров) легенды о поющей стреле связано с идеей добра и гуманизма, уважения к опыту старости, их мудрости. В предыдущих главах мы уже рассматривали содержание этой легенды, в связи с этой главой нам интересен концепт сюжета «поющих стрел» как национальный символ бурятского племени хонгодор. Автор, вводя в структуру сюжета легенду о поющих стрелах и назвав роман «Поющие стрелы»,

решает таким образом комплекс поставленных в романе задач. Сюжетно важным для А. Бальбурова в его историко-революционном (по определению критиков) романе «Поющие стрелы» является фольклорный сюжет о «поющих стрелах», художественно реализующий *идею памяти.* Сюжет легенды о глубинных человеческих ценностях, проходя «сквозной стрелой» через весь роман, проносит идею автора о том, что человек не может забывать и быть забытым. В этой связи писателя волнует судьба бурятского языка, фольклора, и в реалистической сюжетной линии романа его герой Михаил Дорондоев, ученый, собирающий фольклор бурятского народа, приходит к выводу, что если даже исчезнет бурятский народ, то останется его произведение «Гэсэр», которое он стремится собрать и воссоздать, как памятник народу. Однако в развитии событий сюжета главный герой Михаил Дорондоев, вначале отстраненно воспринимавший реальности жизни, благодаря смыслу «поющих стрел», внутренне духовно преображается: человек, далекий от мирской суеты, начинает ценить и любить реальных людей, понимать, что сила человека в его обыденной человечности. Переходя от такой своеобразной теории к практике, герой начинает учить детей бурятского улуса, заряжается энергией живой жизни и начинает участвовать во всех делах своего улуса. Такая многозначная функция легендного содержания в конструировании сюжета придала изображению проблем реальной жизни особую полноту и философскую глубину в изображении поставленных в романе проблем. По сюжету легенды, поющие стрелы выпускаются в сердце вождя племени хонгодоров за то, что он, убив стариков в тяжелой дороге к Байкалу, убил тем самым мудрость своего народа. По мнению С. Гармаевой, символ поющих стрел проходит через основную сюжетную линию романа, и как идея жертвенности

губительная и разрушительная не только для погибающей жертвы: «стрела в жертву, пусть и красиво пущенная /поющая/, не может иметь положительного исхода, она может только разрушать. Стрела изначально, по сути своей не должна и не несет созидающего начала, и потому конфликт становится неотвратимым, а трагедия неизживаемой. Затрагивая, скорее интуитивно, глубинное в реальном и сказочном, автор не готов еще к осознанию перспективы созданной им идеи» [Гармаева 1997, 56]. В междоусобных войнах воинов-хонгодоров, как хороших лучников, ставили впереди войска, и так как при этом именно они погибали в первую очередь как лучшие воины, совет старейшин решил сохранить племя, тайно уйдя из Монголии к Байкалу. Существующая в легенде идея поиска лучшей доли и лучшего места в этом мире, делает национальную картину реального мира в романе более убедительной, потому что писатель таким выбором легенды задевает самые важные струны человеческой души (поющие стрелы) его мечтания о лучшей доле, опираясь при этом на узнаваемые и близкие буряту понятия: *отец, мать, род, племя*.

В бурятской романистике рассматриваемого периода, притяжение к национальному, как к активной эстетической форме, выражается еще одним аспектом – буддийскими канонами и традициями. В романе Ц-Ж Жимбиева «Год огненной змеи» название романа и содержание его сюжета построены на традициях монголоязычных народов ориентировать свою жизнь по восточному лунному календарю. Как мы уже отмечали, в двенадцатилетнем цикле лунного календаря годы носят названия двенадцати животных, и по летоисчислению восточного календаря 1941 год – год начала Великой Отечественной войны, является не годом огненной змеи, а годом железной змеи и художественный выбор

автором именно года «огненной змеи» должно подчеркнуть сущность трагического события, и его силу разрушительного и катастрофического. Это соединение реального (война) и мифологического (символ года), используемого автором в двойном смысле в названии романа, должно было усилить трагический смысл событий года «змеи» – событий начала Великой Отечественной войны. Определения и «огненных», и «железных» одинаково устрашающи по своей смысловой сути, но в самом определении «змеи» заложен свой достаточно глубокий смысл: «змея – как существо убивающее – означает смерть и уничтожение; как существо, периодически меняющее кожу – жизнь и воскресение» [Трессидер 2001].

В этой связи необходимо отметить, что у восточных народов огонь тоже несет в себе двойной смысл, с одной стороны – это очаг, тепло, очищение, с другой – это пожар, стихийное бедствие, уничтожение, война. Об этом и говорит шабганса (старая бурятка) в романе «Год огненной змеи»: «Нынче год огненной змеи. Когда он проходил легко? Или засуха, или черная болезнь на скот, на людей, а теперь напасть хуже мора. И войны всегда в год огненной змеи…» [Жимбиев 1980, 7]. В мифологии монголоязычных народов змея более популярна как символ врага, опасности. И узнаваемость символа в названии романа, который показывает тяготы войны и тыловых будней бурятской деревни, делают сюжет романа особенно близким читателю.

В дальнейшем, реализуя выбранную символику в развитии сюжета, автор романа Жимбиев продолжает дополнять ее содержание и смысл другими традиционными символами, содержащимися в гороскопе. Так, писатель использует художественный прием противопоставления, когда, основываясь на

восточном гороскопе, главный герой Батожаб осознает свое рождение в год зайца и, следовательно, должен быть человеком трусливым, к тому же известно, что *зайцы* и кролики являются пищей для *змей*, что становится еще одним фактором противопоставления. Но именно так сконструированные автором сюжетно-композиционные противопоставления, напротив, позволяют герою, преодолевать все трудности, проявляя отнюдь не трусливую «заячью душу». Таким образом, символы восточного летоисчисления, выполняя свои функции, делают сюжет романа более многозначным, многосторонне раскрывающим зловещую сущность войны. Образ змеи и её смысловое наполнение, согласно восточному летоисчислению, используются автором романа во многих значениях – в связи с понятиями «*война»* как пожирающий «огонь», «*враг»,* «змея» от которого страдает «*народ»*. Благодаря своему такому символически богатому содержанию, символ змеи создает в сюжете возможность противоборства, когда характеры людей войны могут формироваться вопреки мифологическим канонам. Эстетическая сила и семантика образа змеи здесь беспредельна, и вовлеченные в водоворот войны мальчики, далеко не воины (зайцы), становятся воинами. Сюжет, созданный писателем, как сложная многозначная конструкция, помогает автору доступнее и убедительнее постигать и показывать национальный характер и сущность событий, в которых он участвует в реальности.

Также, как и Ц-Ж. Жимбиев, Д-Р. Батожабай, опираясь на традиции буддийских канонов и представлений, развивает событийную основу своего романа, назвав роман «Төөригдэһэн хуби заяан», что означает дословно с бурятского, как мы уже отмечали, «Заблудившаяся судьба», «Заблудившаяся доля, судьба», «Заблудившаяся душа». В таком дословном переводе названия романа

заключен свой философский смысл: «по-буддийски судьба человека предначертана, предопределена, поэтому ее невозможно избежать, но можно корректировать жизненные этапы, в связи с этим, логичны попытки героя улучшить, а, точнее, исправить свою карму…» [см.: Сангадиева 2004]. В сюжете романа процесс «блуждания души» показан как процесс становления личности – когда душа начинает блуждать в поисках лучшего для себя, не желая жить по-старому, хотя и не во всем понимая смысла нового, но отправляясь в поиски счастья для себя и близких. Процесс такого блуждания даёт Д. Батожабаю возможность сюжетно-композиционно выстраивать события, связанные с поисками такого заблудшего в самых разных сферах – в семье, во взаимоотношениях с родителями, детьми – сыновьями главного героя романа, с буддистским духовенством, во взаимоотношениях с властью и различными социальными слоями общества (богачи-нойоны, священнослужители, бедные и обездоленные). Во второй главе мы рассматривали фольклорные мотивы романа, здесь нас интересуют религиоведческие аспекты таких канонов буддизма как карма и страдание. Активизация религиозных мотивов начинается в литературе Бурятии с ее первых романов – в одном из первых историко-революционных романов «Степь проснулась» Ж. Тумунова, главный герой романа Дылгэр выбирает Срединный путь своей жизни, в котором он не за красных и не за белых, а будет идти своим путем – путем Будды.

Фольклорный прием сюжетного построения романа как «путь поиска счастья» в романе-трилогии обогащается и дополняется осознанием смысла буддийских канонов о сущности судьбы, как бы уже предначертанной свыше, и человек должен осуществить своей жизнью и своими поступками эти заданные

ему божественные указания. Для этой цели в текст романа вводятся религиозные сюжеты, связанные с божествами, и их комментарии (о Бодисатве, божестве карающем человека за ослушание родителей; Зандан Жу и др.), которые дают возможность автору раскрывать тему страдания, как неминуемый результат заблуждений героя. Мы уже писали, что в связи с деяниями и поступками главного героя Аламжи (ослушание отца), религиозный мотив страдания и искупления греха – мотив причинной следственности всего происходящего (кармы) становится основой сюжетных линий романа, и автор начинает роман с *религиозного сюжета* о божестве Бодисатва для комментария смысла дальнейших поступков Аламжи. Совершив грех, Аламжи, главный герой романа-трилогии, как истинный буддист, возжег «живую свечу» из своего пальца перед Бодисатвой в знак возможного искупления греха: «Эхэ эсэгынгээ үгэһөө арсажа, нүгэл хээд, хойто түрэлдөө иигэжэ зобохогүйн тулада нүгэл хэһэн хүн өөрынгөө хурганай дээдэ үеын шататар энэ Бодисатвын урда зула бариха ёһотой» [Батожабай 1972, 54]. («Бодисатва – божество, карающее человека, который ослушался своих родителей. Во избежание кары ослушник должен возжечь перед изображением Бодисатвы светильник от собственного пальца. Иначе он попадет в ад») [Батожабай 2002, 57]. В русском тексте романа пропущено следующее положение: «Буддын шажанай Зонхободо шүтөөшэд илангаяа Түбэд орондо энээниие гурим хуули болгон һүзэглэдэг» [Батожабай 1972, 55] (Последователи Зонхавы, в частности, в Тибете соблюдают это правило, как закон [перевод наш – Э.Д.]). Такой акт искупления вины за содеянное, который совершил Аламжи, очень редкий для бурят, и на практике редко происходит – не каждый способен выдержать такое испытание – самому сжечь свой собственный палец. И писатель

объясняет это, но тоже в оригинальном тексте (в литературном переводе это объяснение отсутствует): «Иигэжэ буян хэхын тулада Баруун Жуугай олохон хүнэй хүбүүд хэдэн зуун жэл соо туршаад үзэһэн юм. Теэд хурганайнгаа шатахые хаража, тэсэжэ байха хүн үгы шахуу һэн» [Батожабай 1972, 56]. «Чтобы искупить таким образом вину, многие сыны Западной Жу в течении сотен лет пробовали этот метод. Но не нашлось человека, который бы выдержал такое испытание» [пер. наш – Э.Д.]). Аламжи выдерживает, что должно, по замыслу автора, говорить о внутренней силе героя, характере, который может выдержать в жизни многое. Но для бурята слово отца священно – «эхэ эсэгэмни амиды бурхадни» – «мать и отец – это живые боги для нас» [пер. наш – Э.Д.]), и ослушание родителей считается одним из самых тяжких грехов, тем более, что Аламжи не только ослушался отца, но и поднял на него руку, нарушив и здесь святое – по закону кармы он не будет счастлив, об этом говорит и бурятская пословица: «эхэ эсэгэеэ гомодхоохон хүн һайн ябахагүй» – («кто обидел мать и отца не будет счастлив» [пер. наш – Э.Д.]). Следовательно, сюжеты о грозных божествах утверждают обязательность строгих буддийских канонов, по которым должен жить человек. В этой связи представляется сюжетно закономерным присутствие в романе сюжета о боге Зандан Жу, святыне буддийского мира, которого почитают буддисты всех стран:

«Сүмбэр уулын шанха оройдо манатан хүхэрэгшэ Гушан гурбан тэнгэридэ, дээдэ юртэмсын амитан зондо мүндэлөөд, Будда-Сакья-Муниин наранай алтан туяагаар утаһа томон, һарын мүнгэн толон дээрэ үзэг сардажа, бурханай толи дэбтэр бэшэжэ байхадань, тэрэнэй эхэ нютагаа бусажа, газар дээрэ буухыень Сакья гэжэ хаан эсэгэнь дуудаһан юм гэдэг. Теэд дээдэ юртэмсые яаралаар орхихо

аргагүй байһан Будда бурхан хүн түрэлтэнэй дунда үзэгдөө дулдаагүй, уран шэдитэй гэлсүүлһэн шэгшы хургатай,  эрдэниин галтай гэлсүүлһэн эрхы хургатай Би Шу-гарма зураашые дуудажа, өөрынгөө шарай дүрэ бүтээлгэхые захиһан байгаа. Будда бурханай дүрэ зураха гэһэн Би Шу-гармын тэрэнэй урдаһаа харахадань, нюур шарайнь хажуудань байһан нарандал толотожо, уран зураашые ялбуулхадань, зуража шадахагүй байһан шалтагаанаа Би Шу-гарма өөртэнь хэлэһэн юм ха. Теэд Будда бурхан өөрөө номхон тунгалаг уһанай эрье дээрэ ошожо зогсоходонь, толи сэнхир уһан дээрэ толотон байгаа Буддын дүрые зандан модон дээрэ һиилэжэ бүтээгээд, Сакья эсэгэдэнь эльгээһэн юм. Хүбүүгээ хүлеэжэ, һанаа үнөөн болоһон хаан эсэгэдэнь энэ зандан модоор һиилээтэй Буддын дүрэ асархадань, Сакья үбгэнэй урдаһаа хараад, тэрэ хүбүүнэйнь дүрэ асархадань, Сакья үбгэнэй урдаһаа хараад, тэрэ хүбүүнэйнь дүрэ эльгэ хатан энеэжэрхиһэн юм гэлсэдэг» [Батожабай 1972, 420] (Однажды Будда справлял у подножия Сумбэр горы молебен для обитателей верхних небес. Из лучей солнца сплетал он искусную нить, на серебряном свете луны вышивал мудрые слова своего учения, дабы создать книгу «Зеркало бога». Отец Будды Шакья Муни призвал сына на землю. Тот не мог покинуть небеса, но и ослушаться не смел. Как и подобает божеству, Будда нашел мудрое решение: вместо себя он отправил собственное изображение. Спешно был вызван художник-небожитель Би-Шу-Гарма, персты которого излучали свет драгоценных каменьев. Мир, Вселенная не знали еще такого ваятеля и живописца, кто бы мог сравниться по искусству с Би-Шу-Гармой. Художник согласился на предложение Будды, но когда воззрился на его лик, то на некоторое время ослеп. Будда опять нашел выход: он провел Би-Шу-Гарму к тихому озеру, наклонился над водой и повелел снять копию со своего отражения.

И только тогда Би-Шу-Гарма вырезал из сандалового дерева скульптурный портрет Будды. Отец божества Шакья Муни долго смотрел на присланный ему чудесный портрет, так долго, что портрет не выдержал и рассмеялся. Такова легенда…» [Батожабай 2002, 288]) Д-Р. Батожабай данный сюжет вводит в сюжетную канву романа, описывая события, с помощью которых Осор лама и Аламжи добыли статую Зандан-Жу и связанные с ними приключения, при этом автор опирается на события, которые действительно имели место в истории – «факт похищения деревянной скульптуры Зандан Жу действительно имел место. В 1905 г. предприимчивый бурятский лама, подкупив настоятеля пекинского храма, где находилась скульптура, завладел ею и доставил в Эгэтуйский дацан Бурятии. Сразу же после исчезновения деревянного Зандана Жу храм был подожжен» [Батожабай 2002, 305]. Когда Аламжи и Осор добыли такую святыню для бурятского народа «впереди них соколом летела весть: в сопровождении могучих *баторов* движется *богоподобный Зандан Жу*, в Асыр Сумэ состоится большой хурал, здесь можно поклониться бурхану, вымолить у него прощение за грехи, попросить, чтобы *скот всех пяти видов* размножался также быстро, как размножается саранча» [Батожабай 2002, 309].

В романе-трилогии интересно благопожелание, которое показывает насколько высоко ценили и ламы и народ это божество, и поэтому добывшие их Осор и Аламжи сразу становятся народными героями-баторами и получают хорошую награду от рук самого высокорожденного Гэгэн ламы:

«Газар дэлхэйн галай гуламта

Гаотама Буддын хYлэй гэшхYYр –

Сүмбэр ехэ уулын хүхэн дээрэ,

Сүл ехэ далайн олтирог дээрэ

Хурмаста тэнгэриин хүйһэн болоһон

Хубилгаата гушан гурбан тэнгэриһээ

Морилжо ерэһэн Зандан-Жуу бурханиие

Монгол, буряад нютагаа залаһан,

Сааналаа изагууртай, наанаһаа табисууртай

Сарюун буянай хэшэг мүргэлтэй таанартаа –

Ага Сүүгэлэй дасангай зүгһөө

Алдар буянта Аламжа Осор хоёртоо

Найман эсэгынтнай юрөөл болгон,

Найма-найман мянган түхэриг

Моринойтной шэхэ, туруу баясуулан,

Монгол, буряад ёһоор юрөөбэбди! – гэбэ»

[Батожабай 1972, 449].

(«Пред высочайшим ликом

С тридцати трех великих небес

Прибывшего к нам Зандан Жу-бурхана,

Дарящего счастье смертным,–

Падаем ниц, преклоняемся!

Достопочтимых Аламжи и Осора

От имени восьми отцов

Благословляю,

Каждого по восемь тысяч

Одаряю.

Да будет легок бег коней ваших!

По монгольски, по бурятски

Благословляю!» [Там же, 311]).

Кульминацией реального романного сюжета странствий и скитаний главного героя становится именно этот момент жизни Аламжи – он как батор в улигерах, богатый, уважаемый, и, как ему казалось, нашедший счастье, приезжает домой, но не находит дома – нет его юрты, семьи, и страдания Аламжи в таком сложном кульминационном сплетении сюжета продолжены с новой силой трагического. Согласно исследованиям профессора философа, Л. Янгутова, буддийская концепция бытия характеризуется единством, тождеством и гармонией истинно сущего [см.: Янгутов 1995]. Эти мотивы поиска гармонии своей души её тождества истинно сущему, подспудно и не во всем осознанно двигают Аламжи в его поисках своей заблудшей доли. В сюжете оригинального текста автор сам объясняет сложность буддийских законов: «Дэлхэйн ажабайдал – оршолон зоболон гээшэ, нирваанай жүhэ барибал, жаргалта байдал олдохо. Хэн тэсэмгэйб, хэн бурханай урда үнэн сэхэб, хэн эбдүүсэhэн эрмэлзэлгэ багатайб – тэрэ хүн нирваанай жүhэ бариха юм [Батожабай 1972, 56]. (Мирское бытие – это страдание, если достичь состояния нирваны, то найдется счастье. Кто терпелив, кто перед богом чистосердечен, у кого мало желаний – тот сможет достичь состояния нирваны [перевод наш – Э.Д.]). Блуждания и страдания, вызванные заблуждением, их виртуальность и реальность – вот иллюзии, которые слишком

часто подменяют конкретность, вводя человека в заблуждение. Однако, неполнота познания духа человеком, невозможность духа осуществиться в желаемой им полноте рождают форму блужданий уже не метафорически, а социально, как реальность – события, связанные с похищением божества и становления главного героя романа народным героем подтверждая это, сюжетно возвращают героя из иллюзорно-фантастического в реальное, как бы окончательно укрепляя и подтверждая факт его заблуждений. Каноны и мотивы буддизма и освоение их художественным сознанием в этом плане неисчерпаемы.

Буддийские каноны бытия дают возможность Д. Батожабаю не только определить и обозначить путь заблуждений героя и героев, но обращение к этим канонам в динамике сюжета придает самому сюжету изначальную закономерность и последовательность в построении событий и поступков героев, происходящих в романе, как законченной картины мира из жизни бурятского народа конца 19 начала 20 в. Мотивы поиска героем гармонии души как и изначальный мотив судьбы человека, предначертанной свыше, согласно буддийским каноном, становятся активными сюжетообразующими, могущими предсказать собой народную судьбу в преддверии революции – такова сила духовно-энергетического этих мотивов.

### 3.2. Особенности национального мировосприятия в сюжетообразовании

Одним из аспектов притяжения к национальному при создании сюжета романов Бурятии является материальный мир вещей и окружающая природа, как составляющие компонента национальной картины мира. Формирование художественного сознания писателей Бурятии происходит под определенным

воздействием внешнего мира, связанного во многом с традицией кочевничества. Известны мысли Г. Гегеля, В. Белинского, Н. Добролюбова, которые во многом связывали развитие искусства как духовного начала в связи с миром материально-производственным, когда факторы внешнего в синтезе с внутренним, формировали представления и мировосприятие, и писателя, и читателя. В этой связи многое в мировосприятии писателя определялось природой – генетический хронотоп жизни номада в открытой степи, где человек менее защищен, заставлял людей сплачиваться, но сплачиваться в движении, перемещении. Мир кочевника свободный, потому что он должен постоянно искать и находить: будь то обильные травы пастбищ или заблудшая на степных просторах человеческая судьба. Традиции, связанные с таким образом жизни бурята как кочевничество, скотоводство, участвуют в создании сюжета всех романов этого периода: в образах чабанки Бумодэй (Бүмөөдэй) в романе «Хилок наш бурливый» Б. Мунгонова, кочевников-монголов в романе «Жестокий век», табунщика Батожаба в романе «Год огненной змеи» и доярки Сэрэнцу романа «Течение» Ц-Ж. Жимбиева и других.

В связи с особенностями сюжетных построений романов этого периода, не углубляясь в принципы социалистического реализма (это предмет самостоятельного диссертационного исследования), хотелось бы выделить систему образов, отбираемых писателем в сюжеты своих произведений. Бурятские писатели 60–80-х гг. XX в. создавали образ человека труда, писали о жизни простых людей: в романе «Хилок наш бурливый» Б. Мунгонова – чабанка Бумоодэй, в романе «Год огненной змеи» – табунщик Батожаб, в романе «Течение» – доярка Сэрэнцу Ц-Ж. Жимбиева и др. Установка социалистического

реализма в этих сюжетных структурах позволяла возвышать трудящегося человека. Мотив созидающего труда присутствует в сюжетах многих романов этого периода. Возвышение трудом, трудом коллективным (в данном случае, колхозным), позволяло писателям возвысить образ простого человека-труженика. К примеру, особая лиричность и человеческая притягательность отличает образ чабанки Бумөөдэй в романе «Харьялан урдаа Хелгомнай» (Хилок наш бурливый) Б. Мунгонова:

«…Хуудам сагаан талада буряад эхэнэрэй хони адуулжа ябахые хараа һэн гүт? Тэрэнэй ажалые тиимэш хүнгэхэн гэжэ бү һанагты. Хонишон бүхэли үдэртөө хүл дээрээ ябадаг. Хабарай хара һалхиндашье, зунай галдама халуундашье, намарай саһа бороодошье, үбэлэй янгинама хүйтэндэшье һалан һалдангүй, үнөөхил хонидоо дахажа ябадаг ха юм даа. Зундаа халуун нараһаашье, аадар бороохоошье хоргодохын аргагүй. Үбэлдөө галзуу дошхон һалхин гам хайрагүйгөөр, ямаан дахыень нэбтэ, яһанай худаһаар үлеэдэг. Хээрэ талада ябатарнь һалхи шуурган болоо һаа, одоол аймшагтай. Хонид саһа бордоһон соогуур таран гүйлдэжэ, нэгэ тээ хүлдэжэ зууража үхэхэдөө, хүхэ шонын хүнэһэн болоходоо ядахагүй. Хонидой хурьгалжа эхилхэдэ, хонишон ундажа хонодоггүй шахуу. һүниндөө хэды дахин бодожо, нарай хурьга абаха, зарим хурьганда һү угжажа, амии оруулха. Манай буряад хонишон эхэнэр эдэ бүхы хүдэлмэриие дуугайхан хэжэл байдаг. Тиихэдээ нэгэшье гомдожо гү, али зэмэлжэ дуугархыень дуулахагүйт» [Мунгонов Б.М. 1972, 51-52]. («Приходилось ли вам видеть бурятку в степи с отарой овец? Не думайте, что это легкий труд. Чабанка весь день на ногах. Летом ее мочит дождь и палит солнце. В открытой степи ни от сырости, ни

от жары укрыться негде. Зимой забайкальские ветры, пронизывающие и безжалостные, пробирают даже сквозь козью доху.

А если буран случится в степи – большая беда. Овцы пугливы. От воя и свиста ветра они норовят разбежаться – и тогда пропала отара, животные станут добычей волков. Всю ночь ходит чабанка с овцами в метель, пока не найдет балки, где можно переждать непогоду. Но и в затишье надо глядеть в оба, бороться со сном, ждать, пока не придут колхозники.

Но вот подойдет время ягнения. Чабанка не спит ночами. Не раз и не два она встанет, заглянет в кошару – не надо ли помочь овце. Иногда ягненка выпаивает соской. Вы не услышите от нее ни жалоб, ни упреков. И она все это делает просто, молча, наша бурятская чабанка» [Мунгонов Б.М. 1983, 30]. Показывая подвиг труда, писатель подчеркивает национальное в образе бурята, которые по жизни обязательно должны быть скотоводами (малшад). В бурятском фольклоре есть благопожелания, посвященные скотоводам («малша арад зон» - буквально с бурятского народ- скотовод) :

Малша арад зомнай

Малаа үдхэжэ байг лэ!

(Пусть наш народ-скотовод

Размножает больше свой скот!)

[перевод наш – Э.Д.].

Другие жанры народной мудрости тоже отражают значительность понятия «малша зон» (народ-скотовод), который встречается и в песнях народа, и в сказках, и в других произведениях. Например, популярная в народе бурятская поговорка: «табан хушуу малаа үдхэдэг, ажалша малша буряад зомнай (в

переводе: наш бурятский народ – это трудолюбивый скотовод, размножающий пять видов скота) прославляет труженика скотовода. И согласно такому традиционному занятию бурят, как скотоводство – в сюжетах романов создаются образы бурятских *тружеников*: табунщик, доярка, чабанка. Такая профессиональная выраженность бурятского образа распространена не только в прозе, но и в поэзии (к примеру, песня поэта М. Самбуева «Адуушанай дуун» – «Песня табунщика»).

Главный герой Батожаб в романе «Год огненной змеи» Ц-Ж. Жимбиева – ночной табунщик, выезжает охранять табуны лошадей в ночное время (днем помогает взрослым, ухаживая за малышами, а ночью работает табунщиком вместо ушедшего на войну Эрдэни, тоже колхозного табунщика). Композиция романа, как противопоставляющая жизнь человека на «День» и «Ночь» (названия глав романа), о чем мы говорили в предыдущих главах своей работы, выстраивает сюжет именно так, чтобы Батожаб, будучи табунщиком занимается традиционным занятием бурят, испытывал от своего труда особую гордость и внутреннее удовлетворение. Развитие сюжета, повествующего о труде в тылу, о труде женщин и детей, о труде во имя победы над фашистами, ведется *от первого лица* – пятнадцатилетнего мальчика, что придавало повествованию и эмоциональную искренность. Как известно, традиции такого романного приема в мировой литературе существуют: «Приключения Тома Сойера» Марка Твена и др. В бурятской романистике «Год огненной змеи» это первый роман, который ведется от первого лица. Исследователи «Истории бурятской литературы» отмечают, что вся последующая лирическая проза Бурятии вышла из «жимбиевского романа» [см.: История бурятской литературы 1997]. В этой связи, можно говорить о том,

что лирическое начало бурятской прозы в какой-то мере было заложено Жимбиевым в его романе «Год огненной змеи».

Продолжая развивать сюжет о труде, Ц-Ж. Жимбиев создает еще один роман, сюжет которого рассказывает нам о вдове солдата, доярке Сэрэнцу. В создании этого сюжета новаторство Ц-Ж. Жимбиева в бурятской литературе проявляется в двух аспектах: во-первых, сюжетно роман построен как воспоминание, как роман-ретроспектива, во-вторых, писатель впервые создал образ женщины как личности, сильной характером, принимающей даже неординарные решения самостоятельно, независимой в своих поступках. Традиционно, начиная с первых романов Бурятии, в сюжете преобладали образы женщин, которые не имеют право голоса, которые не могут распорядиться своей судьбой самостоятельно: Должид – невеста главного героя Цыремпила из романа «На утренней заре» Х. Намсараева, которую отдают замуж, согласно условиям сватовства, за сына богача Бадмы, выплатив за нее богатый калым и против ее воли, (в дальнейшем конфликт сюжета будет строиться на похищении невесты); это невеста Ута Мархаса Мани в романе «Поющие стрелы» А. Бальбурова, также покорная и подчиняющаяся традициям сватовства, которую выдают замуж без ее согласия, и она умирает от побоев нелюбимого мужа (в дальнейшем сюжет развивается как месть Ута Мархаса за ее смерть), это Жалма, жена главного героя Аламжи из романа «Похищенное счастье» Д. Батожабая – слабая женщина, которая не смогла жить одна без мужа и умирает, реализуя своей жизнью трагический пафос сюжета, и другие.

Исследователи истории бурятской литературы отмечают, что первый полноценный образ бурятской женщины вывел Ч. Цыдендамбаев в жанре повести

«Буряад басаган» («Бурятка»). В этой связи мы отмечаем, что в жанре романа образ женщины как главной героини произведения в жанровой разновидности «романа-воспоминания» впервые создается Ц-Ж. Жимбиевым, где описывается вся жизнь героини (девушки, женщины, старухи). Необычный образ сильной женщины показывает двойное звучание ее фамилии и отчества – главную героиню зовут Баторова Сэрэнцу Баторовна. «Батор» по-бурятски – богатырь. Фольклорную архетипичность образа батора-богатыря мы рассматривали выше в связи с образами мужчин как главных героев (Аламжи, Ута Мархас, Батожаб, Чингисхан). Неслучайны наделения ее фамилией и отчеством, которые призваны определять в ее характере стойкость и силу батора-богатыря. В сюжете она такое свое назначение и выполняет: вдова солдата, заменившая сыну *отца* и мать в одном лице, а старому Боди (свекру) – невестку и *сына*, работала всю жизнь, совершая в годы Великой Отечественной войны и после неё каждодневный *трудовой* подвиг, всю жизнь проработав на ферме дояркой. Само имя героини Сэрэнцу автор комментирует с помощью слов ухажера героини в тексте произведения: «Сэрэнцу Баторовна! Помните, я вас называл Сиреньцу: поэтому примите от меня подарок духи «Сирень» [Жимбиев 1982, 252]. За ней ухаживают мужчины, внешне она красива, не зря именно ее выбрал когда-то ее муж Зандан: «Белые покатые плечи, высокая грудь, тонкая талия…» [Жимбиев 1982, 132]. Нежна и красива как сирень, сильна характером как батор (богатырь) – несовместимое в ней сочетается гармонично, именно такой образ красивой и сильной женщины-труженицы, помогает Ц-Ж. Жимбиеву развивать сюжетную структуру романа.

В сюжетной структуре, как и в названии романов «Течение», «Год огненной змеи» все содержательно – фамилии, имена (Баторовна, Баяр, Баярма, Олзоева и др.), названия местности (Тасархай – с бурятского «оторванный клочок земли» [пер. наш –Э.Д]), обозначение годов по лунному календарю и другие. Как мы уже отмечали, одной из характерных черт бурятских романов является то, что они уже в своём названии несут смысловую нагрузку, позволяющую выстраивать и определенные сюжетные линии произведения. Основные события романа «Течение» происходят в период наводнения, когда доярка Сэрэнцу осталась одна с коровами на ферме, на отрезанном островке земли. При этом образу-метафоре «течение» в сюжете придается три значения, каждое из которых, в свою очередь, многозначно, объемно по смысловому наполнению: течение и уход в землю молока (святая белая пища бурята-скотовода), течение воды, создавшей наводнение, и отрезавшего ферму от мира, течение самой жизни, в том числе в мыслях и воспоминаниях героини.

**Молоко** у скотовода-бурята – особая пища, белая (сагаан) чистая и потому святая пища, священная, требующая и соответствующего отношения к ней и ритуала: «дээжэ» – первые капли набранного молока подносят богу, делая «сэржэм» – особое подношение молоком в знак благодарения. Главный праздник бурят – новый год по лунному календарю «Сагаалган» связан с символикой этой белой пищи, и праздник назван в честь молочной белой пищи «белым месяцем» (сагаан һара). Издревле буряты встречают гостей традиционно – давая пригубить именно эту белую пищу, на свадьбах молодоженам самой первой обязательно дают отведать молочную пищу, так как верят, что тем самым «отбеливают»

(сагаааруулха) накопленный негатив, как бы отстраняя его от молодых. Отмечая праздники, буряты также ставят на стол прежде всего белую пищу – из молока готовят много блюд: hүн (молоко), тараг (кефир), ээзгэй (творог), тоһон (масло), арза, хорзо (разновидности молочного вина), аарса (особое блюдо из молока, которое варят).

На традиции почитания белой пищи и семантике символа молока построен у Ц-Ж. Жимбиева сюжет романа «Течение»: «…Новые животноводы отмечать свой приезд на ферму выпивкой и не думали. Пошептались-пошептались и пришли к общему решению – приготовить традиционную белую пищу…Аарса! Самая великая, здоровая пища для трудового люда с древнейших времен» [Жимбиев 1982, 240]. Для главной героини романа Сэрэнцу это лучшая еда: «Я думала, современные люди забывать стали про белую пищу. А вы молодцы. Порадовали старую. Спасибо вам!» [Там же, 241]. Народные этические представления помогают понять Бытие, а бытовые реалии, вещь (по Гачеву) может стать идеей. Модели мира прежде всего наполняются бытом, его реалиями, в них заложено понимание национального мышления, своеобразие этого мышления, их внешнее, выражающее внутреннее. Молоко становится носителем смысла и своеобразия представлений бурята о мире, но представление национальное и общечеловеческое одновременно – за ним стоит душа и жизнь народа, а они многомерны и многозначны. Вот почему освободить вымя коровы от молока – это может стать и основополагающим смыслом избавления от чего-то, чтобы можно было существовать дальше. Как мы уже отмечали, роман начинается с того, что главная героиня Сэрэнцу, опрокидывая бидоны, выливает молоко на

землю, что само по себе является непозволительным и греховным для бурят, поэтому героине романа кажется, что «с каждым опрокинутым бидоном уходят её счастье и благополучие. Не от усталости – от невероятности того, что происходит, у нее подкашиваются ноги, туманится голова» [Там же, 3]. Такая выверенность сюжета, построенного с помощью образа молока позволила автору романа Ц-Ж. Жимбиеву реализовать комплекс проблем – творческих, нравственных, духовных. Так, основным образом, как средством создания романного сюжета, становится емкое и концентрированное смыслом и содержанием понятие **молока** – естественное и доступное, узнаваемое как источник жизни, и в то же время святое, освящающее жизнь бурята, как символ чистоты, начала жизни человека. Выбранный образ молока в формировании сюжета обеспечил сюжет глубиной смысла и национальным колоритом изображения. По сюжету наводнение (стихия), которое закрыло все пути общения и возможности вывоза молока на ферму с Тасархайского бугра, сделало жизнь доярки подлинной трагедией, создав ситуацию большого и страшного ее грехопадения: **молоко** некуда девать, а коров надо спасать, освобождая вымя от молока, поэтому положение доярки трагически усугубляется ощущением противоречия души с действиями героини – молоко некуда девать, оно выливается на землю, создавая **молочное течение** на ней. Усиление трагизма достигается как самим образом **молока и его течением,** так и сюжетно выстроенной необходимостью выливать самую большую ценность в жизни кочевника-скотовода в землю. Стихия наводнения, как неотвратимая сила, которую нельзя предусмотреть и спастись от нее, заставляет **ценностям** гибнуть, уходя в землю. Ценой такого грехопадения писатель реализует собственные

предощущения неминуемости, как наводнение, чего-то, назревающего в жизни второй половины двадцатого века.

Другим эстетически и содержательно активным образом из окружающего человека мира становится образ воды в романе «Течение». **Вода** у бурят тоже многозначна – это жизнь, так как вода поит все живое и буряты особо почитают значимость воды на своих тайлганах (общие молебны) и на специальных молебнах хозяина воды «Лусууд» делают ему подношения, поэтому у монголоязычных народов нельзя осквернять воду – в одном из ясаков - законоуложений Чингисхана запрещалось воинам стирать одежду в водоемах. Во втором значении вода – это стихия (наводнение), смерть (в воде можно утонуть). В данном случае образ воды выступает в романе как образ грозной стихии: «Лус – хозяин воды – разбушевался, разгневался, и разгулялась водная стихия..» [Там же, 257]. Молоко, попадая в воду и сливаясь с первоматерью всего сущего, словно освящает ее, но в то же время вода как стихия – это большая беда, делающая трагедию грехопадения героини (выливать святое) неотвратимой. В такой экстремально выстроенной сюжетной ситуации Сэрэнцу вспоминает свою жизнь, и на ее воспоминаниях, идущих от лица автора, строятся сюжет и композиция произведения. Ц-Ж. Жимбиев достаточно тщателен в выборе слагаемых сюжета, отбирая в него такие событийные и образные структуры, которые позволяют ему доступно и в то же время широко («Течение») и образно глубоко изобразить происходящее в реальности. Созданная стихией ситуация отрезала доярку с коровами от всего окружающего мира, оставив ее наедине с живыми существами, которым она отдала свою трудовую жизнь и силы, и которых надо спасать. И именно острота экстрима оказалась «удобным» местом и временем для

воспоминаний героини, предельно обострив восприятия как прошлого, так и настоящего. При этом главное в сюжете – создается очень ярко национально-выраженная картина бурятского мира, узнаваемая и понимаемая каждым бурятом.

В созданных наводнением сюжетных коллизиях **течет** жизнь героини наяву и в ее воспоминаниях: всю свою жизнь Сэрэнцу посвятила труду, ее биография – это картина ежедневного трудового подвига героини. Но сюжет не случайно выстраивается автором столь экстремально – ситуация экстрима позволяет автору раскрыть и подчеркнуть в образе Сэрэнцу многое, воспроизведя практически всю ее жизнь в ее сложных ипостасях: с одной стороны, ее жизнь – это уникальная в своем роде деятельность доярки, занимавшейся добыванием бесценной для жизни бурята ценности. С другой стороны, именно ее достойная прошлая жизнь труженика, воспроизведенная в сюжете в воспоминаниях, должны были усилить накал трагедии превращения ее в грешницу, потому что выливать молоко в землю считалось в народе большим грехом, но она совершает этот грех в связи с создавшейся ситуацией, и весь выбор составляющих сюжета как бы уравнивает процессы грехопадения и освобождения героини от греховности ее деяний. Сэрэнцу, одновременно совершая грех (выливание молока), делает и буян – добро (спасая коров). Спасение жизни, забота о живых существах – главная добродетель (буян) в буддизме, главная мантра учения «ом маани пад май хум» в переводе означает, что «пусть не только человек, но и все живое пусть пребывает в благополучии», и каждый день, делая «сэржэм» – подношение из молока богу, буддисты молятся не только о собственном благополучии, но и о благополучии всего живого на земле. И если Сэрэнцу, боясь выливать молоко, не доила бы

коров, она бы сделала ещё больший грех – коровы могли не выжить. В буддизме все имеет причинно-следственный смысл – таков закон кармы. В жизни должны преобладать благие намерения и надо следить не только за своими поступками и намерениями других, но и за первопричиной поступков – намерениями других. В понимании и осознании этого – сложность жизни. По мнению автора, осознание первопричины не всегда достигается в обычном течении жизни – нужны такие драматические катарсисы как стихия (наводнение) и все что происходит в такой экстремальной ситуации. Именно в такой остроте сюжета автор предполагает возможность создания благих намерений, о которых начинает задумываться героиня в силу возникших обстоятельств. У Сэрэнцу намерения изначально благие – сохранить живность целым и здоровым, что означало: будут *коровы* – будет и *молоко*. Грех Сэрэнцу, возможно, искупается, так как наказания за него не последовало, более того, автор, следуя установкам социалистического реализма создавать положительное, сюжет романа завершает счастливым концом: колхоз, который отправил ее на ферму в Тасархае (в перев. с бур. «Тасархай» – оторванный клочок земли) и заставил ее совершать греховное против своей воли, дарит Сэрэнцу путевку на отдых на Черное море. Сам автор, очевидно, таким сюжетом решает для себя почти неразрешимую нравственную проблему: насколько совершение греха (в данном случае – выливание молока) равноценно его искуплению (спасение коров) – проблема, которая решалась человеком в литературе во все времена. Изменить сложное течение жизни не всегда удается, показать эту сложность – прерогатива писателей, что и делает такой глубокий романист Бурятии как Цыденжап Жимбиев.

Метафорический смысл **молока**, который как бесценная ценность, как бы уносится и пропадает в этом течении жизни (название романа «Течение»). Такой, созданный писателем экстремальный сюжет создаёт ощущение тревоги и тревожных ожиданий, когда ценности перестают быть таковыми, когда отказались от традиций, обычаев, религии, когда люди становились манкуртами без роду и племени, все ценное, святое, как молоко, уходило. Здесь, несомненно, художник перешагивает границы метода за счет национального смысла традиции в восприятии молока, как неотъемлемо-ценного в жизни бурята. И можно говорить об активной роли сюжета, который выстраивается как предощущение в понимании глубинной сущности вещей и порядка жизни.

Сюжетно роман завершается в рамках и правилах социалистического реализма и идеологии труженика – всякий труд почетен и будет вознагражден, независимо от того, на что были направлены эти трудовые усилия. В романе мы видим эпоху, обагренную пламенем ушедшей войны, когда женщина была эмоциональным, духовным и душевным стержнем для общества и главной рабочей силой для страны. Наводнение, отрезавшее стоянку от всего остального мира, стало детонатором горьких воспоминаний об ушедшей молодости, о «несбывшихся надеждах». Сюжет строится в ограниченном пространстве и физически с одной человеческой жизнью, на одном отрезанном островке, но получается растянутым на целую жизнь. Созданная автором сюжетная ситуация грехопадения героини, когда она была вынуждена выливать молоко в воду – неслыханный случай и великий грех с точки зрения жизни кочевника, а в контексте авторской трактовки обретает и другое значение: с одной стороны, выливанием святого, освобождением от ценности писатель метафорически как

бы прогнозирует трагичность проживаемого времени, с другой стороны, молоко, уходя в землю, соединяется с водой как с первоосновой всего сущего для жизнеобеспечения нового.

Писатели Бурятии, творчески развиваясь в условиях социалистического реализма, стремились расширять свои художественные искания и возможности в обращении к истории, к исторической личности, где изображение жизни предполагало определенную свободу, без жестких рамок и ограничений в показе человека и событий, происходящих с ним. В исторических ретроспективах романисты могли выразить свои взгляды на происходящее в далеком прошлом, но на деле этот взгляд не мог не обуславливаться взглядом писателя отсюда – с современных позиций жизни.

Принцип историзма, особенно активизирующийся в искусстве XX века, позволяет бурятскому писателю В. Митыпову создать картину актуальных общечеловеческих проблем – проблем ценности человеческой жизни. В сюжетной структуре романа «Долина бессмертников» данного автора трансформация сюжетной структуры романа происходит за счет создающихся предпосылок формы романа в романе, сюжета, создающего двухвременной срез повествования, наслаивания временных пластов, которые исследователи определяют в жанровой разновидности как роман-бихронизм – в чем автор проявил себя определенным образом как новатор в романистике Бурятии. Также впервые в бурятской прозе данного периода он раскрывает в сюжете понятие творческой лаборатории писателя, поэта, художника слова. В создании формы романа как сюжета в сюжете, В. Митыпову помогла его собственная биография: Владимир

Гомбожапович Митыпов, являясь по профессии геологом (окончил геологический университет), работал в Киевском университете в научно-исследовательском секторе, а затем работал в Северо-Байкальской геологоразведочной экспедиции. Ученый и писатель В. Митыпов нашел особый художественный интерес в изображении геологических экспедиций, при этом его привлекала сама история, связанная с раскопками и геологическими изысканиями. С. Ванчикова в своем исследовании историзма прозы В. Митыпова пишет, что «исторический сюжет стал для него пространством художественного эксперимента и уже не «поучительным рассказом» о прошлом. История в романах В. Митыпова становится одним из «героев» – выразителем идеи всевластной силы творчества, истинной поэзии, истинного отношения к жизни» [Ванчикова 2008]. По мнению исследователей бурятской литературы, в контексте литературного процесса как русской, так и национальных литератур России, творчество русскоязычного писателя Бурятии Владимира Митыпова занимает особое место. Главная идея автора, выраженная в двух сюжетных линиях романа «Долина бессмертников», охватывающего значительное временное пространство нашей жизни, сводится к тому, что человек – самая большая ценность жизни во все времена, идея решавшаяся, по сути, всеми романистами Бурятии данного периода. Для решения этой задачи писатель обращается к жизни кочевников-хуннов до нашей эры, создавая тем самым сюжет двойного бытия.

В сюжете романа «Долина бессмертников» Владимира Митыпова современные герои стремятся познать особенности древнего мира кочевников-хуннов. Как пишут исследователи и авторы истории бурятской

литературы, это роман-бихронизм, дающий двухвременный срез повествования, где историческое прошлое синтезируется с реалистическим настоящим (описание жизни археолога, поэта Олега перемежается с описаниями событий империи Модэ конца III в. до н. э.). За счет того, что повествование романа идет как от имени повествователя, так и от имени первого лица, в лице главного героя романа Олега, В. Митыпов определяет для себя и жанровую форму – «романа в романе». Жизнь хуннов конца III в. до н. э, изображается в связи с царствованием Модэ, шаньюя (императора) степной державы Хунну и одна из сюжетных линий романа раскрывает историю жизни племени хунну и их повелителя Модэ, путь его становления, как великого повелителя империи хуннов – человека властного, жестокого, непоколебимого, целеустремленного, для которого понятие земля, родина – святые. Сплетения традиционно-поэтического и реального в сюжетных структурах романа происходят и за счет приема обожествления природы, идущего от языческих верований. Кочевник-скотовод, живя в открытом безлюдном пространстве степи, когда вокруг только степь, в своих ощущениях становится частью Вселенной, и природа для него была домом. Небо, земля, огонь, вода – этим четырем стихиям природы степные номады-кочевники поклонялись и обожествляли их, принцип тождества экологического

и этического начал составляли в центральноазиатском жизненном пространстве его первооснову. И освоение компонента «земля» происходит в сюжетостроении романа В. Митыпова «Долина бессмертников» через особый мир кочевой стихии и всего связанного с ней:

«Земля – это основание государства» – основная установка власти Модэ, основателя хуннской империи. «Именно с этой формулировки берет начало экологический подтекст этико-политической традиции центральноазиатского суперэтноса» [Урбанаева 1995, 23]. Это подтверждается монологом одного из главных героев – хуннского шаньюя (императора) Модэ в романе «Долина бессмертников»: «...Земля есть начало начал. Все живое рождается на земле и, умерев, уходит в нее же. Но земля хоть и вскармливает живое, сама мертва, ибо она не размножается и не растет. Потерю стада можно восполнить приплодом оставшихся. Земли же, отданные врагу, не восполнить ничем. Земля есть основа всей державы, и земля есть основа каждого отдельного человека. Потеряв землю, человек теряет все: могилы предков, что есть одна треть его силы, кочевье, где живет он сам, что есть вторая треть его силы, юрту, где он взрастит свое потомство, что есть остальная треть его силы» [Митыпов 1980, 244 – 245].

Кочевые народы особо поклонялись и чтили дух, землю предков, а их традиции для них были святыми. В. Митыпов, соединяя в повествовании

одновременно жизнь хуннов и своих современников, реализует концепт «***земли»*** в двух параллельных сюжетных линиях. Основная поэтика его романа – исторически и концептуально значимая – «земля». Нельзя не отметить здесь, что концепт «земли» присутствует и в других произведениях русской и бурятской литературы как понятие родины, но в таком сюжетном развитии, протянутом во временном континууме, охватывающем огромные временные рамки – целые века, он художественно изображен и представлен В. Митыповым впервые. И чтобы осуществить свой план-замысел, писатель обращается к созданию в произведении сюжета в сюжете, к восточной рамочной традиции, исследованной в бурятском литературоведении также впервые А. Соктоевым в 60–70 гг. XX в. А. Соктоев пишет, что когда переводились религиозные тексты с тибетского языка, для обыкновенного читателя они были скучны и многие не всегда понимали их. Более того, правило дословного перевода на монгольский язык нарушалось. Поэтому из желания оживить религиозные сюжеты, чтобы сделать их доступными для широких масс, авторы развивали религиозные темы по-своему, внося в их содержание мотивы фольклорного происхождения, а иногда и элементы национального быта, местных условий жизни. Рама в руках переводчика должна была состоять из двух частей – вступительной, комментирующей предстоящее повествование истории и завершающей, подводящей итог описанному повествованию. Буддийский сюжет – внутри, как бы обрамлялся сюжетами о земном – о любви, дружбе, быте и т.д. как рама. По мнению Соктоева, в искусстве составления такого сюжета самым трудным было, очевидно, сочинение рамы и в качестве рамы мог быть только такой рассказ, который, во-первых, обязательно содержал бы в себе предлог для введения целого цикла разнообразнейших

историй, случаев, происшествий и во-вторых, выполнял бы какую-то общую идейную функцию, то есть ставил бы и художественно решал задачи назидательного, морально-этического свойства [см.: Соктоев 1976].

В современной литературе **рамой,** на наш взгляд, может стать произведение самого автора, а рамочный сюжет может быть взят из фольклора, религии, из истории. Рамочная традиция достаточно актуальна, потому что она нужна писателю, как средство активизации его замысла. В данном случае у В. Митыпова активизации требовала мысль о том, что действительно, земля – это святое, и укрепляется это мнение временем – изображением событий III века до н.э. и до 20 века, т.е. земля – это ценность вечная. Олег – герой, развивающий одну из сюжетных линий романа Митыпова, занимается раскопками хуннских захоронений. Во время экспедиции и раскопок он знакомится с коллегой Ларисой, влюбляется в нее и в долгих душевных разговорах ему проясняется многое в понимании смысла жизни, в понимании роли личности в истории, герой задается многими философскими вопросами и у него появляются новые мечты и желания. Но Олег, нарушивший одну из основных традиций почитания земли (буряты даже носок гутула, (традиционной обуви) носили носком вверх, чтобы при ходьбе нечаянно не поранить мать-землю) погибает: в *традиции* центральноазисткого суперэтноса *осквернять землю,* занимаясь раскопками*,* трогая могилы предков считается большим *грехом***,** вот почему по сюжету романа Олег наказан. Он погибает, спасая в аварии ребенка: «Спасти девочку могло только чудо, и поэт совершил его... Ларисе показалось, что по лицу поэта скользнула улыбка: бессмертья, быть может, последний залог… Лариса не думала о прошлом. Сидя в пронизанной ревущим сквозняком, оглохшей от гула мотора кабине и обнимая

бесчувственное тело Олега, она исступленно верила, что огромный этот мир, полный древней печали и сегодняшних тревог, не может, не должен так легко и просто отпустить в мир теней еще одного своего беспокойного сказителя...» [Митыпов 1980, 265]. Хотя герой и спасает жизнь человека, искупления греха не происходит, потому что он нарушил табу (сээр) многократно: занимался раскопками (что само по себе сээртэй (нельзя); делал это на *святой земле*, не спрашивая разрешения эжинов (хозяев, духов местности); беспокоил мертвых (трогая могилы предков). **Земля** по традиции многих народов святая – она мать и требует к себе особого отношения. Эту мысль углубил В. Митыпов в двух линиях сюжета разных времен (3 век до н.э. и конец 20 века – что почти есть вся история человечества). Напластования временных и пространственных представлений обогащают сюжет новым содержанием – историческим, культурным в осознании традиционных понятий, актуализируя проблемы реальные, происходящие. Такое рамочное структурирование сюжета делает его национально узнаваемым, и одновременно придающим сюжету многоголосие.

Как мы писали в предыдущих главах, именно собственный взгляд художника на события, помог И. Калашникову создать сюжетную структуру исторического романа «Жестокий век», придав ему эпопейный характер. К сюжету о Чингисхане обращались и другие писатели: Ч. Айтматов «Белое облако Чингисхана», В. Ян «Чингисхан» и др., но первым писателем, осуществившим объективный подход к художественному изображению образа Чингисхана, был русский писатель из Бурятии Исай Калашников. И как пишет исследователь А. Васильева, «взяв за основу конкретный исторический материал, запечатленный в

летописи и в народной памяти, сохранив все генетические черты исторической личности, И. Калашников наполнил его общечеловеческим, «земным» содержанием» [Васильева 1996, 113]. Новаторство Калашникова заключается в том, что он впервые без предвзятого отношения к Чингисхану как к кровожадному завоевателю, как к варвару, в отличие от других писателей советского периода, в жанре романа-эпопеи смог масштабно показать жизнь Чингисхана от рождения до смерти. И как пишет А. Васильева и другие исследователи, Калашников, создавая роман в условиях социалистического реализма, избежал открытой критики В. Яна, Ч. Айтматова, описывая жизнь Чингисхана по возможности достоверно и правдиво.

В сложной сюжетной структуре исторического романа автор ставил и решал философскую проблему, которая актуальна во все времена – каким надо быть? Гонимым или гонителями? Этот риторический вопрос стал основой сюжетной структуры и композиции романа: в первой части «Гонимые» автор любуется героем, сострадает ему, как еще ребенку, подростку, юноше – Тэмуджину, во второй части «Гонители» герой превращается из гонимых в гонителей, и именно Тэмуджин, монгольский парень по воле Вечно Синего Неба (Хүхэ Мүнхэ Тэнгэри) становится Чингисханом, завоевателем мира. Поэтика неба и небесного, которой И. Калашников придает особое значение в сюжете, помогает реализовать ему идею гуманности, ценности человеческой жизни, и религиозную мысль о том, что «несущий смерть, сам умирает» – истины, ставшей аксиоматичной. В ряду традиционных эстетических проблем происходит особое обожествление образа **неба**, его особое место в сюжетостроении. В историческом романе «Жестокий

век» И. Калашникова Чингисхан и весь его род считались – сыновьями **неба.** Эту модель понимания рода И. Калашников заложил в основу романного сюжета. Развитие сюжета происходит благодаря исконной традиции народов Центральной Азии, создавать и передавать родственникам свою родословную. Как известно, знание родословной у монголоязычных народов – одна из ведущих национальных традиций, которые они свято и неукоснительно соблюдают: дети должны знать свое родословное древо и гордиться им, особенно если у них в роду были знаменитые предки. В сюжете романа, повествующем о родословной Чингисхана, о прародительнице Чингисхана Алан-гоа и непорочном зачатии ее детей говорится: «От стариков слышал я, что много-много лет назад у владетеля Баргуджин-Токума была дочь-красавица Баргуджин-гоа. Ее взял в жены Хорилтой-мэргэн из племени хори-туматов. У них родилась дочь Алан-гоа. Без мужа, Алан-гоа рожает одного, второго, третьего сына. «Как же так?» – спрашивают у нее. Алан-гоа рассказывает, что каждый вечер, как только стемнеет и на небе зажгутся звезды, в ее юрту через дымовое отверстие проникает луч света и превращается в светловолосого молодого человека. От него и дети» [Калашников 1985, 13]. Фольклорный мотив о небесном происхождении Чингисхана описывают многие монгольские

источники, есть он и в «Сокровенном сказании монголов», как мы уже отмечали в предыдущих главах. Необходимость такого обязательного знания своего родословного древа и его участников объясняется и тем, что ведя кочевой образ жизни, народы центральноазиатского ареала нигде не оседали, долго не задерживались, соответственно, существовала вероятность родственных по крови браков именно по незнанию всех своих родословных корней, потому эта традиция и стала основополагающей в менталитете кочевых народов Центральной Азии. В этой связи, существует народная мудрость: следует неукоснительно знать своих родственников до седьмого колена, иначе может произойти кровосмешение.

Так, Вечно Синее Небо (Хүхэ Мүнхэ Тэнгэри) предопределила происхождение и предназначение Чингисхана. Однако, в конце романа Чингисхан умирает и мысль о недолговечности жизни, дарованной ему свыше вечным небом, вступает в противоречие с реальностью, придавая сюжету новую неразрешимую трагическую остроту – вся жизнь Чингисхана и дела его совершались при неукоснительном понимании их вечности, правом, не поддающимся сомнению: «Неужели *вечное небо*, отличив его от всех живущих на земле, со всеми же уравняет? …Небо не одобрило его дерзновенных замыслов. Небо отвергло его, как отвергало других. Он умрет, как умирают все. Никому не дано жить вечно» [Калашников 1985, 712,731]. И когда он объявляет свое завещание, он все-таки

обращается *к небу*: «Дети, когда *небо призовет* меня, мой улус, все что я собрал, останется вам..» [Там же, 713]. Таким образом, акт рождения и акт смерти главного героя как бы связываются с образом неба, то есть, связью божественного.

Образ неба в романе усиливает свои функции тем, что шаман Кокэчу (Кокэчу – близкий друг главного героя, они вместе играли в детстве, его отец Мунлик в тяжелые времена заменял Чингисхану отца) нарекает себя Теб-Тэнгри, что в переводе с монгольского обозначает «главное небо». Благодаря во многом Теб-Тэнгри, Тэмуджин обретает власть и становится Чингисханом: «Я, хан Тэмуджин, сын Есугей-багатура, по *небесному* соизволению взял в руки бразды правления над всеми народами, живущими в войлочных юртах…» [Там же, 547]. И по воле неба хан должен быть один: «Люди – трава. Этих побьешь, другие вырастут. Но эти другие будут знать, что властелин на земле один. Мы избраны *небом*, чтобы повелевать, кто не хочет покориться, тот противится воле *неба*» [Там же, 724]. Как известно, Чингисхан молился Вечно Синему Небу (Хүхэ Мүнхэ Тэнгэри) и верил в свое особое предназначение. Как хан своего народа он был справедлив, отважен, и за ним шли его нукеры-воины, веря каждому его слову, и в экстремальной ситуации, когда его предал перед битвой Джамуха с сообщниками, он молится *небу*, и истина озаряет его: «Верные друзья мои! Великие тяготы пали на нас. Зложелатели и отступники ввергли в беду, лишили всего. Но мы живы и будем сражаться, и горе тому, кто сегодня радуется нашему поражению! *Небо* указало мне путь истины. Гниль измены и предательства будет искорена навеки, мой улус возвеличится, и каждый из вас получит в десять раз больше того, что потерял сегодня. Клянусь вам! И если не сдержу этой клятвы, пусть *небо* превратит меня в такую же грязную воду, какую сейчас пью. Будем верны друг

другу!» [Калашников 1985, 510]. В трудных моментах *небо* всегда помогало Чингисхану. И когда Чингисхан, чтобы не потерять всех воинов, уходил от врагов, не останавливаясь ни на один день, по лесистым горам, по самым труднопроходимым местам. И когда его люди изнывали от голода, лишений и жажды, он привел их к озеру Бальджун, воды которого были мутными, грязными, но они были вынуждены пить ее, чтобы не умереть от жажды. В этой сюжетной картине Калашников показывает героя таким, каким он был на самом деле – без предвзятости, проявлял человеческую заботу о своих воинах как их предводитель. Это отмечает и исследователь – монголовед, историк Ш. Чимитдоржиев: «…к теме «Чингис и его время» нужен серьезный, ответственный, умный подход. Одним из первых, кто проявил такой подход, был писатель из Бурятии Исай Калистратович Калашников, который опубликовал роман «Жестокий век» в начале 70-х гг. в журнале «Байкал», а в 1978 г. – в издательстве «Советский писатель» (Москва)» [Чимитдоржиев 2003, 98].

Но небо, его силу, почитал и народ. Бедняк Тайчу-Кури родился в один день с ханом: «…Ему не надо ни богатства, ни славы, ни почестей, ему бы юрту, коня, несколько десятков овец и немного воли – больше ничего не нужно. Нет, еще нужно, чтобы рядом была Каймиш. И дедушка ее тоже был рядом. Вечером все сидели бы у огня, разговаривали и сушили гибкие прямые прутья харганы. Разве это много? *Вечное синее небо*, духи, творящие добро, помогите мне обрести желанное!» [Калашников 1985, 126]. Семья, род, юрта, стада у юрты, конь и огонь в очаге – вот для чего у человека над головой существует Вечное Синее Небо, чтобы дать человеку главные жизненные основы, составляющие счастье

кочевника-скотовода, и поэтому оно всегда и везде (вечное) должно быть с человеком. Так, И.К. Калашников создает еще одну линию в развитии сюжета гонимых и гонителей.

Значительно расширяет функции неба и небесного происхождения образ матери Чингисхана Оэлун-эхэ, особенно в сюжетной картине, когда ее сын хотел убить своих гостей в своей юрте: «Небо отвернется от того, кто прольет кровь человека у порога своего дома» [Калашников 1985, 140]. Дело здесь в том, что в степи юрты расположены далеко друг от друга из-за пастбищ для скота, и айлшан (гость) в юрте самый уважаемый, желанный и неприкосновенный человек, потому в традиции аратов-скотоводов – пришедший к юрте гость уже становится своим и он защищен от опасностей гостеприимством хозяина, а проливать кровь у своей юрты, лишать жизни не врага, считалось особо тяжким грехом. В данной сюжетной картине у Тэмуджина была возможность убить всех своих врагов у себя дома: гости были беспомощны – без оружия и без своих воинов, но нарушить степной обычай – значит прогневить **небо.** Эта традиция уважительного отношения к гостю складывалась и укреплялась годами и соблюдалась строго и неукоснительно – суровая жизнь кочевников, их отдаленность друг от друга определили в менталитете кочевника особую значимость, и ценность человеческой жизни в степи. Хотя каноны этого закона не всегда соблюдались, судя по сюжетной структуре романа.

Известный бурятский учёный Д. Банзаров писал, что «человек, ведущий кочевую жизнь, особенно подвержен опасности со стороны людей, зверей и самой природы…» [см.: Банзаров 1956]. Такой беззащитной становится семья Есугея после его смерти, Оэлун с ее детьми становятся гонимыми: «Тэмуджин еще мальчик, безрассудный и неопытный, а в жизни так много опасностей. Они подстерегают человека и в падях Хэнтэя, и в степных урочищах. И в самом курене немало недобрых, завистливых и злых людей. Сейчас, когда нет Есугея и защитить их некому, они опаснее и дикого зверя, и вьюги, и стужи…» [Калашников 1985, 70].

Тэмуджин, как и следует юности, безрассуден и неопытен, но жизнь в степи, где племена враждуют между собой и постоянно совершаются набеги, диктует свои законы: дети у кочевников взрослели рано. Мальчики с 13-ти и 14-ти лет уже считались взрослыми, умели охотиться, ухаживали за домашними животными и даже приручали необъезженных коней. И. Калашников показывает это в одной из сюжетных картин романа: «Каждый монгольский мальчик в три года должен сидеть в седле, в шесть – уметь метко стрелять из детского лука» [Калашников 1985, 365].

А девушки считались невестами уже с 14-ти лет, о чем свидетельствует свод монголо-ойратских законов «Их цааз»: «Следует брать в жены девиц старше четырнадцати лет, если их возраст засвидетельствует дэмчи или шуленга, замуж не выдавать. Если кто нарушит это положение, то его дочь выдать замуж без скота. (т.е. без выкупа)» [Их цааз «Великое уложение» 1981, 19]. И согласно этой монгольской традиции Тэмуджин рано взрослеет, его родители находят ему

невесту Борте и увозят его подростком, соблюдая национальные обычаи, в семью будущей жены. Автор подробно описывает это в сюжете романа: «Госпожа очага Галахан-Эхэ! Твоим соизволением рождено это племя. Так пусть же будет оно защитой жилища от злых духов, оградой от людского коварства, пусть доброе согревает, не обжигая, а злое уничтожает, ничего не оставляя. Пусть тысячи лет не гаснет огонь! Благослови очаг, Галахан-Мать!» [Калашников 1985, 182] (Галахан-Эхэ в переводе с монг. – Мать-Огонь; автор в тексте сохраняет имя, таким образом, не нарушая этнопоэтическую основу изображаемого).

Огонь у монголоязычных народов символизирует очаг, а очаг – семью. Эти представления можно найти в бурятских пословицах и благопожеланиях: «Ганса сусал гал болохогүй, ганса хүн айл болохогүй» (Из одного полена не получить огня, из одного человека не получить семьи [перевод наш – Э.Д.]); «Гал гуламтаяа ниилэжэ, айл бүлэ болобо гээшэт» (Соединив огонь двух очагов, вы создаете семью [перевод наш – Э.Д.]). По обычаю, хозяину огня подносят особое подношение «дээжэ» – лучшие куски мяса, самые верхние нетронутые капли чая, молока, вина. В сюжете романа шаман после подношения хозяину огня заключает: «Все. Отныне, Борте, ты жена Тэмуджина, полноправная хозяйка этого очага. А ты, Тэмуджин – ее муж, хозяин этой юрты» [Калашников 1985, 182]. Таким образом, по

традиции монголоязычных народов женщина становится хозяйкой очага, мужчина – хозяином юрты, и с этого обряда почитания гал гуламта (огонь очага – [перев. наш – Э.Д]), начинается семейная жизнь молодых.

И в дальнейшем происходит то, что должно происходить, теперь уже как земное и обыкновенное. Мать Оэлун с детьми, несмотря на все невзгоды, выпавшие на их долю – когда все нукеры (друзья) Есугея после его смерти откочевали к Таргултай-Кирилтуху (поэтому они остались одни в степи), вырастила своих детей. Однако, вопреки всему, дети Оэлун выжили и не только выросли – они становятся ханами, так как на них лежит печать небесного происхождения, предопределенная самим **вечно синим небом**.

Во второй части романа «Гонители» Тэмуджин вырастает и становится Чингисханом, теперь у него семья, жена, ему нужна своя юрта – он женатый мужчина, глава рода. Чтобы у кочевника-скотовода была хорошая юрта, теплый очаг, ему нужен хороший конь. Для народов Центральной Азии особо драгоценным был **«морин-эрдэни»** (конь-сокровище). В. Митыпов в сюжете романа «Долина бессмертников» показывает, насколько высоко ценился конь у кочевых племен – во время военных действий его отдавали врагам, взамен получая мир – так император Модэ отдает тысячелийного (особый быстрый выносливый конь), жеребца в обмен на мир с дунху – другим племенем кочевников. В этой сюжетной картине романа В.

Митыпова «Долина бессмертников» князь Гийюй подчеркивает смысл дарения: «Хорошая лошадь – половина победы в любой битве» [Митыпов 1980, 212]. Для кочевника скотовода остаться без коня означает верную смерть – без коня они не могли кочевать, пасти скот. Для завоевателей конь был неразлучным другом: «снова на коне», «снова в седле» означало полную готовность ко всему, что ждет человека в степи.

В степи, когда у человека надежда только на самого себя, человек должен был быть сильным, мужественным и храбрым. И. Калашников опирается на поэтику этой традиции при создании своего литературного героя – Чингисхан во многом похож на героя народного эпоса – *небесным происхождением*, непобедимостью в бою с врагами, доблестный багатур (богатырь), он отважен, выносливый. Как повелитель и хан своего народа он мудр, справедлив, благороден, щедр – эти черты его характера делают его идеалом национального героя, каковым он является в Монголии по сей день. Многие герои бурятских романов показаны как мужественные, сильные личности под стать баторам-богатырям: Аламжи в романе Д. Батожабая «Похищенное счастье», Ута Мархас в романе А. Бальбурова «Поющие стрелы» и др. В сюжетах рассматриваемых романов притяжение к национальному, традиционному, становится компонентом художественности и приносит в литературу ощущение связи времен, помогает писателям укреплять в литературе принципы реализма с помощью средств народно-поэтического. Мифопоэтическая традиция богатырского начала при создании литературного героя была востребована литературой при изображении практически всех романных героев.

К поэтике неба как эстетической возможности показать художественный образ в его особом развитии и становлении, реалистическая литература обращается нередко (это и известный опыт Л. Толстого, А. Чехова, В. Шукшина и др.), здесь у И. Калашникова она особенно активна в определении и выделении роли личности не такой как все, нестандартной по её внутренней и внешней сути. В этой же связи эстетический смысл поэтики неба позволил И. Калашникову, как автору исторического романа, поставить новые философские вопросы относительно такой личности как Чингисхан. Таким образом, поэтика неба дает возможность И. Калашникову, с одной стороны, показать величие Чингисхана, как посланника небесного и высокого, с другой стороны, такое величие Чингисхана позволяет Калашникову создать в развитии сюжета проблемные ситуации утраты величия. Как видно, взаимодействие национально-культурных традиций создает богатый потенциал для художественного изображения действительности, сюжеты романов Бурятии 60–80-х гг. XX века, обогащались содержанием этих взаимодействий особенно широко и глубоко.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате диссертационного исследования были актуализированы наиболее сформировавшиеся в бурятской романистике формы сюжетообразования, связанные с развитием и становлением романного жанра в литературе Бурятии 60–80-х гг. XX в. Именно этот период в развитии бурятской литературы считается периодом формирования и становления зрелых художественных форм романа. Писатели А. Бальбуров («Поющие стрелы», 1962), Д.-Р. Батожабай («Похищенное счастье», 1960), И. Калашников («Жестокий век», 1978), В. Митыпов («Долина бессмертников», 1975), Ц.-Ж. Жимбиев («Течение», 1979), и («Год огненной змеи», 1972) не только художественно продолжили создавать и развивать данные традиции сюжетостроения в их романном формате, но более глубоко подошли к освоению народно-поэтических традиций в дальнейшем развитии художественных форм романа, осваивая мотивы и образы фольклора особенно глубоко и многосторонне. Исследование показало, что фольклорные, религиозные и исторические сюжеты, их мотивы и образы, присутствуя в литературном сюжете, раскрывают свои богатые эстетические возможности, внося в стилистику реалистического текста колорит национального, делая содержание романов полифоничным.

Сюжеты легенд и мифов, смысл и содержание обычаев и обрядов, входя в сюжетную структуру произведения, усиливают идейную направленность текста, позволяя выразить главную идею автора по возможности целостно и содержательно глубоко.

Ведущие религиозные каноны и мотивы буддизма в сюжете литературного произведения дают возможность автору-романисту раскрывать смысл заблуждений героя и поиска им счастья, показывают пути и возможности искупления вины. Сюжетные модели, построенные на религиозных канонах и правилах, более широко и глубоко, в доступных и узнаваемых каждому верующему человеку представлениях позволяют выразить смысл изображаемого. Так, религиозные *мотивы страдания* и *заблуждения человека* становятся главными сюжетообразующими мотивами романа «Похищенное счастье» Д.-Р. Батожабая. И развитие именно этих мотивов в сюжете дают возможность автору развернуть панораму жизни бурят-монголов до определенного временного пространства, создавая предпосылки формирования романной формы, отсутствовавшей в романистике Бурятии – романа-трилогии.

Сюжеты восточного лунного литэ (календаря), отражающие зурхай (гороскоп) по годам с помощью образов животных, их традиционная символика становятся активной формой сюжетопостроения. Мифологическое и реалистическое совпадение в литэ (календаре) года огненной змеи, в котором происходят войны, делают сюжет романного произведения убедительным, придавая сюжету особую художественную полноту и национальный колорит.

На сюжетах, заимствованных в основном из «Сокровенного сказания монголов», на фольклорных *мотивах гонимости* и *гонения,* связанных с мотивом пути-дороги, строилась сюжетная структура романа «Жестокий век» И. Калашникова. Автор романа «Жестокий век» использует популярные

фольклорные мотивы в единстве их философской логики как в названиях глав романа, но так и в самом сюжетообразовании и сюжетопостроении романа.

Историзм событий, происходящих с участием главного героя романа «Жестокий век» Чигисхана, укрепляется, подтверждаясь его биографическими данными из «Сокровенного сказания», но писатель творчески значительно расширяет значение такой биографии человека, что позволяет И. Калашникову стать одним из зачинателей в литературе Бурятии формы романа-эпопеи.

Сюжетная жизнь хуннского императора Модэ – исторической личности и современного поэта Олега в тексте романного повествования В. Митыпова, создавая двойное напластование сюжетных линий, позволили автору приблизится к романной форме «сюжета в сюжете» в его романе «Долина бессмертников».

Профессиональный взгляд писателей на богатые традиции народного творчества определили, таким образом, ряд открытий в романистике Бурятии. В диссертации взят локальный, но основополагающий аспект сюжетообразующих компонентов, заимствованных писателями XX в. из фольклорных кладовых и истории бурятского народа. В связи с исследованием сюжетных образований удалось впервые ввести в научный оборот художественные открытия бурятских романистов в области сюжетопостроения романов. Так в результате дальнейшего развития и становления романной формы в 60–80-х гг. XX в., и во многом благодаря жанрообразующим функциям сюжета, впервые в бурятской литературе создались предпосылки становления таких форм романа как роман-трилогия, роман-эпопея, роман от первого лица, роман-ретроспектива, роман в романе.

Также впервые в научный оборот вводятся новые понятия поэтики, созданные авторами романов данного периода для художественного изображения действительности:

– зэдэлээтэ зэбэнүүд (поющие стрелы) как определенного национального символа бурятского племени хонгодор;

– төөригдэһэн хуби заяан (заблудившаяся *доля судьба, душа)* – автором выведены и определены истоки реальных жизненных заблуждений, которые пытался найти герой, опираясь на религиозные законы кармы, необходимости страданий, заложенных в канонах и правилах жизни буддиста;

**– *нангин сагаан эдеэн*** *(белая святая пища)* как художественный образ молоко становится основным в изображении течения жизни романа Ц.-Ж. Жимбиева «Течение». Использование традиционных образов и представлений в их метафорической сущности, особенно такого образа как образ молока, являющегося сакральным во всем ареале Центральной Азии, позволило автору раскрыть особую глубину происходящих в романе событий. Метафоризация такого ментально важного для скотовода образа как молоко, несомненно, углубляет содержательность романа Ц.-Ж. Жимбиева своей семантикой национального. Этот традиционный образ из жизни кочевника-скотовода, в таком сюжетном контексте изображается в литературе Бурятии Ц.-Ж. Жимбиевым **впервые**;

**– *Хүхэ Мүнхэ Тэнгэри*** (Вечно Синее Небо) в сюжете романа И. Калашникова выступает как один из основных сюжетообразующих факторов. Род Чингисхана и по сюжету «Сокровенного сказания монголов» и по сюжету романа имеет небесное происхождение. Жизнь Чингисхана от рождения до смерти

предопределилась вечностью синего неба – главной идеей романа, таким образом, создается предпосылка создания соответствующей романной формы – эпопейной.

Таким образом, традиционные понятия поющей стрелы, священной птицы-лебедя, молока, символа огненной змеи, Вечно Синего Неба, земли – как начала начал, в романах Бурятии 60–80-х гг. XX в. в их художественной трансформации выступают активными сюжетообразующими факторами, раскрывая особый кочевой мир народов Центральной Азии. Современный взгляд на содержательные возможности фольклорных, религиозных, мифопоэтических форм, их художественное освоение авторами романов обогащают не только саму романистику, но и бурятское литературоведение. Исследование в литературе сюжетов фольклора, его легенд, сказок, мифов, «Сокровенного сказания монголов» и других исторических материалов показало, что писателям предстояло не только выбрать из фольклорного и исторического наследия средства художественного изображения, но и решать для себя творческие задачи более естественного и органичного художественно обоснованного введения их в реалистический текст.

При этом у нас нет иллюзий относительно полноты нашего исследования сюжетообразующих факторов бурятского романа. Очевидно, что не во всем достигалась логичность, закономерность в выявлении и определении средств и способов сюжетостроения, их систематизации как в отдельных проявлениях, так и в контекстном освоении этнопоэтики литературой в целом. Наша работа, это скорее, перспектива дальнейшего углубленного изучения проблем сюжетостроения в национальных литературах, особенно в литературах Севера, Сибири и Дальнего Востока.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## *Тексты*

*На бурятском языке*


1. Бальбуров А.А. Зэдэлээтэ зэбэнүүд. Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэбл., 1972. – 367 х.
2. Батожабай Д-Р.О. Төөригдэһэн хуби заяан. Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэбл., 1972. – 830 х.
3. Галанов Ц.Р. Хун шубуун. Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэбл., 1975. – 342 х.
4. Галанов Ц.Р. Алирһанай уйлаха хаһа. Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэблэл., 1982. – 424 х.
5. Галанов Ц.Р. Саран-хүхы (повесть). Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэбл., 1979. – 143 х.
6. Жимбиев Ц.-Ж.Ж. А. Гал могой жэл. Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэбл., 1972. – 270 х.
7. Жимбиев Ц.-Ж.Ж. Урасхал. Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэбл., 1978. – 342 х.
8. Мунгонов Б.М. Харьялан урдаа Хелгомной. Улаан-Үдэ: Буряад. ном. хэбл., 1972. – 471 х.


*На русском языке*


9. Бальбуров А.А. Поющие стрелы. Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1965. – 341 с.
10. Батожабай Д-Р.О. Похищенное счастье. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2002. – 536 с.
11. Галанов Ц.Р. Мать-лебедица. Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1975. – 221 с.

12. Галанов Ц.Р. Время созревания брусники. Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1986. – 427 с.

13. Жимбиев Ц-Ж.Ж. Год огненной змеи. М.: Известия, 1980. – 445 с.

14. Жимбиев Ц.-Ж.Ж. Течение. Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1982. – 335 с.

15. Калашников И.К. Жестокий век. Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1985. – 768 с.

16. Митыпов В.Г. Долина бессмертников. Инспектор Золотой тайги (роман, рассказы). М.: Сов. писатель, 1980. – 575 с.

17. Мунгонов Б.М. Хилок наш бурливый. Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1983. – 475 с.

*Научные и критические труды*

18. Аристотель. Поэтика /Пер., введ. и прим. Н.И. Новосадского. Л.: Academia, 1927. – 120 с.

19. Абаева Л.Л. Культ гор и буддизм в Бурятии. М.: Наука, 1992. – 142 с.

20. Аверинцев С. Вода. // Мифы народов мира: энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 1. – 240 с.

21. Айтматов Ч.Т. Белое облако Чингисхана. М.: Планета, 1991. – 176 с.

22. Банзаров Д. Собрание сочинений. М.: Наука, 1956. – 373 с.

23. Базаров Б.Д. Таинства и практика шаманизма. Ч. 1. Улан-Удэ, 1995. – 280 с.

24. Базаров Б.Д. Таинства и практика шаманизма. Ч. 2. Улан-Удэ, 2000. – 280 с.

25. Балдаев С.П. Родословные легенды и предания бурят. Улан-Удэ, 1970. – 363 с.

26. Бардаханова С.С. Система жанров бурятского фольклора. Новосибирск: Наука, 1992. – 238 с.

27. Балданов С.Ж. Художественная деталь в бурятской прозе. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1987. – 176 с.

28. Басаева К.Д. Семья и брак у бурят (вторая половина XIX – начало XX века). Новосибирск: Наука, 1980. – 223 с.

29. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

30. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.

31. Баяртуев Б.Д. Освоение индо-тибетских художественных традиций в современной бурятской литературе // Новые тенденции в современной литературе Бурятии. Улан-Удэ, 1988. – С. 26-37

32. Баяртуев Б.Д. Мотивы и сюжеты «Панчатантры» в бурятской литературе дооктябрьского периода: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Баяртуев Б.Д. Улан-Удэ: БИОН СО АН СССР, 1987. – 25 с.

33. Баяртуев Б.Д. Предыстория литературы бурят-монголов. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ, 2001. – 236 с.

34. Богданов М.Н. Очерки истории бурят-монгольского народа. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. – 303 с.

35. Бальбуров Э.А. Поэтика лирической прозы. (1960–1970-е годы). Новосибирск: Наука, 1985. – 131 с.

36. Боескоров Г.К. Вопросы сюжета и композиции в якутской прозе. Якутск: Якутское кн. изд-во, 1965. – 174 с.

37. Бабуев С. Д. Үреэл тогтохо болтогой. Улан-Удэ, 1990. – 158 с.

38. Бертагаев Т.А. Космогонические представления в мифологии монгольских племен // Историко-филологические исследования. М., 1974. – С. 406-418.

39. Бальбуров Э.А. Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции / под ред. Е.К. Ромодановской. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1998. Вып. 2. – С. 6-20.

40. Бадуева Г.Ц. Рассказ в литературе Бурятии: поиски жанровых форм. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2002. – 120 с.

41. Бабуева В. Д. Мир традиций бурят. Улан-Удэ: Улзы, 2001. – 142 с.

42. Баларьева Т.Б. Фольклор и современная бурятская проза. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. – 155 с.

43. Ванчикова С.Д. Художественная концепция истории в прозе В.Г. Митыпова: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / С.Д. Ванчикова; Бурят. гос. ун-т. Улан-Удэ, 2008. – 24 с.

44. Васильева А.В. Историзм, народность, общечеловеческое в историческом романе Бурятии. Улан-Удэ, 1996. – 116 с.

45. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. / Под ред. В.М. Жирмунского. Л.: Худож. лит-ра, 1940. – 649 с.

46. Виноградов В.В. Сюжет и стиль. М.: Высш. шк., 1963. – 529 с.

47. Виноградов В.В. В. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование Текст. / В. В. Виноградов. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. – 192 с.

48. Владимирцов Б.Я. Чингисхан. Улан-Удэ, 1995. – 109 с.

49. Вопросы сюжетосложения Текст.: сборник статей / отв. ред. Л.М. Цилевич. Рига: Звайгзне, 1969–1978. – 104 с.

50. Голан А. Миф и символ. М.: Полисет, 1994. – 448 с.

51. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск: Наука, 1987. – 120 с.

52. Галданова Г.Р. Культ огня у монголов // Исследования по истории филологии Центральной Азии. Улан-Удэ, 1976. Вып. 6. – С. 149-154.

53. Гармаева С.И. Типология художественных традиций в прозе Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1997. – 170 с.

54. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. – 301 с.

55. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-психо-логос. М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.

56. Герасимова К.М. Буддизм и онтология традиционных верований // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. Новосибирск: Наука, 1990. – С. 43-63.

57. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. М.: Рольф, 2001. – 560 с.

58. Гунгаров В.Ш. Буряад арадай түүхэ домогууд. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1990. – 176 с.

59. Гуревич П.С. Человек как микрокосм // Общественные науки и современность. 1993. № 6. – С. 179-188.

60. Дандарон Б. Черная тетрадь. О четырех благородных истинах Будды. СПб: Дацан Гунзэчойнэй, 1995. – 96 с.

61. Данчинова М.Д. Категории пространства и времени в художественной картине мира. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2007. – 116 с.

62. Дашибалов Б.Б. Истоки: от древних хори-монголов к бурятам. Очерки. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2003. – 122 с.

63. Добин Е.С. Герой. Сюжет. Деталь. Л.: Советский писатель, 1962. – 407 с.

64. Добин Е.С. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1968. – 119 с.

65. Дугарнимаев Ц-А. Живут в душе народа. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1979. – 86 с.

66. Ёндон Д. Сказочные сюжеты в памятниках тибетской и монгольской литератур. М: Наука, 1989. – 183 с.

67. Жапов В.Д. Бурятская детская литература на современном этапе (1970–1980. гг.). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1994. – 98 с.

68. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. – 493 с.

69. Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1924. – 279 с.

70. Жуковская Н.Л. Бурятская мифология и ее монгольские параллели // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. М., 1980. – С. 92-116.

71. Жуковская Н.Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. М., 1988 – 194 с.

72. Зориктуев Б.Р. Буряты. Этнографический очерк. Улан-Удэ: Бэлиг, 2000. – 47 с.

73. Имихелова С.С. Своеобразие субъективных повествовательных форм в бурятской прозе 1970-х гг. // Вестник Бурятского университета. Сер. 6. Филология. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1997. Вып. 1. – С. 119-128.

74. Имихелова С.С. Авторская проза и драматургия 1960–1980-х гг.: своеобразие художественного метода. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1996. – 87 с.

75. История бурятской литературы. / отв. ред. Тулохонов М.И. редкол. Найдаков В.Ц., Уланов Э.А. – Ч. 3 Современная бурятская литература (1956–1995). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – 298 с.

76. Их цааз «Великое уложение» / Транслитерация сводного текста, реконструированный монгольский текст и его транслитерация; пер., введение и ком. С.Д. Дылыкова. М., 1981. – 148 с.

77. Колесов В.В. Язык и ментальность. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2004. – 240 с.

78. Кожинов В.В. Сюжет, фабула, композиция. // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. – С. 408-485.

79. Краснов Г.В. Сюжет, сюжетная ситуация. // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна: Изд-во КГПУ, 1997. – С. 47-49.

80. Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький: Изд-во Горьк. гос. ун-та, 1980. – С. 69-81.

81. Криничная Н.А. Персонажи преданий: становление и эволюция образа. Л.: Наука, 1988. – 192 с.

82. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой В. Проппа. // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. – С. 9-34.

83. Левитан Л.С, Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Звайгзне, 1990. – 520 с.

84. Липец Р.С. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М.: Наука, 1984. – 263 с.

85. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель, 1981. – 216 с.

86. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. – 479 с.

87. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Избранные статьи в 3-х томах. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 224-242.

88. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. – 383 с.

89. Лотман Ю.М. Избр. Статьи: в 3т. Т. 1 Таллин, 1992. – 472 с.

90. Лион П.Э., Лохова Н.М. Литература. М.: Дрофа, 2002 – 512 с.

91. Ламаизм в Бурятии XIIIIII-начала XX в. Новосибирск: Наука. 1983 – 234 с.

92. Литература народов Сибири. Этнотрадиция. Фольклорно-этнографический контекст. Балданов С.Ж., Бадмаев Б.Б., Буянтуева Г.Ц-Д. / отв. ред. Ангархаев А.Л. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. – 303 с.

93. Мещеряков В.П. Основы литературоведения. М.: Дрофа, 2003. – 416 с.

94. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Интерпретация текста: сюжет и мотив / под ред. Е.К. Ромодановской. Новосибирск: Наука, 2001. – 306 с.

95. Махатов В.Б. Бурятский роман: рождение и становление жанра: автореф. дис. … канд. филол. наук 10.01.02 / В.Б. Махатов. Улан-Удэ, 1965. – 15 с.

96. Махатов В.Б. Проблемы социалистического реализма в бурятской литературе. Некоторые вопросы развития прозы. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 1962. – 103 с.

97. Меднис Н.Е. Мотив воды в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск: Наука, 1995. – С. 79-89.

98. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. – 318 с.

99. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 4-е изд., репр. М.: Вост. лит., 2006. – 407 с.

100. Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. – 736 с.

101. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл.ред. С.А. Токарев. Т. 1. А-К. – 672 с. – Т. 2. К-Я. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. –720 с.

102. Михайлов Т.М. Бурятский шаманизм: История, структура и социальные функции // Бур. инст. общ. наук. Новосибирск: Наука, 1987. – 287 с.

103. Мантатов В.В. Экологическая этика: буддизм и современность / Мантатов В.В., Доржигушаева О.В. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1997. – 158 с.

104. Морохоева З.П. Личность в культурах Востока и Запада. Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1994. – 206 с.

105. Найдаков В.Ц. Непроторенными путями. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1984. – 224 с.

106. Найдаков В.Ц. Путь к роману. История формирования бурятской прозы. Новосибирск: Наука, 1985. – 260 с.

107. Найдаков В.Ц. Становление, развитие и распад бурятской советской литературы (1917–1995). Улан-Удэ: Изд-во БИОН СО РАН, 1996. – 106 с.

108. Найдаков В.Ц. Традиции и современность в бурятской литературе. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1976. – 425 с.

109. Наполи К. Словарь сюжетов и мотивов русской литературы и материалы. Заметки об одном сибирском проекте // Toronto Slavic quarterly. No 39, Winter 2012. – С. 258-269.

110. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. М.: Наука, 1984. – 307 с.

111. Николаев П.А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. – 366 с.

112. Небесная дева лебедь: Бурятские сказки, предания и легенды / Составление, запись И.Е Тугутова, А.И. Тугутова. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1992. – 368 с.

113. Осорова С.Г. Психологизм в бурятской прозе. Новосибирск: Наука, 1992. – 101 с.

114. Очур Т.Х. Этнопоэтическое своеобразие прозы С.Сарыг-оола: диссертация… кандидата филологических наук: 10.01.02. Улан-Удэ, 2008. – 191 с.

115. Палкина Р.А. Роман в литературах народов Южной Сибири. – Горно-Алтайск: Респ. кн. изд-во, 1979. – 123 с.

116. Портреты писателей Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – 147 с.

117. Поппе Н.Н. Халха-монгольский героический эпос. М.-Л., 1937. – 125 с.

118. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. – 336 с.

119. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. – 344 с.

120. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. – 333 с.

121. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. – 151 с.

122. Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1988. – 223 с.

123. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сб-к статей. М.: Наука, 1975 – С. 141-155.

124. Словарь литературоведческих терминов. Ростов на Дону: Феникс, 2002. – 320 с.

125. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Джеймс Холл. Пер. с англ. М.: Крон-пресс, 1996. – 656 с.

126. Сангадиева Э.Г. Концепция мира и человека бурятском романе 1960-1970-х гг. дис. … канд. филол. наук :10.01.02 / Э.Г. Сангадиева; Бурят. гос. ун-т. Улан-Удэ, 2004. – 153 с.

127. Сарнов Б. Что такое сюжет Текст. / Б. Сарнов // Вопросы литературы. 1958. № 7. – С. 43-60.

128. Серебряков А.С. Эстетический идеал современной бурятской литературы. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1980. – 80 с.

129. Серебрякова З.А. Национальный характер в бурятском историческом романе. Улан-Удэ: Изд-во БГСХА им. В.Р. Филиппова, 2008. – 103 с.

130. Серебрякова З.А. Пути воплощения национального характера в бурятском романе о современности. Улан-Удэ: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2009. – 96 с.

131. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2001. – 236 с.

132. Силантьев И.В. Семантическая структура повествовательного мотива // Литературное произведение – сюжет и мотив: материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: Наука. Сибирское отд-е, 1999. Вып. 3. – С. 109-124.

133. Сивцева-Максимова П.В. Структурный анализ поэмы А.Е. Кулаковского «Сон шамана»: рама, сюжет, композиция, список // Сюжетология и сюжетография. Якутск, 2016. №1 – С.102-108

134. Скрынникова Т.Д., Батомункуев С.Д., Варнавский П.К. Бурятская этничность в контексте социокультурной модернизации (советский период). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2004. – 216 с.

135. Соктоев А.Б. Становление художественной литературы дооктябрьского периода. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1976. – 492 с.

136. Соктоев А.Б., Намсараев Х. Путь к эпосу социалистического реализма. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1971. – 113 с.

137. Структура литературного произведения. Сб. науч. тр. АН СССР. Л.: Наука, 1984. – 220 с.

138. Сюжет и художественная система Текст.: сб. науч. трудов / отв. ред. Л.М. Цилевич. Даугавпилс: ДПИ, 1983. – 156 с.

139. Сюжет Текст. / Г.Н. Поспелов // Литературный энциклопедический словарь [Текст] / подгот. Е.И. Бонч-Бруевич; общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Совет. энциклопедия, 1987. – 431 с.

140. Сюжетная схема. Текст. / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 258-259.

141. Сокровенное сказание монголов. Пер. С.А. Козина. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1990. – 147 с.

142. Султанов К.К. Динамика жанра: особенное и общее в опыте современного романа / К.К. Султанов; Отв. ред. Г.И. Ломидзе; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1989. – 151 с.

143. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы / К.К. Султанов. М.: Наследие, 2001. – 196 с.

144. Тамарченко Н.Д. Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово: КГУ, 1986. – С. 47-53.

145. Тимофеев, Л.И. Сюжет Текст. / Л.И.Тимофеев // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика Текст: учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. М. Бройтман; М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.

146. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Наука, 1975. – С. 68-112.

147. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.

148. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, Культура, 1995. – 624 с.

149. Трессидер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 449 с.

150. Тулохонов М.И. Героический эпос бурят: вопросы поэтики и стиля. Дисс. на соиск. уч. степ. доктора наук. Улан-Удэ, 1993.

151. Тулохонов С.М. Поиски нового в изучении литератур народов СССР // Тулохонов С.М. Улан-Удэ: БНЦ СО АН СССР, 1991. – С. 73-85.

152. Тулохонов С.М. Историзм литературы Бурятии. Улан-Удэ, 2000. – 206 с.

153. Тугутов И.Е. Материальная культура бурят. Улан-Удэ, 1958. – 214 с.

154. Тынянов В.И. Проза. М.: Слово, 2001. – 768 с.

155. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. – 574 с.

156. Тюпа В.И. Литература и ментальность Текст. / В. И. Тюпа. М., 2009. – 276 с.

157. Уланов А.И. Древний фольклор бурят. Улан-Удэ, 1974. – 176 с.

158. Уланов Э.А. Роман о современности в бурятской советской литературе: опыт комплексного анализа. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1981. – 136 с.

159. Уланов Э.А. К методологии изучения литературного процесса Бурятии. Общее и национальное. Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-т, 1996. – 56 с.

160. Урбанаева И.С. Шаманская философия бурят-монголов: центральноазиатское тэнгрианство в свете духовных учений: В 2 ч. Ч. 1. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – 265 с.

161. Урбанаева И.С. Человек у Байкала и мир Цетральной Азии: философия истории. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 1995. – 287 с.

162. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и тип композиционной формы Текст. / Б. Успенский. СПб.: Азбука, 2000. – 349 с.

163. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

164. Фролова И.В. Художественный мир Д. Батожабая. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2005. – 116 с.

165. Хадаханэ М.А. Тувинская проза. Кызыл: Тув.кн.изд., 1968. – 131 с.

166. Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник. 3-е издание, испр. и доп. М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

167. Хосомоев Н.Д. Образ современника в прозе 1980-х гг. // Развитие социалистического реализма в бурятской литературе. Новосибирск: Наука, 1985. – С. 68-79.

168. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 3-е изд. М.: Сов. писатель, 1975. – 408 с.

169. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. 3-е изд. М.: Сов. писатель, 1982. – 416 с.

170. Цилевич Л.М. Диалектика сюжета и фабулы // Вопросы сюжетосложения. Вып. 2. Рига, 1972. – С. 7.

171. Цилевич Л.М. О проблеме сюжетно-композиционного единства. Текст. Сюжетосложение в русской литературе: сб-к статей / отв. ред. Л.М. Цилевич. Даугавпилс: ДЛИ, 1980. – С. 3-12.

172. Цыденжапов Ш-Н.Р. Чингисхан (исторические очерки). Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1990. – 117 с.

173. Цыденжапов Ш-Н.Р. Об истоках литературы и искусства монгольских народов. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2002. – 47 с.

174. Цыренова З.Е. Сохранение и развитие традиционной культутры коренных народов Восточной Сибири в годы советской власти (1920-конец 80-х гг.). Улан-Удэ: Изд-во Бурят. Госун-та, 2004. –155 с.

175. Черемисов К.М. Бурятско-русский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1973. – 803 с.

176. Челтыгмашева Л.В. Этнопоэтическое своеобразие хакасской прозы 1930–1990-х гг.: диссертация ...кандидата филологических наук: 10.01.02 / Л.В. Челтыгмашева. Абакан, 2009. – 183 с.

177. Чагдуров С.Ш. Поэтика Гэсэриады. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 1993. – 367 с.

178. Чимитдоржиев Ш.Б. Кто мы – бурят-монголы? Улан-Удэ: Ассоциация литераторов Бурятии. 1991. – 60 с.

179. Чимитдоржиев Ш.Б. Чингисхан и его эпоха в монголоведной литературе // Монголоведные исследования. Вып. 4. Улан-Удэ, 2003. – С. 4-5.

180. Шаракшинова Н.О. Бурятский фольклор. Иркутск: Вост. Сиб. кн. изд-во, 1959. – 227 с.

181. Шаракшинова Н.О. Мифы бурят. Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд-во, 1980. – 167 с.

182. Шагдаров Л.Д., Хомонов М.П. Буряад оньһон хошоо үгэнүүд: бурятские и русские пословицы, поговорки / на бур. и рус. языках. Улан-Удэ: Бэлиг, 1996. – 112 с.

183. Шкловский В.Б. Теория прозы. М.: Федерация. 1929. – 265 с.

184. Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // В.Б. Шкловский О теории прозы [Текст]. М.: Совет. писатель. 1983. – С. 26-63.

185. Шкловский В. Энергия заблуждения: книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. – 352 с.

186. Эренжен Хара-Даван. Чингисхан как полководец и его наследие. Элиста: Калм. книжное изд-во, 1991. – 221 с.

187. Элиасов Л.Е., Тугутов И.Е., Михайлов Т.М. Культура и быт народов Бурятии. Улан-Удэ: Наука, 1965. – 172 с.

188. Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу: Сборник статей. (В серии «Вопросы поэтики»). Л.: Academia, 1924. – 279 с.

189. Янгутов Л.Е. Единство, тождество и гармония в философии китайского буддизма. Новосибирск: Наука: Сиб. изд. фирма 1995. – 222 с.

190. Янгутов Л.Е. О социальной и политической востребованности буддизма в период его распространения в Монголии и Бурятии // Вестник БГУ. Улан-Удэ, 2009. Вып. 14. Философия. – С. 5-14.