

Российская академия наук
Институт восточных рукописей
(Азиатский Музей)



Адрес учредителя: 191186,
г. Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., д. 18.
Адрес редакции: 191186,
г. Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., д. 18.
Адрес издателя: 191186,
Санкт-Петербург, д. 18.
Тел.: +7 (812) 315-87-28
<http://orientalstudies.ru>
mongolica@orientalstudies.ru
kulgan@inbox.ru
dnosov@mail.ru

Регистрационный номер
свидетельства о регистрации
средства массовой информации
ПИ No ФС77-79202
от 22 сентября 2020 г.

MONGOLICA

Санкт-Петербургский журнал монголоведческих исследований

Том XXVI • 2023 • № 2

Выходит 4 раза в год

Издается с 1986 г.

Учредитель: ФГБУН

Институт восточных рукописей РАН

Посвящается 80-летию со дня рождения монголоведа
Алексея Георгиевича Сазыкина (1943–2005)

Редакционная коллегия:

И. В. Кульганек, *главный редактор,*
доктор филологических наук (Россия)
Д. А. Носов, *секретарь редколлегии, кандидат*
филологических наук (Россия)
М. А. Козинцев, *помощник секретаря (Россия)*
Г. Билгуудэй, *доктор филологических наук (Монголия)*
А. Бирталан, *доктор наук (Венгрия)*
Р. М. Валеев, *доктор исторических наук (Россия)*
Л. С. Дампилова, *доктор филологических наук (Россия)*
И. В. Зайцев, *доктор исторических наук, профессор РАН*
(Россия)
Ж. Легран, *доктор наук, профессор (Франция)*
В. Капишовска, *доктор наук (Чехия)*
Э. Мунхцэцэг, *кандидат филологических наук*
(Монголия)
С. Л. Невелева, *доктор филологических наук (Россия)*
К. В. Орлова, *доктор исторических наук (Россия)*
М. П. Петрова, *кандидат филологических наук (Россия)*
Р. Поп, *доктор наук (Румыния)*
Ц. Саранцацрал, *доктор филологических наук*
(Монголия)
Т. Д. Скрынникова, *доктор исторических наук, профессор*
(Россия)
С. Чулуун, *академик МАН (Монголия)*
Е. Э. Хабунцова, *доктор филологических наук (Россия)*
Н. Хишигт, *кандидат исторических наук (Монголия)*
Н. С. Яхонтова, *кандидат филологических наук (Россия)*

Оригинал-макет – М. В. Алексеева

Литературные редакторы и корректоры – Д. А. Носов, И. В. Кульганек

Технический редактор – М. А. Козинцев

Подписано в печать 15.06.2023

Формат 60×90 1/8. Объем 10 печ. л. Заказ №

Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Свое издательство»,

Адрес типографии: 191040. Санкт-Петербург. Пушкинская ул., 4.

e-mail: editor@isvovoe.ru

ISSN 2311-5939

DOI 10.48612/IVRRAN/veuk-bk2e-gk5p

12+

© Институт восточных рукописей РАН
(Азиатский Музей), 2023

© Коллектив авторов, 2023

В НОМЕРЕ:

К. В. Орлова. А. Г. Сазыкин (1943–2005) в российском монголоведении (к 80-летию со дня рождения)	5
---	---

ИСТОРИЯ. ИСТОРИОГРАФИЯ. ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ

И. В. Захарова, М. В. Мандрик. О подготовке частной торгово-промышленной и ученой экспедиции братьев Бутиных в Китай в 1870 г.	11
Т. И. Юсупова. Монголия в фотографиях (конец XIX – первая треть XX в.): опыт визуализации истории страны.....	19

ФИЛОЛОГИЯ

Б. Б. Горяева. Жанр калмыцкого фольклора <i>яс кемэлһн</i> (по материалам архива И. И. Попова).....	29
Бямбажав Баяржаргал. Исследование случаев соответствия «последлог-последлог» на разных временных срезах монгольского языка (на материале текстов XIII, XVII и XX вв.) ..	37
М. П. Петрова. Знаки и символы визуальной поэзии Риммы Ханиновой.....	42
Рагчаа Бигэрмаа. Ардын уран зохиолч Б. Лхагвасүрэнгийн шүлэг дэх ардын аман зохиолын уламжлал ("Үлгэр нөмрөгөн хэвнэг" шүлгийн жишээр) (Фольклорные традиции поэзии народного писателя Б. Лхагвасурэна (на примере стихотворения «Бурка, окутанная сказкой»)	52
Б. Л. Тушинов. Чахар-геше Лосанг Цултим (1740–1810): «Сердце намтара» Дже Цонкапы.....	59
В. З. Церенов. Исторические реалии сказки «Мудрая невестка» (кереитское предание)	69
Н. В. Ямпольская. О формировании ойратских версий одного <i>санга</i> Белого Старца	76

РЕЦЕНЗИИ

Т. Д. Скрынникова. Рец. на книгу: А. К. Салмин. Академические исследования этнической самобытности чувашского народа. СПб.: Нестор-История, 2022. 332 с. ISBN 978-5-4469-1994-9	92
---	----

IN MEMORIAM

Эрдэнийн Пурэвжав (1961–2023).....	96
------------------------------------	----

М. П. ПЕТРОВА
Санкт-Петербургский государственный университет

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ РИММЫ ХАНИНОВОЙ

Статья посвящена анализу системы символов и знаков в визуальной поэзии народного поэта Калмыкии Риммы Ханиновой (род. 1955). Возникновение жанра визуальной поэзии относится к глубокой древности. Считается, что визуальные или графические стихи первым начал писать греческий поэт, грамматист александрийской школы Симмий Родосский (IV в. до н.э.). Графическая поэзия была довольно популярным жанром и в литературе Востока. Примеры можно найти в классических персидских миниатюрах, китайском каллиграфическом письме, современной монгольской поэзии. Как считает большинство исследователей, визуальная поэзия — это жанр, сочетающий в себе художественно-изобразительные и литературные средства. Относительно недавно к жанру визуальной поэзии обратилась современная калмыцкая поэтесса, пишущая на русском языке, Римма Ханинова. Внешней формой её экспериментальных стихов становятся чаще всего силуэт того предмета, наименование которого является основным мотивом, выражением темы, ключевым словом, наиболее важным концептом всего произведения. Зрительные образы поэтических текстов Ханиновой неразрывно связаны с традициями кочевой культуры номадов. Знаки, относящиеся к плану содержания, коррелируя с внешней графической формой и поддерживаемые ею, формируют смыслы авторской концептосферы.

Ключевые слова: символ, знак, концептосфера, визуальная поэзия, Калмыкия, Римма Ханинова.

Об авторе: ПЕТРОВА Мария Павловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры монголо-тибетской филологии, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия, Санкт-Петербург) (mariap2001@mail.ru). ORCID 0000-0002-6120-7676.

© ИВР РАН, 2023

© Петрова М. П., 2023

Жанр визуальной поэзии возник в глубокой древности. Поэт александрийской школы грек Симмий Родосский (IV в. до н.э.) одним из первых обратился к графическим стихам. До нас дошли три стихотворения этого поэта — в виде секиры, крыльев и яйца. Позже появились стихи других авторов в виде башни, пирамиды, кубка, пальмы и других предметов. Однако подлинный расцвет визуальной поэзии, по мнению историков литературы, пришёлся на первую треть XX в., когда европейские страны охватило новое авангардное движение. В русской литературе яркими представителями жанра визуальной поэзии являются А. Белый, В. Брюсов, В. Хлебников, С. Кирсанов, В. Каменский. В середине и конце XX в. эту традицию продолжили А. Вознесенский и Г. Сапгир. Истории развития жанра графической поэзии в России посвятили свои статьи Ю. Гик [Гик,

2006] и Е. В. Степанов [Степанов, 2014. С. 68–80].

Графическая поэзия была довольно популярным жанром и в литературе Востока. Примеры можно найти в классических персидских миниатюрах, китайском каллиграфическом письме, современной монгольской поэзии. Д. В. Дашибалова в своей статье «Монгольская литература 1990 — начала 2000-х гг.: поиски новых идей, форм, образов» представляет стихотворения современного монгольского поэта-формалиста Ж. Дашдондога, написанных в форме юрты и в форме горы. [Дашибалова, 2014. С. 47–51].

«Новый литературный словарь» даёт следующее определение поэзии графического типа: «Визуальная поэзия — вид искусства, гармонично сочетающий в себе словесное и изобразительное творчество. Стихотворные строки,

написанные в стиле визуальной поэзии, представляют собой декоративные или символические фигуры и знаки. Наиболее типичным примером визуальной поэзии можно считать каллиграфию, характерную для мусульманских и дальневосточных культур, где тесно переплетены смысл поэтической строки и её узор. Также визуальная поэзия использовалась представителями маньеризма и барокко, футуризма, дадаизма и постмодернизма» [Гурьева, 2009. С. 50].

Как считает большинство исследователей, визуальная поэзия — это жанр, сочетающий в себе художественно-изобразительные и литературные средства. «В визуальном тексте смысловая и художественная нагрузки распределяются между поэтическим сообщением и графической или изобразительной формой его выражения, причём создаваемое комплексное значение не может быть выражено ни одним из художественных средств, взятых в отдельности» [Адлер, 1998. С. 16].

Некоторые исследователи, положив в основу классификации прежде всего визуальный принцип, внешний вид, выделяют три основные группы подобных произведений:

а) геометрические изображения (текст расположен в виде строго геометрической фигуры);

б) изображения под конкретные предметы (внешняя форма повторяет очертания какой-либо вещи);

в) абстрактные живописные изображения, определяемые автором в качестве стихотворений (их принадлежность к поэзии устанавливается, как правило, только благодаря таковой заданности в заглавии или расположению в контексте других стихотворений).

Довольно схематичная классификация визуальной поэзии позволяет разделить её произведения на три основные группы:

1. Геометрические изображения, где текст расположен в виде строгой геометрической

фигуры. Например, известное стихотворение В. Брюсова «Треугольник» [Брюсов];

2. Изображения под определённые предметы, где внешняя форма повторяет очертания какой-либо вещи. Таково стихотворение французского поэта-авангардиста начала XX в. Г. Аполлинера «Заколотая горlinkа и фонтан». [Аполлинер]

3. Абстрактные живописные изображения, принадлежность к поэзии которых определяется самим автором. Таково произведение В. Каменского «Константинополь». [Каменский]

Визуальные стихи современного калмыцкого поэта Риммы Ханиновой (род. 1955) согласно данной классификации относятся ко второму типу. Внешней формой её экспериментальных стихотворений становится чаще всего силуэт того предмета, наименование которого является основным мотивом, выражением темы, ключевым словом, наиболее важным концептом всего произведения. Зрительные образы поэтических текстов Ханиновой неразрывно связаны с традициями кочевой культуры номадов. Знаки, относящиеся к плану содержания, коррелируя с внешней графической формой и поддерживаемые ею, формируют смыслы авторской концептосферы.

Восемь визуальных стихов Риммы Ханиновой можно расположить в соответствии с традицией восприятия кочевником пространственно-временного континуума. Чёткое разделение на мир внутренний (свой) и внешний (чужой) позволяет выявить следующие семантически значимые объекты: кибитка/юрта, таган, хадак представляют собой предметы домашнего мира; в то время как коновязь, находящаяся на границе своего и чужого миров, гора с «ова чолуном», одинокий тополь и субурган являются объектами мира чужого. Эти смыслообразующие доминанты кочевого менталитета определили графическую форму каждого из представленных стихотворений. Именно в таком порядке и будем рассматривать визуальные произведения Риммы Ханиновой.

1. Кибитка.

Мой отец
 Родился в хотоне Танха.
 По-калмыцки значения два
 В слове танх — скручивать и сплетать,
 Также — укорачивать, отрезать, уменьшать.
 Как помещалась семья отца в кибитке одной,
 Когда десять детей ютились под ветхой кошмой,
 Когда ветер срывал серый войлок с крыши, со стен,
 Дождь пытался пробраться к огню, чтобы погреться затем.
 А зимой снег сугробы свои, как холмы, вокруг кибитки бросал,
 Даже выйти наружу порой никому из семьи он совсем не давал.
 Десять детей — десять пальцев на двух руках, восемь, пять — уменьшалась
 Семья на отцовских глазах: голод, холод, бедность во веки прошлых веков,
 Жизнь кочевника всюду сурова, строга — если он беден, ходит с малёй беда.
 Но вопреки судьбе пять пальцев одной руки многое могут на долгом пути.
 Четыре брата ушли на войну. Вернулись лишь двое из них.
 Не домой и не в степи свои. Отправили в ссылку народы.
 Навечно. Те тринадцать лет. Сравнима с вечностью стала
 Среди сугробов сибирских для прежнего «друга степей»
 Чертова дюжина скорбных лет... Укоротили и отрезали
 Коновязь у кибитки отцовой. Нет и кибитки, хотона нет...
 Но продолжает нити сплетать судьба, не расплелась и маля
 Под ударами, только прочна. И конь под седлом уже ждет
 У дверей. Значит, всадник должен продолжить путь, взяв с собой всех детей.
 В подоле времени хватит всем места. И предки по-прежнему там — за спиной.

Юрта/кибитка — центр мироздания и центр освоенного пространства. «Сакрализация юрты осуществляется с помощью ряда предметов, размещение которых на определенном месте и точное исполнение относящихся к ним предписаний превращают юрту в освоенное пространство, противостоящее прочему миру», — пишет этнограф Н. Л. Жуковская [Жуковская, 2002. С. 15]. Понятие юрты, дома тесно связано с понятием доли, судьбы. О тяжёлой судьбе семьи своего отца, воспринимаемой как часть судьбы собственной, рассказывает Римма Ханинова в этом стихотворении. Название местности Танха, где родился отец лирической героини, переводится на русский язык как скручивать, сплетать (как скручивают и сплетают калмыцкую плётку *маля*), укорачивать, отрезать, уменьшать (как уменьшилась

семья, когда «четыре брата ушли на войну/ вернулись лишь двое из них» и когда «отправили в ссылку народы/ ... Среди сугробов сибирских / для прежнего «друга степей» / Чёртова дюжина скорбных лет...») представляется неслучайным то, что автор именно эти строки о разлуке с родиной помещает как бы по разные стороны «нарисованной» двери кибитки. Графически изображают основание юрты две строки, выражающие временную составляющую произведения. «В подоле времени хватит всем места. И предки по-прежнему там — за спиной». Завершая таким образом свою «Кибитку» и помещая эту строку в «основание» (*буурь*) юрты, Ханинова замыкает мифопоэтический пространственно-временной континуум своего визуального стиха.

2. Таган

Таган — треножник из железа — давно музей-
ный экспонат.

Его отец воспел в поэме о закопченном тагане.

Таган,	Триада	Таган,
кизяк,	бытия,	таи ты
огонь,	семья,	тайны
поёт	народ,	тайн
котёл.	родня.	бытия.

Треножник-таган — несомненный символ домашнего очага. «Очаг — семантический центр юрты, который выступает как точка отсчёта при организации её пространства, и место, вокруг которого протекает вся жизнь семьи. Кроме того, очаг — связующее звено между предками и потомками, символ преемственности поколений», — пишет Н. Л. Жуковская [Жуковская, 2002. С. 18].

Как видим, Римма Ханинова разделяет все вербальные компоненты своего стихотворения ровно на три части — три опоры своего треножника. Каждый из знаков-символов

наделён глубоким семантическим смыслом: кизяк, огонь, котёл — материальные составляющие очага. Семья, народ, родня, как части метафорического образа триады бытия — смыслообразующие центральные компоненты вербальной части. И, наконец, метафизическая «опора» — таган как хранитель тайн бытия. Здесь же автор прибегает к аллюзии, говоря о том, что ещё её отец (народный поэт Калмыкии Михаил Хонинов) воспел таган-треножник в своей поэме о закопчённом тагане. Преемственность поколений как преемственность традиций — ещё один элемент поэтической концептосферы Ханиновой.

3. Хадак

Хадаком монголоязычные народы называют кусок шёлковой материи, который в качестве ритуального подношения вручается в разных торжественных случаях. Римма Ханинова посвящает хадаку два стихотворения — визуальное, где приводится толкование понятия и акростих.

(акростих)

Хадак из шелка преподносят богам и людям — им поклон,
А тем быть в благости, в почете — обычай значит, древний он.
Дар этот шарфом цвета неба или белее молока,
А может и зеленым, красным, и желтым цветом быть тогда,
Когда его сакральный смысл распознает твоя рука.

Как видим, слово 'хадак' здесь складывается из первых букв каждой строчки. Такой художественный приём позволяет акцентировать внимание читателя на главном образе произведения.

4. Коновязь

ОТЦОВСКАЯ КОНОВЯЗЬ В ЦАГАН НУРЕ

Не видела	Привязан конь,
Отцовской	Калмыцкий узел
Коновязи —	В коновязи —
А в памяти	Как узел счастья.
Моей она	Он оставлен мне
На связи...	Был сразу...

Если юрта в мировосприятии кочевника — центр, то пространство от юрты до коновязи — второй хозяйственный (освоенный) круг. Коновязь — знак разграничения своей и чужой территории. В графическом воплощении Риммы Ханиновой это — символ метафизической границы между поколениями отца и дочери. К

коновязи калмыцким узлом как узлом счастья (ещё один национальный символ) привязан конь, словно отец всё ещё здесь, только что спешил, зашёл в свою кибитку. Графический и вербальный образ коновязи становится символом поколенческой памяти.

5. Одинокий тополь

Что же находится в так называемом «чужом», внешнем пространстве? Покинув пределы своего круга, зайдя за коновязь, человек оказывается окружённым такими элементами внешнего мира как одинокий тополь в степи, гора с ритуальным святилищем духов-хранителей местности, обо (калм. *ова*) и буддийское сакральное сооружение субурган.

ОДИНОКИЙ ТОПОЛЬ

Разве в этом не видно чуда?

Тополь вырос в степи ниоткуда.

А по легенде одной, будто буддийский монах

Принес из Тибета священного дерева семя,

Теперь они оба прославились так здесь в веках:

Монаха уж нет, а тополь живет в наше время,

Как часовой, охраняя все сущее в мире,

Ведь корни его на вершине Памира.

Тополь

В степи

Одинок?

Нет, это

Неправда.

С ним всегда люди:

И сестры, и братья.

Корни его и в калмыцкой земле,

Благословенной всегда и везде.

Визуальный компонент данного стихотворения служит интермедийным фоном для всего поэтического текста. Одинокое дерево в степи — предмет особого почитания монголоязычных народов. Оно воспринимается не просто как чудо, но как символ мирового дерева, соединяющего три части мироздания — верхний, средний и нижний миры. Крона расположена в мире духов и божеств, ствол — в мире людей, а корни — в земле, т. е. в подземном мире. Именно так Римма Хананова располагает стихотворные строки своего «Одинокого тополя». Каждая из графических частей стихотворения несёт свою смысловую нагрузку, а вместе они соединены в едином образе-символе.

Заметим, что это стихотворение написано в посёлке Хар Булук, близ которого и растёт в степи тополь. «Одним из таких почитаемых

деревьев у современных калмыков является Одинокий тополь, растущий посреди степи, вблизи поселка Хар-Булук (букв. с калм. Черный родник) в Целинном районе Республики Калмыкия. Дерево, посаженное буддийским монахом в 1846 г., имеет почтенный возраст. К тому же на срезе его веток можно увидеть интересную сердцевину, представляющую собой пятиконечную звезду. По утверждению специалистов, это говорит об особом строении проводящей системы дерева. Кроме того, калмыки с особым почитанием относятся к цифре 5, которая символизирует пять стихий, составляющих основу мира. Местные жители приходят к дереву, чтя память о монахе Пурдаше Джунгруеве, который привез семена тополя из своего путешествия к Далай-ламе. Деятельность бакши Джунгруева связана с Богдо Далай ламин хурулом, последним настоятелем которого он являлся» [Хейчиева, 2017. С. 94].

6. Гора

К ПОДНОЖИЮ ГОРЫ С ЕЕ ВЕРШИНЫ

С горы спускаться, говорят, не легче,

Чем подниматься вверх. Не меньше

Трудов и сил приходится отдать.

А если не сезон и непогода,

А если в одиночку этот

Спуск, тогда твой дух

Твердеет, а иначе

Останешься

В стране

Той.

Ой!

Это стихотворение имеет вид перевёрнутого треугольника. Текст объясняет этот графический образ — автор представляет спуск с горы своего воображаемого лирического героя. Сочетание прямого и переносного значений — оригинальный художественный приём автора. Взаимодействие визуального компонента с прямым (физическим, реальным) спуском с горы и с переносным (метафизическим, духовным) раскрывает идею и тайный смысл всего стихотворения — путь вниз требует таких же усилий духа, как и путь вверх. Автор

предостерегает читателя: «Иначе / Останешься
/ В стране / Той / Ой!»

7. Ова чолун

«Термин “обо” буквально означал кучу, грудку камней или каменную насыпь, которая обычно сооружалась на месте отправления религиозного обряда, посвящённого «хозяину» местности или другому божеству (обожест-

влённому духу умершего шамана, могущественному правителю, предку какого-нибудь рода или другой этнической группы, мифологическому персонажу и т.д.). Этот древнейший обычай был широко распространён среди всех народов Центральной Азии (тибетцев, монголов, тюрков и др.), задолго до возникновения буддизма и даже шаманизма,» — пишет Л. Л. Абаева [Абаева, 1992. С. 67–68].

О
В
А

Чолун — это грудка камней,
Это насыпь руками прохожих людей.
Люди уйдут, как кочевники, прочь без оглядки,
Чтобы вернуться потом в чем придется, травой или камнем.
Камень к камню в степи — и будет бугор там, он виден вдали.
Кошма из земли, словно держит в объятьях своих, погляди.
И камень со временем станет песком, как в безмолвной пустыне,
Где ветер беседует с вечностью, равной себе и поныне...
Прохожий, камень в степи найдя, донеси его, не ленись, сюда.
Будет камень и твой среди этих камней лежать, и если он иногда
Скатится вниз — не беда. Рядом камни, как крепкая в мире родня...
Если скажешь ворчливо: «На камне ничто не растёт», то камень
Ответит: «Зачем тебе эта трава? Будешь голым ты с нами,
Как в мир пришел, случайно встреченный на перекрестке веков.
Даже если кто-то из груды камней выберет твой, унесет он с собой,
Ну и что? Камень есть камень. В ладонях тяжелый всегда, пусть хоть мал,
Гладкий, шершавый, острый, округлый — без разницы, если уже упал».
Груда камней, будто грозная сила. Груда камней, как чингисов здесь воин,
он не вернулся домой из походов кровавых, жестоких. И теперь только волен
камнем лежать среди собратьев своих по судьбе. Иначе забрал бы свой камень, в юрту
вернувшись, к семье... Груда камней ширь степей стережет...

Образ камня является одним из центральных в современной поэзии монголоязычных народов. Это связано как с хозяйственно-бытовой деятельностью кочевников, так и с сакральным значением камня в ритуальных буддийских и шаманских практиках. Ребёнок с детства играет в камушки вместо игрушек, три камня кладут в основание домашнего очага, камнями укрепляют наружные стены войлочной юрты у их основания. Большой камень привязывают к верёвке, что привязана к дымоходному отверстию — это придаёт юрте устойчивость при сильном ветре. В степи повсюду видны так называемые

каменные бабы или стеллы, датируемые временами Тюркского каганата (VI–VII вв.) и ещё более ранние гуннские оленные камни (I в. до н.э. — II в. н.э.) с высеченными на них петроглифами. И, конечно, камни кладут на ово (обо), совершая таким образом жертвоприношение духам-хранителям местности. Иногда в степи можно увидеть небольшие камни, положенные на буддийские ритуальные сооружения — ступы или субурганы.

С помощью обо — куч камней, соорудавшихся в честь местных духов-хозяев, происходила сакрализация освоенной местности. «Они

представляли собой одновременно и первоначальное святилище, и жертву и были своего рода маркерами родовой, а позднее этнической территории. Воздвигались обо, как правило, в каких-либо приметных точках ландшафта (на вершинах гор, горных перевалах, перекрёстках дорог, берегах рек и озёр). Каждый приходивший на обо или проезжавший мимо человек должен был что-либо оставить там — камень, тряпочку, долю пищи и питья, позднее — деньги, спички, бутылки с молоком, чаем с молоком, молочной водкой...», отмечает Н. Л. Жуковская [Жуковская, 2002. С. 30–31].

8. Субурган

С
У
Б
У
Р
Г
А
Н
ТЕЛО
БУДД
ПРОШЛОГО,
НАСТОЯЩЕГО,
БУДУЩЕГО —
ВСЕ ВМЕЩАЕТ САКРАЛЬНАЯ СТУПА.
ОБОЙДИ ЕЕ ТРИЖДЫ ПО СОЛНЦУ,
ПРОЧИТАЙ ТЫ МАНТРЫ,
ПОДУМАЙ О СВОЕМ ВОСЬМЕРИЧНОМ ПУТИ,
УСТРАНИ ВСЕ ПРЕПЯТСТВИЯ ДЕЛОМ
ДОБРЫМ НА БЛАГО СУЩЕСТВ.
ОТКРЫВАЮТСЯ ДВЕРИ УМА, ЗАКРЫВАЮТСЯ ДВЕРИ
НИЖНИХ СФЕР БЫТИЯ —
ПРЕТОВ, ЖИВОТНЫХ, ДУХОВ ИЗ АДА.
СЕМЬ КАЧЕСТВ СЧАСТЬЯ ДАРУЕТ СТУПА,
ЕСЛИ ТЫ ВЕРУЕШЬ В ПРАВЕДНЫЙ ПУТЬ,
В КАРМУ СВОИХ ПОЗИТИВНЫХ ДЕЯНИЙ,
ЕСЛИ ТЫ СОСТРАДАЕШЬ ЖИВОМУ ВОКРУГ,
НЕ ПРИЧИНЯЯ ВРЕДА И ПОГИБЕЛИ СУЩИМ.

Перед нами графическое изображение ещё одного ритуального сооружения — субургана или ступы. «Субурган — надгробная пирамида, ступа (священное сооружение ступа, чайтья, в

Поэтические строки стихотворения «Ова чолун» словно бы нагромождены друг на друга в виде ритуальной груды камней, что усиливает семантическую значимость и интертекстуальную наполненность текста. В начале Римма Ханинова даёт толкование понятия ово, затем, прибегая к аллюзии на буддийскую концепцию перерождений говорит о том, что каждый может оказаться здесь в виде камня или травинки. Используя приём сравнения («Груда камней, как чингисов здесь воин...»), автор подчёркивает охранную функцию всего ритуального сооружения. «...Груда камней ширь степей стережёт...», — констатирует поэт.

которое закладывают священные книги, благовонные травы и т.д.)» [БАМРС, 2001. С. 122].

Поэтический дискурс стихотворения «Субурган» составляют графическое изображе-

ние буддийского культового объекта, крупный шрифт стихотворных строк (визуальные компоненты) и основные постулаты буддийского учения, изложенные белым стихом (вербальные компоненты).

«Символизм ступы выражен в её архитектуре, в которой каждый элемент имеет глубинное значение. Символика настолько обширна и сложна, что попытка её упрощения не представляется возможной. Существуют общие представления о канонах строительства и расположения ступы. Всё строение снизу вверх символизирует продвижение к Просветлению, а вся ступа в совокупности является символом полностью просветлённого ума. Форма ступы представляет Будду в короне, сидящего в позе медитации на троне льва. Его корона — вершина шпиля, голова — квадрат у основания шпиля, тело имеет форму вазы, ноги — четыре ступени нижней террасы, а основание — его трон» [Аякова, 2022. С. 18]. Именно такую графическую форму придаёт своему визуальному стихотворению Римма Ханинова. Само название «Субурган», написанное вертикально, символизирует так называемое «древо жизни» — деревянный шест, установленный в центральном канале сооружения, украшенный драгоценными камнями и многочисленными молитвами-мантрами. Буддисты закладывают в «древо жизни» драгоценности и свитки с благопожеланиями, которые там хранятся и вечно заряжают субурган положительной энергией. Шесть следующих строк содержат знаки того, что субурган — не просто культовое сооружение, а хранилище реликвий Будды и почитаемых учителей, например, остатков кремации, драгоценностей, ритуальных предметов, буддийских текстов, которые, в представлении адептов, излучают качества этих предметов и распространяют их на всё окружение [Аякова, 2022. С. 13].

Строки 7–11 представляют ритуальную сторону традиции почитания субурганов. Буддисты совершают паломничество к ступе, обходят её (совершая так называемое *goroo*)

по солнцу не менее трёх раз, повторяют мантры, делают подношения с одной целью — улучшить свою карму. Буддийская концепция кармы является основой учения о нравственности, которая рассматривается не в узких социальных рамках, а в космическом масштабе. Улучшение собственной кармы ведёт к лучшим перерождениям, а в дальнейшем — к выходу за пределы сансарного бытия.

Строки 12–19 говорят о том, что именно необходимо делать для улучшения как своей кармы, так и кармы всех живых существ. Как видим, стихотворение «Субурган» имеет дидактическую направленность, маркируемую глаголами в побудительном наклонении — обойди, прочитай, подумай, устрани. Да и само созерцание ступы для верующих является благом деянием, позволяющим непосредственно прикоснуться к сути буддийского учения. Прекрасную возможность визуализации образа сакрального объекта предоставляет своим читателям автор. Так Римма Ханинова формирует сущностный концепт своего поэтического произведения — счастье в качестве истинного удовлетворения и спокойствия имеет внутреннюю ментальную, а не внешнюю социальную основу.

Визуальная поэзия в современной калмыцкой литературе на русском языке является новым экспериментальным жанром. Продолжая традиции мировой и русской поэзии, Римма Ханинова решает на представление в этом жанре таких знаковых для кочевой культуры объектов, как кибитка (юрта), хадак, таган (треножник), коновязь, ово (обо) из камней, буддийский субурган (ступа). Визуальный, графический компонент в каждом из стихотворений интермедиально связан со знаками, символами и образами компонента вербального.

Эти знаки, символы и образы формируют глубокие смыслы и в сочетании с графической презентацией составляют национальную концептосферу визуальной поэзии Риммы Ханиновой.

Литература

Абаева, 1992: Абаева Л. Л. Культ гор и буддизм в Бурятии. М., 1992.

Abaeva L. L. Kult Gor i Buddizm v Buriatii [The cult of mountains and Buddhism in Buryatia]. Moscow, 1992.

Адлер, 1998: Адлер Дж. Непрерывность традиции визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы: антология. Калининград, 1998. С. 16–23.

Adler J. Nepreruvnost' traditsii vizual'noi poezii. Tipologija i sistematika figurnuh stihov // *Tochka Zrenija. Vizual'naja Poezija: 90-e godu: Antologija* [Continuity of the tradition of visual poetry. Typology and systematics of figurative poems]. Kaliningrad, 1998. P. 16–23.

Апполинер: Апполинер Г. Заколотая горлинка и фонтан. https://ashtray.ru/main/GALLERY/text%20art_calligrams/apollinaire/gorlif.htm (Дата обращения: 20.02.2023).

Appoliner G. Zakolotaja Gorlinka i Fontan [The stabbed turtle dove and the fountain]. https://ashtray.ru/main/GALLERY/text%20art_calligrams/apollinaire/gorlif.htm (Date of access: 20.02.2023).

Аякова, 2022: Аякова Ж. А. Буддийская ступа как символ учения // Вестник Бурятского государственного университета № 1. Улан-Удэ, 2022. С. 12–20.

Ajakova Zh. A. Buddiiskaja Stupa kak Simvol Uchenia [Buddhist Stupa as a Symbol of Teaching] // *Vestnik Buriatskogo Gosudarstvennogo Universiteta* № 1. Ulan-Ude, 2022. P. 12–20.

БАМРС, 2001: Большой Академический монгольско-русский словарь в четырёх томах. Т. 3. М., 2001.

Bolshoi Akademicheskii mongolsko-russkii slovar' v chetureh tomah. T. 3. M., 2001.

Брюсов: Брюсов В. Я. Треугольник. <https://www.culture.ru/poems/15395/treugolnik> (Дата обращения: 09.08.2022).

Brusov V. Ja. Treugolnik [The Triangle]. <https://www.culture.ru/poems/15395/treugolnik> (Date of access: 09.08.2022).

Гик, 2006: Гик Ю. Визуальная поэзия в России. Промежуточные итоги // Дети Ра. № 12, 2006. <https://magazines.gorky.media/ra/2006/12/vizualnaya-poeziya-v-rossii.html> (Дата обращения: 20.02.2023).

Gik Yu. Vizual'naja poezia v Rossii. Promezutochnye itogi [Visual poetry in Russia. Interim results] // *Deti Ra* № 12, 2006. <https://magazines.gorky.media/ra/2006/12/vizualnaya-poeziya-v-rossii.html>. (Date of access: 20.02.2023).

Гурьева, 2009: Гурьева Т. Н. Новый литературный словарь. Ростов н/Д., 2009.

Gur'eva T. N. Novui Literaturnui Slovar' [New Literary Dictionary]. Rostov n/D., 2009.

Дашибалова, 2014: Дашибалова Д. В. Монгольская литература 1990-начала 2000-х гг.: поиски новых идей, форм, образов // Вестник Бурятского государственного университета № 8. Улан-Удэ, 2014. С. 47–51.

Dashibalova D. V. Mongolskaia literatura 1990-nachala 2000-h gg.: poiski novuh idei, form, obrazov [Mongolian literature of the 1990s-early 2000s: the search for new Ideas, Forms, Images] // *Vestnik Buriatskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. № 8. Ulan-Ude, 2014. P. 47–51.

Жуковская, 2002: Жуковская Н. Л., Кочевники Монголии. Культура, традиции, символика. М., 2002.

Zhukovskaja N. L. Kochevniki Mongolii. Kultura, traditsii, simbolica [Nomads of Mongolia. Culture, traditions, symbols]. Moscow, 2002.

Каменский: Каменский В. В. Константинополь. <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/pyat-stikhotvoreniy-i-poeem-vasiliya-kamenskogo-s-kommentariyami/> (Дата обращения: 20.02.2023).

Kamenskii V. V. Konstantinopol' [Constantinople]. <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/pyat-stikhotvoreniy-i-poeem-vasiliya-kamenskogo-s-kommentariyami/> (Date of access: 20.02.2023).

Степанов, 2014: Степанов Е. В. Визуальная поэзия в современной России // Жанровые, стилистические и профетические особенности русской поэзии середины XX — начала XXI веков. Организация современного поэтического процесса. М., 2014. С. 68–80.

Stepanov E. V. Vizualnaia Poeziya v Sovremennoi Rossii [Visual Poetry in Modern Russia] // *Schanrovye, stilisticheskie i profeticheskie osobennosti russkoi poezii serediny 20 — nachala 21 vekov. Organizatsiya sovremennogo poeticheskogo protsesssa*. Moscow, 2014. P. 68–80.

Хейчиева, 2017: Хейчиева А. Б. Сакральные места (объекты) в культуре калмыков: одинокий тополь // Монгол судлал. № 11. УБ., 2017. С. 91–101.

Heichieva A. B. Sakranye mesta (obekty) v kulture kalmukov: odinokiy topol' [Sacred places (objects) in the culture of the Kalmyks: Lonely poplar] // *Mongol sudlal*. № 11. Ulaanbaatar. 2017. P. 91–101.

SIGNS AND SYMBOLS OF RIMMA KHANINOVA'S VISUAL POETRY

Maria P. PETROVA

Saint Petersburg State University

The article is devoted to the analysis of system of symbols and signs in visual poetry of the famous Kalmykian poet Rimma Khaninova (born 1955). Emergence of the genre of visual poetry dates back to ancient times. It is believed that the first to write visual or graphic poetry was Greek poet, grammarian of the Alexandrian school, Simmias of Rhodes (4th century BC). Graphic poetry was a fairly popular genre in the Eastern literature. Examples can be found in classical Persian miniatures, Chinese calligraphy, modern Mongolian poetry. According to most researchers, visual poetry is a genre that combines artistic, visual and literary means. Recently, modern Kalmyk poet writing in Russian, Rimma Khaninova, turned to the genre of visual poetry. External form of her experimental poems is most often the silhouette of the subject, the name of which is the main motive, the expression of the theme, the key word, the most important concept of the entire work. Visual images of Khaninova's poetic texts are inextricably linked with the traditions of nomadic culture. Signs related to the plan of content, correlating with the external graphic form and supported by it, form the meanings of the author's concept sphere.

Key words: symbol, sign, concept sphere, visual poetry, Kalmykia, Rimma Khaninova.

About the author: **Maria P. PETROVA** Cand. Sci. (Philology), Associate Professor, Department of Mongolian-Tibetan Philology, Saint Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation) (mariap2001@mail.ru). ORCID 0000-0002-6120-7676.