

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения

# MONGOLICA-VII

посвящается 100-летию со дня рождения Д. Нацагдорджа  
(монг. Д. Нацагдорж)

*Составитель И. В. Кульганек*



St. Petersburg  
2007

УДК 951.93  
ББК ТЗ(5Мо)

Редакционная коллегия:  
*И. В. Кульганек* (председатель), *Л. Г. Скородумова*, *Н. С. Яхонтова*

**Проект реализован при финансовой поддержке Правительства Санкт-Петербурга**

**Монголика-VII:** Сб. ст. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. — 144 с.

Сборник посвящен 100-летию со дня рождения Дашдоржийна Нацагдорджа (монг. Дашдоржийн Нацагдорж) (1906—1937) — выдающегося монгольского поэта, драматурга, писателя, переводчика, общественного деятеля, одного из самых образованных людей Монголии своего времени. Значение творчества Д. Нацагдорджа для культуры Монголии неосенимо. Его по праву можно назвать основоположником новой национальной реалистической литературы, воедино связавшим в своем творчестве фольклорные традиции и авторское литературное новаторство.

Основными авторами сборника являются преимущественно ученые петербургской школы, хотя многие из них работают в настоящее время, помимо Санкт-Петербурга, в научных центрах Москвы, Бурятии, Калмыкии, где сосредоточена отечественная монголистика.

Статьи написаны в русле основных научных приоритетов и с позиций современного монголоведения, для которого историко-культурные проблемы монгольязычных народов существенны, несут важную общественную нагрузку и имеют как чисто научное, так и общеисторическое практическое значение.

«Монголика-VII» имеет 7 разделов — «Литературоведение и фольклористика», «Историография и источниковедение», «Научные архивы востоковедов», «Наши переводы», «Новости научной жизни», «Рецензии», мемориальная часть сборника посвящена научному и художественному наследию Д. Нацагдорджа.

Сборник статей рассчитан на специалистов-монголоведов, историков науки, культурологов и всех, интересующихся историей России и Центральной Азии.

**Перепечатка данного издания, а равно отдельных его частей запрещена. Любое использование материалов данного издания возможно исключительно с письменного разрешения издательства.**

**No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval systems or transmitted in any form or by any means: electronic, magnetic tape, mechanical, photocopying, recording or otherwise without permission in writing form of the publishing house.**

ISBN 978-5-85803-360-8



9 785858 033608

© Петербургское Востоковедение, 2007

© Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения РАН



Зарегистрированная торговая марка

## Содержание

Предисловие	.....	5
К. Н. Яцковская	Из рода «хранителей тайны огня»	10
Л. К. Герасимович	Еще раз о рассказе Д. Нацагдорджа «Слезы ламы»	20
Л. Г. Скородумова	Мифопоэтическая концепция в творчестве Д. Нацагдоржа (Опыт реконструкции текста)	23
Л. С. Дампилова	Д. Нацагдордж и современная монголоязычная поэзия	32
<b>Литературоведение, фольклористика</b>		
М. П. Петрова	Поэтика постмодернизма в романе Г. Аюрзаны «Долг в десять снов»	35
Б. С. Дугаров	Образ Хормусты в монгольской эпической традиции	37
К. А. Эдлеева	Жанрово-композиционное своеобразие магтала	41
Д. А. Николаева	Генезис мифоритуальных аспектов кругового танца «ёхор» у западных бурят	46
Д. Нансалма	Одежда монголов	54
<b>Историография и источниковедение</b>		
Е. И. Кычанов	Отголоски сюжета об «избиении младенцев» в рассказах о предках Чингис-хана	57
Н. А. Лифанов	Род Тайчжиуд и начало монгольской государственности	59
А. Г. Юрченко	Кумысная церемония при дворе Бату-хана	62
Ю. И. Дробышев	Экологические сюжеты в средневековом монгольском законодательстве	71
В. Л. Успенский	Монгольские рукописи и ксилографы, поступившие в Санкт-Петербургский университет от А. В. Попова	83
<b>Научные архивы востоковедов</b>		
	Из воспоминаний М. И. Клягиной-Кондратьевой	87
	Письма А. Д. Симукова к П. К. Козлову и Е. В. Козловой	102
<b>Наши переводы</b>		
	Из поэзии Д. Нацагдорджа	110
Ц. Тумэнбаяр	Уральская рябинушка	112
	Из современной монгольской прозы	114
<b>Новости научной жизни</b>		
	Конференция, посвященная Агвану Доржиеву (Санкт-Петербург, Россия)	120
	Конференция, посвященная эпосу «Джангар» (Урумчи, Китай)	123
<b>Обзоры и рецензии</b>		
	Обзор изданий на русском языке по монголоведению за 2006—2007 годы	126
	Рецензии	133
Некролог	.....	138
Summary	.....	140

Л. Г. Скородумова

## Мифопоэтическая концепция в творчестве Д. Нацагдоржа

(Опыт реконструкции текста)\*

Творческое кредо Д. Нацагдоржа формировалось во многом под влиянием устного народного творчества и классического литературного наследия, о чем не раз писали исследователи.

Анализ вершин творчества писателя — рассказа «Быстрый как птица буланный скакун» («*Шувуун Саарал*») (1933) и поэмы «Моя Родина» («*Миний нутаг*») (1930) дает основание говорить о глубинных связях поэта с национальными традициями художественного творчества.

Структура и композиционное построение поэмы «Моя Родина» отражают мифопоэтические представления древних монголов о вселенной. К мифологическим характеристикам пространства относятся одухотворенность, эмоциональная окрашенность, конкретность (насыщенность материальными предметами), неразрывная слитность со временем, организованность, т. е. членение на составляющие, основанное на двоичной классификации (север — юг, правое — левое, верх — низ), взаимосвязанность с числом, идентичность его освоенной части вселенной и противопоставление неосвоенному пространству (хаосу) [1: 13].

Мифопоэтическая концепция пространства прослеживается в композиции поэмы «*Миний нутаг*», четко делимой на три разных цикла, каждый из которых состоит из четырех четверостиший. Все циклы организованы при помощи определенных лексико-грамматических средств. Внутри каждого четверостишия заключена замкнутая структура мироздания. Вся поэма представляет собой цепочку таких замкнутых циклов, организованных при помощи синтаксического и лексического параллелизма, развернутых атрибутивных конструкций.

Равное космосу, открытое, лишнее границ пространство Нацагдорж постепенно сворачивает до размеров обжитого человеком кочевья при помощи

меняющейся оптической позиции. В первом, начальном цикле взгляд поэта направлен сверху, издалека, природа абстрактна, величественна, недостижима:

Высокие прекрасные горы Хэнтэя, Хангая и Саян,  
Украшение севера — покрытые тайгой сопки,  
Широкие гобийские просторы Мэнэн, Шарга и Номин,  
Песчаные барханы — моря — чело южной стороны.

В первом четверостишии привлекает внимание четкое разграничение пространства по принципу бинарной оппозиции: «верх — низ», «север — юг», «небо — земля».

Имплицитный смысл четверостишия составляет поэтический образ — горы и воды (*унасан газар угаасан ус*). Вместо «вод» здесь метафора «океаны» (*далайнууд*).

Метафоризация пространства, его персонифицированность — другой видовой план первого четверостишия, зачинного, выполняющего функцию художественного обрамления поэмы.

Внутри описания величественно прекрасного пейзажа содержится ассоциативная связь. Метафора *Хойт зугийн чимэг болсон* ('ставшие украшением севера') вызывает в сознании образ красавицы с сережками в ушах. Слово *сайхан* ('прекрасный, красивый') в первой строке — *Хэнтий Хангай Саяаны ондор сайхан нуруунууд* — вызывает ассоциацию с красавицей. Вода в прямом ее значении появляется во втором четверостишии:

Хэрлэн, Онон, Туулын  
тунгалаг ариун мөрнүүд  
Хотол олны эм болсон горхи булаг аришаанууд  
Хөвсгөл Увс Буйрын гүн цэнхэр нуурууд  
Хүн малый ундаа болсон тойром бүрд уснууд [2: 115]

Реки Онон и Тола —  
они чисты и прозрачны,  
Целебными стали ныне  
источники и ручьи.  
Буир, Хубсугул — озера,  
глубокие, голубые,

\* Статья написана при финансовой поддержке РГНФ. Проект № 06-04-91842а/Г.

Воды всех водоемов  
щедры поят людей<sup>1</sup>.

В третьем и четвертом четверостишиях первого цикла сохраняется та же система координат — «верх — низ» («низ — верх»): *голууд — даваанууд* («Реки — перевалы»), *цаст өндөр хайрхнууд — уудам амьсгалт талууд* («Снежные высокие священные горы — широкие просторные степи»). Такое чередование напоминает эффект маятника или качелей: верх — низ, север — юг, горы — реки.

Выше отмечалось, что одной из констант мифологического пространства является его населенность. Признаки обжитого пространства, отсутствующие в первом четверостишии «*Миний нутаг*», встречаются во втором четверостишии: *Хотол олны эм болсон горхи булаг аришаанууд...* («Целебные для людей ручьи, минеральные источники») — *Хүн малын ундаа болсон тойром бүрд уснууд* («Поют водой людей и животных озера — оазисы»). Но это пока просто абстрактные знаки — символы.

В третьем четверостишии строка *Хол газар одсон харгуй дардан замууд* («Протоптаные тропы и дороги, ведущие в дальние земли») более конкретно приближает к человеку, это знак семантического обживания, освоения вселенной. Упомянутые поэтом хребты и горы *нуруунууд, уулнууд* ассоциируются с мировой горой Сумбэр (Сумэру), которая является Центром сакрального пространства и вместе с тем персонифицированной сакральной ценностью. К центру ведет дорога — то, что связывает самую отдаленную периферию с центром. Она позволяет герою приблизиться к космолизованному и культурному пространству [5: 341].

Таким образом, линейность, статичность космолизованного пейзажа в первых трех четверостишиях начального цикла поэмы — закрытая линейно-синтаксическая цепь, несущая в себе единую содержательно-эстетическую функцию, замыкается только что упомянутой строкой *Хол газар одсон харгуй дардан замууд*. Эта последняя строка третьего четверостишия семантически связана с началом последнего, четвертого четверостишия первого цикла поэмы: *Холхи газраас гялалзсан цаст өндөр хайрханууд* («Снежные высокие священные горы, сверкающие вдалеке»).

Тема первого цикла — абстрагированное пространство, космос — выражена атрибутивными конструкциями, повторяющимися причастными оборотами в первых трех четверостишиях: *хойт зүгийн чимэг болсон; өмнө зүгийн манлай болсон; хотол олны эм болсон; хүн малын ундаа болсон; уурхай баялгийн охь болсон...*

Если первый цикл — это статичное, линейное пространство, далекий пейзаж, то второй цикл, центральный, являющийся композиционным, семантическим центром поэмы, — это социологизированное пространство, обжитое человеком, освященное его жизнью и деятельностью. Переходным мостиком от первого цикла ко второму является последняя строка четвертого четверостишия *Хүний сэтгэл тэнийсэн*

*уудам амьсгадт талууд* («Широкие степные просторы, где распрямляется душа»), рифмующаяся с первой строкой пятого четверостишия *Хангай говийн хооронд Халхын уудам нутаг* («Кочевья Халхи, простирающиеся между Хангаем и Гоби»).

Здесь повторяются не только начальная и внутренняя рифмы. Строки связаны между собой и лексическим повтором: *уудам*. Пространство конкретизируется, обретает зримые, осязаемые черты, различимые взглядом, — это всадник, который мчится по степи, охотник, выслеживающий дичь в горных хребтах, долины, где проходят традиционные скачки, прекрасные, сочные травы пастбищ, миражи в ясных далах, обо, величаво высящиеся, словно мифическая гора Сумэру (*Сүлд тахилга улирсан сүмбэр их овоотой*).

Этот цикл по праву можно назвать энциклопедией быта монголов. В поэтических образах Д. Нацагдордж нарисовал яркие картины народной жизни — перекочевки, обряды, охота, скачки, праздники, животноводство, земледелие. Здесь жизнь всего народа и отдельного человека — от рождения до старости. Бытие начинается в первом четверостишии с детства и юности:

*Хангай говийн хооронд Халхын уудам нутаг  
Хар бага наснаас хөндлөн гулд давхисан газар  
Гөрөөс араатан авласан урт урт шилүүд  
Хүлэг морин уралдсан хөндий сайхан хоолойнууд*  
[2: 115].

Привольны кочевья халхасов  
между Хангаем и Гоби —  
Земля, которую знаем  
всю поперек и вдоль,  
Где на косуль и хищников  
охотились мы так часто,  
Где по долинам и падам  
неслись скакуны как вихрь.

Во втором четверостишии монгол достигает зрелости, т. е. становится лихим наездником «сайн эром»:

*Салхины үзүүрт найгасан соргог нарийн ногоотой  
Саруул талд яралзсан сонин янзын зэрэглээтэй  
Сайн эрс цугларсан байц бэрх газартай  
Сүлд тахилга улирсан сүмбэр их овоотой.*

Там — свежие, нежные травы  
тихо колышет ветер,  
Там, в светлой степи, маячат  
причудливые миражи.  
Там собирались мужи  
на древнем кургане Сумэру,  
Жертвенные обряды  
свершая в вечерний час<sup>2</sup>.

И затем, в последнем четверостишии цикла, почитание предков, воспевание подрастающего поколения:

*Өлгий сайхан ууланд өвгөдийг тавьсан газар  
Үр ач хүүхдийн үржиж өссөн орон  
Таван хоцуу мал дүүрэн билчсэн нутаг  
Монгол хүн бидний сэтгэлийг сорсон орон* [2: 116]

Там, на отрогах горных,  
мы хоронили предков.  
Там, на просторе, дети  
множились и росли.  
Там, на земле привольной,  
влекущей сердце монголов,  
Пять видов скота кочуют  
Вместе с нами в степи.

Здесь можно наблюдать высший уровень семантизации пространства: развернутая метафора — детство, юность, зрелость, старость, смерть, снова детство — ассоциативный ряд, где доминантными становятся глаголы, относящиеся к деятельности человека: *давхисан* ('скакали'), *авласан* ('охотились'), *уралдсан* ('соревновались на скачках'), *цугларсан* ('собирались'), *улирсан* ('из года в год устраивали'), *уржиж өссөн* ('росли, мужали')... Другие причастные формы глаголов в этом цикле также передают движение: *найгасан* ('колыхались'), *яралзсан* ('мерцающие'), *ургасан* ('выросшие'), *сулжих* ('петляют'), *билчсэн* ('паслись')...

В центральных четверостишиях четко прослеживается представление о внутренней преемственности между человеком и миром, континуальная связанность с ним через центр. Символом сакрализованного пространства здесь служит оборудование. В восьмом четверостишии реализуется принцип ориентации на цепочку преемственных «перерождений». Совместный падеж, который оформляет окончание каждой строки трех четверостиший цикла: *ногоотой* ('с травой'), *зэрэглээтэй* ('с миражами'), *бэрх газартай* ('с труднодоступными местами'), *их овоотой* ('с большими обо'), *бэлчээртэй* ('с пастбищами'), *нурруутай* ('с хребтами'), *нутагтай* ('с кочевьями') и т. д. сближает поэму с традиционным магталом, имеющим номинативное, описательное значение [7: 132]. С другой стороны, наличие глаголов движения, препозиция причастных форм глаголов, локализованных в центре строки и несущих главную смысловую нагрузку, позволяют выразить единство качества и действия.

Так достигается художественная симметрия с гармоническим центром поэмы, роль которого выполняет второй цикл. Содержание третьего цикла (четыре последних четверостиший — 9-го, 10-го, 11-го и 12-го) составляет пространственно-временная константа, ибо мифопоэтическое сознание не разделяет пространство и время [5: 340]. Пространство и время образуют в этом случае неразрывное единство — хронотоп.

Цепочка деепричастных форм глаголов придает поэтическому тексту повествовательный характер. Разделительные деепричастия *бүрхээд* ('покрывая'), *дэлгэрээд* ('простираясь') подчеркивают длительность, протяженность действия во времени, передают психологическую оценку автором происходящих событий:

*Өвлийн тасхийм цагт цасан мөсөн бүрхээд  
Болор шилийн өнгө гялтганаж гялалзсан орон*

*Зуны нартай улиралд цэцэг навч дэлгэрээд  
Жигүүртэн шувуу холоос ирж  
гангар гунгар донгодсон орон [2: 116].*

Блестящая и сверкающая,  
словно хрустальная чаша,  
Страна жестокой зимою  
покрыта снегом и льдом.  
Но снова она цветами  
сияет летней порою,  
Когда прилетают птицы,  
курлыча «гангар-гунгар».

Исходный падеж — *холоос* ('издалека'), *үеэс* ('со времен') поддерживает детерминирующий фон эпического повествования, передает длительность действия. Это четверостишие — дань природному времени.

Былинность, эпическую монументальность повествованию придают традиционные эпитеты *алтан нарны туяа* ('лучи золотого солнца'), *мөнгөн сарны гэрэл* ('серебряный свет луны'). Солнце и луна означают не только круговорот четырех времен года, но и чередование дня и ночи. Это также дальний и ближний планы (бинарная оппозиция далеко — близко). Следующая временная рамка во втором четверостишии:

*Хунну сюннугийн үеэс хөгшид өвгөдийн минь нутаг  
Хөх Монголын цагт хүчирхэг болсон орон  
Он онд идээшиж олон жилд дассан нутаг  
Одоогийн шинэ Монголын улаан туг бүрхсэн орон [2: 116].*

Родина наших предков  
еще со времен гуннов,  
В эпоху синих монголов  
возникла она в боях.  
С нею навек мы свыклись,  
с нею навек сроднились,  
С нею, что красным знаменем  
осенена навек.

Ритм достигается повтором *он онд* ('из года в год'); *олон жилд* ('многие годы'), а также использованием формы исходного падежа: *Хунну сюннугийн үеэс* ('со времен гуннов и сюнну'), передающим причинно-следственную связь, непрерывность истории, незыблемость, нерушимость существования человека на его родине, данной ему свыше. В данном контексте слово *заяасан* ('суждено') является ключевым.

В этом цикле красной нитью проходит мысль поэта о том, что движение, динамика, перемены присущи лишь природным явлениям, все остальное — то есть история общества, страны со времен хунну и сюнну — неизменно, непреложно, эту мысль подчеркивают слова *ашдын заясан* ('навечно суждена'), *энхжин тогтсон* ('мирно установилась'), *мөнхжин гялалзсан* ('вечно сверкающая'), *хүчирхэг болсон* ('ставшая могучей'), *олон жилд дассан* ('к которой привык за многие годы').

Явно заметна пространственно-временная точка зрения автора, выраженная в определенной стилистически окрашенной структуре текста. Таким образом, если рассматривать поэму как лексико-синтак-

сическое единство на уровне текста, то с полным основанием можно выделить три темы внутри трех замкнутых циклов. Преобладание атрибутивных конструкций в первом цикле позволяет классифицировать его как описательный текст. Эмоциональную нагрузку в данном случае несут прежде всего именные формы — имена существительные в родительном падеже. Во втором цикле экспрессивность придают глаголы (последовательная цепь причастий), в третьем цикле деепричастные формы глагола подчеркивают последовательность повествования и протяженность во времени.

Повторение художественного элемента происходит каждый раз в новом контексте, где этот элемент интонируется и акцентируется. Повтор свидетельствует о семантической значимости элемента в структуре текста. Ритм создается сменой форм повествования, организацией всего речевого движения, особенностями синтаксического строя.

В поэме «*Миний нутаг*» начальная, конечная и внутренняя рифмы также участвуют в создании ритма, организации тематических циклов поэмы. Например, если в первом цикле преобладает рифма *хо — ху — хэ — ха* (конечная рифма — *ууд*), то во втором цикле вместе со сменой темы меняется и рифма — в шестом четверостишии появляется рифма *са — со — су*; в седьмом и восьмом — *на — та — в — у*. Любопытно, что рифма сбивается в тех четверостишиях, которые являются композиционным и гармоническим центром поэмы. Неизменной остается лишь конечная рифма, выраженная формой совместного падежа — *тай*. Рифма последних 11-го и 12-го четверостиший — *ху — хо*, совпадает с аллитерацией в начале поэмы, образуя графическую рамку поэмы. Ритмически организует текст повтор гласного «о» в рефрене: *Энэ бол миний төрсөн нутаг / Монголын сайхан орон* («Это — моя Монголия, / Милая навсегда»).

Надо сказать, что доминантными словами всей поэмы являются слова-локативы *орон, нутаг, газар*. Эти существительные участвуют в образовании парных словосочетаний: *газар нутаг* ('земля-кочевье'), *орон нутаг* ('место-кочевье'), *газар орон* ('земля-страна'). Нельзя не отметить при этом, что морфема «ор» чрезвычайно продуктивна в монгольском языке, отличается семантической емкостью и выразительностью.

Значение монгольского глагола *орох*, таким образом, перекликается с другим свойством мифологического пространства, о чем писал Топоров Б. Н.: «...свободное, широкое пространство, возникающее и развертывающееся вовне по отношению к какому-то центру, через который как бы проходит стрела развития, ось разворота, выделение его из хаоса» [5: 340].

В поэме Д. Нацагдорджа «Моя Родина» находят отражение мифологические представления монголов-кочевников о вселенной и о том месте, которое в ней занимает человек, с элементом стихийной геометрии. Свое жильё (включая освоенное хозяй-

ственное пространство) монголы рассматривают как некий центр, вокруг которого концентрическими кругами располагается весь остальной мир [1: 25].

Повествование в своей поэме Д. Нацагдордж разворачивается центростремительно, начиная с макрокосма, со взгляда сверху и со стороны, постепенно двигаясь к ближнему кругу бытия, то есть к центру. Это в полной мере соответствует характеру национальной живописи «*монгол зураг*», где отсутствует линейная перспектива, статическое пространство изображено на плоскости. Такая композиционная структура поэмы Нацагдорджа отвечает принципу организации повествовательного фольклора, о котором писал С. Ю. Неклюдов: «...пространственно-временная организация повествовательного фольклора имеет весьма своеобразные мифологические соответствия. Прежде всего следует упомянуть признаки циклической замкнутости статического пространственно-временного континуума эпоса и сказки, как бы воспроизводящие чрезвычайно близкую в этом отношении структуру мифа» [4: 189].

Таким образом, поэма Д. Нацагдорджа «Моя Родина» может служить иллюстрацией ориентального типа сознания, являющегося самодостаточным (как самодостаточно пространство), центростремительным и эмоционально окрашенным.

Д. Нацагдордж является зачинателем короткого жанра афористической прозы — лирического рассказа в современной монгольской литературе. Афористичность, ассоциативность, присущие короткому рассказу, сближают его с поэзией. Лирическую миниатюру еще называют поэзией в прозе. Действительно, короткий рассказ — это промежуточный жанр, несущий в себе свободу прозаической формы для выражения мысли и музыку поэтического слова, способный передать мгновение в ощущении действительности.

В ритмической композиции художественного повествования в рассказе Д. Нацагдорджа «Быстрый как птица серый скакун» реализуется та же мифопоэтическая концепция модели мира, что и в поэме «*Миний нутаг*».

В данном случае эпические принципы ритмической организации текста обусловлены его смысловой стороной. В свою очередь, ритм также выступает как смысловыражающая категория. Лингвистический анализ рассказа «*Шувуун саарал*» ярко это демонстрирует.

Способы создания ритма прозы проявляются как на фонетическом уровне, так и на уровне синтагмы. Предложения сверхфразового единства образуют разные типы текстов художественной прозы: описательного, изобразительно-описательного и повествовательного. Первичным ритмообразующим элементом является слог, который создает и условия для выделения синтагмы в предложении.

Динамическая структура предложения в монгольском языке строго определена сингармонизмом. Возьмем в качестве примера первое предложение рассказа Д. Нацагдорджа «*Шувуун саарал*»: *Хөндий*

*талын зэрэглээ /мяралзан жирэлзэх нь/ холоос үзэхэд сонин* («Мираж в долине мерцает и переливается. Интересно смотреть издали»). Предложение состоит из трех синтагм, каждая, в свою очередь, состоит из трех слов. В первой и третьей синтагмах по восемь слогов, во второй — шесть. Внутри синтагмы нетрудно заметить чередование гласных твердого и мягкого ряда: *ө-ий а-ий э-э-э-э-я-а-а-и-э-э/о-о-о-ү-э-о-и*. Первая и третья синтагмы связаны между собой и начальной рифмой: *хөндий-холоос*. Ритм создается и чередованием согласных *з/ж/р/л/*. Созвучны первое и последнее слова предложения. Ритмическое, смысловое ударения связывают три слова: *хөндий, холоос, сонин*.

Тенденция синтагмы в монгольском предложении к строгому чередованию гласных твердого и мягкого ряда наблюдается и в других текстах (см.: [20: 175]).

Рассмотрим следующий отрывок упомянутого рассказа Д. Нацагдорджа: *Сурэнхуу /саарал морины амыг/ арайхан тогтоож/ овооны дэргэд буун/ хөлсий нь хусаад/ тамхи татан байх бөгөөд/ ташаа нь тэвхийж/ хавирганы яс нь ярайсан ялуун саарал морь нь/ тогтоож ядан/ гоо сайхан дөрвөн хөлөөрөө ээлжлэн газар цавчилж/ уран сайхны толгойгоо ийш тийш сэжих нь агаарт дэгдэж/ үүлэнд умбан алдмаар/ хоёр чихээ солбилзуулан/ хааяа нэг шилгээж/ эзнийхээ сэтгэлийг баясгана* [2: 211]

(«С трудом натянув удила, Сурэнхуу спешился возле обо, смахнул с взмыленного коня пену и закурил. Стройный буланный конь с вздымающимися боками, на которых обозначились ребра, горячился, бил стройными ногами о землю, качал красивой головой. Время от времени он вскидывал ее кверху, и тогда казалось, что он вот-вот взлетит в облака. Конь прыдал ушами, и хозяин испытывал чувство гордости за своего любимца»)<sup>3</sup>.

Первые две синтагмы связаны рифмой: *саарал — арайхан*. Далее по всему тексту преобладает сочетание *а-а* как выражение главной темы — описание коня: *хавирганы яс нь ярайсан, ялуун саарал морь* ('резвый буланный конь с заметно обозначенными ребрами'). Синтагма состоит из созвучий, образующих ритмический рисунок. Любопытно, что на переходе от одного смыслового отрезка предложения к другому, там, где ритм меняется, синтагмы зарифмованы: *тамхи татан байх бөгөөд / ташаа нь тэвхийж* («Сидит, курит. Бока коня вздымаются...»).

Расположив синтагмы данного отрывка в столбик, мы увидим стихотворение в прозе примерно с равным количеством слов в строке, с четким ритмом:

*Сурэнхуу  
саарал морины амыг  
арайхан тогтоож  
овооны дэргэд буун  
хөлсийг нь хусаад  
тамхи татан байх бөгөөд  
ташаа нь тэвхийж  
хавирганы яс нь ярайсан  
ялуун саарал морь нь*

*тогтоож ядан  
гоо сайхан дөрвөн хөлөөрөө  
ээлжлэн газар цавчилж  
уран сайхны толгойгоо  
ийш тийш нь сэжих нь  
агаарт дэгдэж  
үүлэнд умбан алдмаар  
хоёр чихээ солбилзуулан  
хааяа нэг шилгээж  
эзнийхээ сэтгэлийг баясгана.*

Наличие внутренней рифмы, аллитерации, созвучий дает основание говорить об индивидуальном стиле Д. Нацагдорджа, о том, что его короткие лирические рассказы — это ритмическая проза, близкая к белому стиху.

Синтагменное ударение в данном отрывке всегда падает на первое слово. В конце фразы с изменением ритма и завершением повествования авторской речью меняется и фонетический облик синтагмы. Две предпоследние синтагмы отрывка связаны опять же анафорой, но последняя в звуковом отношении выделена. Повышение тона в синтагме является одним из средств выделения ключевого слова, выражения предикативных связей. Рематическую группу синтагм выделяют повышением тона, такое слово ближе к сказуемому или само сказуемое.

В рассказе Д. Нацагдорджа, изобразительно-описательном по коммуникативному типу, в отличие от повествовательного текста мы находим другие грамматические связи внутри синтагмы, а именно пространственно-временное единство текста здесь не выделено специальными обстоятельствами, оно обнаруживается лишь на уровне ассоциативно-смысловых связей. В первой фразе рассказа на время указывает *мираж: Хөндий талын зэрэглээ /мяралзан жирэлзэх нь/ холоос үзэхэд сонин* («Мираж в долине мерцает и переливается. Интересно смотреть издали»). Автор словно отождествляет себя с художником, рисуя картину — он сначала смотрит издали на пейзаж: *холоос үзэхэд сонин*. На то, что описываемый изобразительный ряд рассказа разворачивается перед читателем как зрительный ряд полотна картины, указывает и глагольная форма *настояще-будущего времени, означающая неопределенное время повествования, время рассказчика*. Следующая точка отсчета: *ойртон үзвэл* («если подойти поближе и посмотреть») означает границу и переход к главному высказыванию. Затем художник населяет пейзаж людьми.

Вернемся к первому предложению рассказа «Шувуун саарал». Оно во многом знаменательно: *Хөндий талын зэрэглээ /мяралзан жирэлзэх нь/ холоос үзэхэд сонин*. В предложении девять слов<sup>4</sup>, составляющих три равные синтагмы по три слова. Магическое число девять (три тройки) подсознательно оказалось участвующим в ритме прозы. С другой стороны, оно напоминает отдаленную связь с традиционным жанром монгольской гномической поэзии — триадой (*ертөнцийн гурав*). Кроме того, народная поэзия Монголии тяготеет к строке, состоящей из трех слов. Таким образом, предложение можно представить и

как трехстишие с равным количеством слов в строке, по звучанию и ритму оно близко к поэтическому тексту.

Анализ текста позволяет выделить помимо основной темы — «Прекрасный серый и быстрый как птица скакун Шувуун саарал» — несколько подтем: летний жаркий день накануне *надома* (праздника); картины природы, степь (микротема); Сурэнхуу, главный герой и его взаимодействие с конем и через коня — с людьми. Главный мотив, объединяющий тему и подтемы, — гармония человека и природы, атмосфера праздника, нераздельность коня и человека как главное условие этой атмосферы праздника.

Посмотрим, как реализуются эти подтемы в вертикальных лексических связях, какие используются грамматические формы.

Первая подтема. Картина природы описана в первых двух абзацах от лица стороннего наблюдателя. Этот отрывок представляет собой самостоятельный текст и может быть назван сверхфразовым единством. Он имеет и пространственно-временные границы. Автор последовательно расширяет ракурс: в первой фразе логическое ударение падает на слово *холоос* /'издалека'/: *холоос узэхэд сонин*. Конечная синтагма в первой фразе важна для композиционной и ритмической организации сверхфразового единства. Здесь автор как бы обращается к читателю, приглашает его стать зрителем, созерцателем картины пока издалека. В первой фразе содержится и указание на время года — это лето, самая жаркая пора, видимо, конец июня или начало июля — мираж в степи. Это может быть микротемой, выраженной одним предложением. Во второй фразе автор «населает» картину — маленькие точки появляются из миража: *Хэдэн жижигхэн юм түүний дунд сүүмэлзэх нь яахин даруй танигдах* («Несколько маленьких точек замелькали внутри миража, легко узнаваемые»). Это предложение также девятисловное. Оба предложения выстраиваются в ритмический параллелизм. Здесь и там имеется субстантивированное подлежащее, оформленное причастием будущего времени: *мяралзан жирэлзэх нь*; *суумэлзэх нь*. Однотипны и глаголы в форме совместного залога, сказуемое второго предложения *танигдах* в форме страдательного залога. Залоговые формы, как мы увидим ниже, преобладают во всем тексте. «...Грамматические категории частей речи отнюдь не являются отражением и выражением логических категорий, но, будучи предназначенными для целей общения, они указывают определенную точку зрения на предмет, хотят выставить предмет в определенном свете, для его специального понимания и потому содержат в себе, по крайней мере, два семантических слоя: предметно-логический и другой, так или иначе понимаемый-интерпретативный, назначенный для сообщения данного предмета другому сознанию» [13: 358].

Внутри рассматриваемой подтемы могут быть выделены следующие микротемы: «степные просторы и кони» — то, что радует монгола, является главным условием счастья. Экспрессивность описания в

первом фрагменте рассказа достигается сложной атрибутивной конструкцией, состоящей из трех синтагм: *Уудам газар, дураар сэлгүүцэх/ хээр хөдөөгийн цэнгэл/ хурдан морины яралзан ирэх/ эр хүний бахдал / ойртон үзвэл/ хэдэн залуус морь тарлаж байна* («Только приблизившись, можно увидеть юношей, весело мчащихся по широким степным просторам. Скакать лихо — любимое развлечение степняков. Бег резвого скакуна вызывает трепет и восхищение в сердце каждого монгола») <sup>5</sup>. Первые три синтагмы несут на себе акцентное интонационное ударение. Внутрисинтагменное ударение в них падает на первые слова — *уудам, дураар, хээр*, связанные между собой ассоциативно. Они передают представление о просторах степи как о том месте, где можно «по своей воле скакать верхом», о чем свидетельствует *цэнгэл* ('веселье, радость') — главное слово, завершающее отрывок в микротеме. Слова *цэнгэл* и *бахдал* созвучны, они имеют одинаковую грамматическую форму и оба выполняют функцию подлежащего, выраженного отглагольным существительным. Подтема ограничена пространственными рамками: *холоос узэхэд, ойртон узвэл*. Синтагма *ойртон узвэл* не только является пограничной, но и осуществляет переход к следующей подтеме, связывает обе подтемы с соседней синтагмой *хэдэн залуус морь тарлаж байна*, содержащей новое высказывание автора и его указание на события, которые будут разворачиваться в следующем сверхфразовом единстве. Основные признаки рассмотренного сверхфразового единства: законченность, самостоятельность темы, интонационно-смысловое единство.

Смысл описания — констатация предметов, представляющих компоненты общей картины — имена предметов и состояние природы и человека: *зэрэглээ* ('мираж'), *холоос* ('издалека'), *цэнгэл* ('веселье'), *бахдал* ('гордость'), *залуу* ('молодой'), *мяралзан жирэлзэх* ('блещет'), *суумэлзэх* ('мерцает'). Глаголы-сказуемые принимают на себя логическое ударение, поэтому во фразах и синтагмах несущие акцентное ударение слова оказываются в препозиции, хотя грамматически и являются зависимыми словами. Сверхфразовое единство в данном случае поддерживается семантико-грамматической однородностью предметных тем. Предметно-рематическая доминанта, синонимический и ассоциативный ряды образуют параллельное соподчинение, при котором движение тем составляет как бы отрезок и сверхфразовое единство текста по изобразительно-описательному типу. Важно при этом отметить, что психологическое ударение фразы падает на синтагмы, описывающие состояние, качество действия, предметы, то есть на атрибутивные конструкции, что также позволяет отнести его к самостоятельному сверхфразовому единству. Эмоциональная напряженность, экспрессивность описания достигается короткой синтагмой, внутренней рифмой, аналитическими конструкциями, бинарными связями: *хөндий тал — хээр хөдөө, уудам газар, мяралзан жирэлзэх*.

Среди семантических факторов, обуславливающих слияние слов в одной синтагме или распределение их между различными синтагмами, наиболее типичны, по крайней мере, четыре основных. Первый семантический фактор, обуславливающий цельность синтагмы, — синтаксическая группа. Второй (факультативный) семантический фактор вступает в действие при наличии в тексте переносного языкового или речевого (оказиального) значения слова. Третьим семантическим фактором, влияющим на синтагматическое членение, выступает антитеза... Наконец, на синтагматическое выделение или невыделение слова влияет степень его знаменательности [16: 87—88].

Следующая, центральная, подтема текста раскрывается в уже цитированном отрывке, или втором фрагменте рассказа Д. Нацагдорджа. Для наглядности приведем этот отрывок еще раз: *Сурэнхуу /саарал морины амыг/ арайхан тогтоож/ овооны дэргэд буун/ холши нь хусаад/ тамхи татан байх бегед/ таашаа нь тэвхийж/ хавцрганы яс нь ярайсан/ ялуун саарал морь нь/ тогтоож ядан/ гоо сайхан дэргэн хелеереэ ээлжлэн газар цавчилж/ уран сайхны толгойгоо ийш тийш сэжиг нь агаарт дэгдэж/ уулэнд умбан алдмаар/ хоёр чихээ солбилзуулан/ хааяа нэг шилгээж/ эзнийхээ сэтгэлийг баясгана* («С трудом натянув удила, Сурэнхуу спешился возле обо, смахнул с взмыленного коня пелу и закурил. Стройный буланный конь с вздымающимися боками, на которых обозначились ребра, горячился, бил стройными ногами о землю, качал красивой головой. Время от времени он вскидывал ее кверху, и тогда казалось, что он вот-вот взлетит в облака. Конь прядал ушами, и хозяин испытывал чувство гордости за своего любимца»). Это одно сложносоставное предложение, внутри которого можно выделить три микротемы. Если в предыдущем сверхфразовом единстве доминантными являлись атрибутивные конструкции, то в данном отрывке ритм меняется благодаря предикативным связям внутри синтагм. Синтагменный ритм сбивается, количество слов здесь неодинаково: в первой микротеме (части предложения) по два-три слова, во второй — два, три, четыре, шесть, четыре, три, три, четыре, два, три, и, соответственно, по слогам: а-а э-и/ о-и уаа/а-а э-и / а-и-а- я-а-а/ я-у-у-а-а-а— о-о-о-я-а/ о—о а-а ө-ө ө-ө-ө/ э-э-э а-а-а-и/ у-а-а-а о-о-о-о/ и и э-и/ а-а-а- э-э э-у-а-а-а-а-/ четыре, восемь, одиннадцать, девять, семь, восемь, четыре, пять, шесть. В третьем отрезке снова устанавливается постоянный ритм — из трех синтагм по три слова в каждой.

Лексико-смысловая соотнесенность трех частей сложносоставного предложения, оформленных грамматически как простые предложения, состоящие, в свою очередь, из нескольких предикативных конструкций каждое, позволяет нам, хотя и с большой долей условности, характеризовать данное предложение как сверхфразовое единство. В первой части предложения, раскрывающей первую микротему, четко обозначены темо-рематические связи: субъект (главный герой Сурэнхуу) и несколько однородных сказуемых, выраженных деепричастными формами.

Субъектно-объектные связи также главные внутри синтагмы, что обнаруживается и в залоговых формах глаголов, и в деепричастных формах глаголов *амыг тогтоож, хөлсий нь хусаад тамхи татан*. Наконец, союз *бөгөөд*, употребляемый, как правило, в сложносоставных предложениях, состоящих из грамматически самостоятельных отрывков, свидетельствует о правомерности отождествления данных отрывков фразы с самостоятельными предложениями, а все сложносоставное предложение позволяет отнести к сверхфразовому единству.

Этот отрывок по коммуникативной направленности относится к описательно-повествовательному типу речи, что подтверждается прежде всего, как уже упоминалось, преобладанием предикативных конструкций, выражающих цепь действий. Но так как действия происходят не во времени, а в пространстве, то ритм прозы здесь почти не меняется — просто вначале автор описывал пейзаж, а теперь — обитателей этого пейзажа. В подтексте первой «фразы» заключен скрытый смысл быстрой езды в жаркий летний день: «Сурэнхуу едва сдержал поводья коня (*Саарал морины амыг арайхан тогтоож*), спешившись около обо, он вытер пот с крупа коня» (*хөлсий нь хусаад*). Опять же ассоциативные связи на уровне подтекста дают читателю представление о быстрой езде и жарком летнем дне. Сам герой остановился, чтобы покурить, отдохнуть и дать отдых коню. На этом первая подтема закончена. Последняя синтагма первой фразы и первая синтагма следующей связаны между собой начальной рифмой, анафорой: *тамхи — таашаа*. Здесь переход лишь формальный. Смена смысла влечет за собой смену ритма, во второй, центральной, части сверхфразового единства ритм замедляется, потому что герой и автор следят за конем, они любят его, надолго задерживая взгляд. Это передано длинной синтагмой с доминирующими атрибутивными конструкциями. Группа подлежащего *...морь нь* состоит из трех синтагм, включающих в себя развернутое определение коня. Лексическая соотнесенность по смыслу и значению такова: *тогтоож-тогтоож*; лексический повтор *гоо сайхан-уран сайхан* передает кульминацию темы в центре: *ялуун саарал морь нь тогтоож ядан* («Прекрасный буланный скакун не стоит на месте»). Обращает на себя внимание причинно-следственная смысловая связь глагола *тогтоож ядан* («не стоит на месте») (глагольная аналитическая конструкция) с ногами коня. Автор с любовью детально описывает коня, глядя снизу вверх, — ведь герой сидит на земле и курит. Взгляд читателя сначала прикован к ногам лошади, затем поднимается и останавливается на прекрасной голове буланого скакуна, который яростно машет ею, отбиваясь от мух. А сидящему Сурэнхуу кажется, что голова парит в облаках и вот-вот исчезнет (*уулэнд умбан алдмаар*).

Третья микротема сверхфразового единства выражена тремя синтагмами — теми же предикативными конструкциями, но связь в них обозначена иначе: субъект—объект (глагол и дополнение). Мик-

ротема выражает новый взгляд самого автора на коня, более спокойный, менее торжественный взгляд постороннего человека. Авторская позиция отражена в последней синтагме: *эзнийхээ сэтгэлийг баясгана* ('радует сердце своего хозяина'). Если Д. Нацагдордж в центральной микротеме описывал коня изнутри, глазами героя, то здесь — извне, со стороны. Доминантное, ключевое слово *саарал* — 'буланный' задает ритм всему сверхфразовому единству, создает внутреннюю рифму, обуславливая главное сочетание *а/р* в словах: *ярайсан, ялуун, саарал, газар, уран, сайхан, агаарт, хавирганы алдмаар*.

Связи слов внутри синтагм также зависят от типа коммуникативной направленности текста. Если в изобразительно-описательном тексте преобладает примыкание, например: *хээр хөдөөгийн удам газар, ялуун саарал, хээр хөдөөгийн цэнгэл*, то в повествовательном тексте, с усилением динамики, в предикативных конструкциях усложняются связи между глаголом-сказуемым и подчиненным словом. В таком тексте обстоятельственная, субъектно-объектная синтагма передают отношения между субъектом и предикатом. В рассматриваемом тексте «*Шувуун саарал*» Д. Нацагдорджа, сочетающем и описательность и повествовательность, автор описывает цепь действий, направленных на один объект. Поэтому в рематической части большая роль принадлежит переходным глаголам, часто в форме побудительного, страдательного или совместного залога. Переходные глаголы сочетаются с прямым (существительное в винительном падеже) и непрямым (существительное в исходном и орудном падежах) дополнением, а глаголы движения — с существительными в дательном падеже. С одной стороны, глагол в данном случае управляет формами зависимых существительных, с другой стороны, коммуникативно наиболее информативный член предложения, как правило, оформленный падежом, не может употребляться без глагола.

Кроме того, использование в тексте вертикальных рематических связей залоговых форм глаголов соответствует главному мотиву текста — гармония человека и природы, его взаимодействие с природой. В мире не существует ничего, не связанного друг с другом, причем природное по отношению к человеку доминирует. Из тридцати глаголов в приведенном отрывке рассказа «*Шувуун саарал*» пятнадцать относятся к коню.

А во всем тексте (348 слов) количество использованных аффиксов распределяется так: родительный падеж — 43 раза, дательный — 16, винительный — 14, орудный — 9, исходный — 5, совместный — 2 раза; глагольные формы: совместный залог — 30 раз, предварительное деепричастие — 4, продолженное — 3, слитное — 2, условное — 1 раз [8: 81].

## Примечания

1. Здесь и далее перевод А. Гитович. См.: Д. Нацагдордж. Избранное. М., 1956. С. 26—30.

Использование такого распространенного в монгольском языке явления, как парные словосочетания (*хоршоо үг*), также способствует усилению эмоциональной окрашенности текста. Например, *хээр хөдөө, гоо сайхан, ялуун саарал, хөндий тал, ийш тийш* и др. Этой же цели служат парные глаголы (аналитические конструкции) *тогтоож ядна* ('едва сдерживает'); *яралзан ирэх* ('красоваться'); *гайхан магтах* ('восхищаться'), *ээлжлэн цавчих* ('бить копытами'), *хурч ирсэн* ('прибыл'). Лексический повтор в конце отрывка: *зүг зүг* ('в разные стороны'), *гэр гэртээ* ('по домам'), *хоёр гурваараа* ('по двое, трою') передает ритм поступи коня и как бы завершает кадр фильма, проходящего перед глазами зрителя-читателя.

Так Д. Нацагдордж заканчивает этот фрагмент текста: всадники скрываются из вида: *ярилцан исгэрэлдэн одоогооно* ('удаляются, переговариваясь и насвистывая'). В самой последней фразе намеренно выделена центральная синтагма: *шувуун саарлын тухай яриа болоцоод* ('все вокруг заговорили о буланом коне'), возвращающая читателя к главной теме рассказа. Ее выделяют размер и сложность грамматических конструкций, а именно: атрибутивная конструкция с послелогом и родительным падежом, глагол-связка в форме разделительного деепричастия.

Вот как выглядит предложение целиком: *Цугаар нэг зэрэг/ саарлын тухай яриа болоцоод/ оройн шар наранд /зүг, зүг гэр гэртээ /хоёр гурваараа нийлэлдэн/ ярилцан исгэрэлдэн одоогооно* («Все дружно обсуждали достоинства коня и только на закате стали группами по два-три человека разъезжаться в разные стороны по домам, переговариваясь и насвистывая»).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что ритм художественной прозы обнаруживается в композиционном строении текста, в чередовании глав, фрагментов текста, в повторах отдельных мотивов и художественных образов. Ритм же создается сменой форм повествования, организацией всего речевого движения, особенностями синтаксического строя, ритм выступает как смыслообразующая категория (см.: [19: 183—184]).

Анализ самых популярных, программных произведений Д. Нацагдорджа убедительно показывает, насколько его поэзия органична для монгольского национального сознания, насколько манера его письма близка фольклорной стихии.

Творчество Д. Нацагдорджа, чье имя стоит в ряду классиков мировой литературы XX в., стало мостиком перехода монгольской словесности от старых приемов повествования к складыванию совершенно новой эстетики художественной литературы. Опыт Д. Нацагдорджа нашел свое продолжение в творчестве его преемников — современных монгольских писателей.

2. Неточный перевод. Здесь: «Мужи собираются на крутых склонах и в скалах. Там обо, подобные Сумэру, где ежегодно совершаются обряды».

3. Шувуун саарал — быстроногий буланный скакун. Перевод Т. Бурдуковой. См.: Д. Нацагдорж. Избранное. М., 1956. С. 165.
4. Частица *нь* рассматривается как самостоятельное слово.
5. Перевод Т. Бурдуковой.

### Литература

1. Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. М., 1988.
2. Нацагдорж Д. Зохиолууд. Улаанбаатар, 1961.
3. Нацагдоржийн Уламжлал утга зохиолын өнөөгийн зангилаа асуудлууд. Улаанбаатар, 1990.
4. Неклюдов С. Ю. Статические и динамические начала в пространственной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
5. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982.
6. Черемисина Н. В. Русская интонация. Поэзия, проза. Разговорная речь. М., 1989.
7. Хорлоо П. Холбоо найруулгын учир. (Яруу найргийн төрөл зүйлийн асуудалд) // Хэл зохиол судлал. Улаанбаатар, 1980.
8. Балдан Д. Нацагдоржийн зохиолын хэл найруулгын зарим онцлог. Улаанбаатар, 1978.
9. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
10. Гаадамба Ш. Утга зохиолын онолын үндэс. Улаанбаатар, 1989.
11. Жамбалсүрэн. Монгол хэл шинжлэлийн онолын зарим асуудал. Улаанбаатар, 1987.
12. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.
13. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф // Труды по языкознанию. М., 1982.
14. Лувсанвандан Ш. Орчин цагийн монгол хэлний өгүүлбэрийн бүтцийг судлах асуудалд // Хэл зохиол судлал. Улаанбаатар, 1977.
15. Лувсанвандан Ш. Хэл-дохионы тогтолцоо болох нь хэл зохиол судлал. Улаанбаатар, 1975.
16. Мөөмөө С. Об общих фонетических особенностях монгольского языка // Хэл зохиол судлал. Улаанбаатар, 1977. Х боть.
17. Наранбат У. Монгол хэлний найруулгын судлал. Өвөр Монгол хэвлэлийн хороо. 1986.
18. Черемисина Н. В. Русская интонация // Поэзия, проза, разговорная речь. М., 1989.
19. Скородумова Л. Г. Организация ритма в монгольской художественной прозе // MONGOLICA. Vol. 2(23), 3 (24). Ulaanbaatar, 1991; 1992.