

ФИЛОСОФИЯ СТЕПНОЙ ЛИРЫ

© Рыбас Александр Евгеньевич

кандидат философских наук, доцент

Санкт-Петербургский государственный университет

Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

E-mail: alexirspb@mail.ru

В статье анализируются идейно-философские ресурсы анафоры, как ее понимает и использует в своем поэтическом творчестве Баир Дугаров. Показывается, что отождествление «анафоры» с начальной рифмой и аллитерацией не является корректным, так как в данном случае решающим оказывается связанное с ней культурно-мировоззренческое содержание. Исследуются истоки и идеологический контекст противопоставления конечной (европейской) и начальной (характерной для тюрко-монгольской поэзии) рифм, а также попытки их творческого синтеза для создания объемного звучания поэтической речи. Раскрывается суть основных моментов, определяющих философское содержание лирики Баира Дугарова. Делается вывод, что несмотря на сознательные поиски вдохновения в традициях кочевой культуры, Баир Дугаров представил в своих произведениях художественные рецепции актуальных проблем современности, а также личный опыт философского осмысления жизни.

Ключевые слова: Баир Дугаров, анафора, начальная рифма, концевая рифма, философия поэзии.

Анализируя поэтическое творчество Баира Дугарова, нельзя не заметить, какое большое внимание он уделяет анафоре. Закономерно возникает вопрос, почему же выделяется именно эта стилистическая фигура, в чем ее преимущество и особенности.

Уже в 1982 году в своих дневниковых записях Баир Дугаров отмечает как особое достоинство переводчика понимание важности анафоры и стремление сохранить ее в переводе: «А.П. чутко к бурятскому улигерному стиху, к поэтике оригинала. Старается передать анафоричную рифмовку – когда рифмуются начальные слоги, а не конечные, как в русском стихосложении» [4, с. 148]. В других местах анафора также определяется как «начальная рифма», иногда эти понятия отождествляются и используются как синонимы.

Однако, просмотрев примеры того, как используется «анафоричная рифмовка» в стихотворениях Баира Дугарова, нетрудно убедиться, что она очень отличается от начальной рифмы. Действительно, начальной рифмой принято называть созвучие, находящееся в начале стиха, причем это созвучие может относиться к *любой* части первого слова или даже к нескольким словам в начале стиха. Чаще всего при этом рифмуются последние слоги первых слов симметричных строк. В таком виде начальная рифма нашла применение, например, в русской поэзии Серебряного века, прежде всего в символизме (З. Гиппиус, Ф. Сологуб), футуризме (Д. Бурлюк) и имажинизме (В. Шершеневич), когда восставшие против традиционной «пошлости» поэты отвергли «тривиальные» концевые рифмы, считая их препятствиями на пути творческого самовыражения и свободного стихосложения.

Баир Дугаров понимает «начальную рифму», если можно так выразиться, предельно строго, требуя, чтобы рифмовались исключительно *первые* слоги первых слов, на которые, к тому же, должно падать ударение. Очевидно, что в данном случае «анафора» – это начальная рифма в весьма усеченном виде. Однако дело не только в этом. Важнее то, что отождествление «анафорической» и начальной рифм привело бы к потере главного – того, что и создает специфику «улигерного стиха». А ведь именно эту специфику и призвана выразить, по мысли Баира Дугарова, анафорическая рифма. В дневниковых записях 1982 года читаем далее: «В европейском классическом стихе, в частности русском, тон задает ее величество рифма, как правило, конечная. В бурятской, в целом в тюрко-монгольской поэзии, анафора, или начальная аллитерация, правит ритмической организацией стиха» [4, с. 347].

Как видно отсюда (а подобных высказываний можно найти в сочинениях Баира Дугарова много), анафора противопоставляется рифме европейской, причем так, чтобы подчеркнуть гетерогенность тюрко-монгольской и европейской поэтических традиций. Может показаться на первый взгляд, что речь идет здесь только о различных способах «организации стиха». К такому выводу побуждает склониться уточнение, приставленное к анафоре при помощи союза «или»: анафора определяется как начальная аллитерация, в результате чего она представляется прежде всего как *технический* прием стихосложения. Между тем, анафора, как ее понимает и использует Баир Дугаров, в содержательно-

смысловом отношении гораздо шире аллитерации. Начальная аллитерация – это повторение сродных звуков, преимущественно согласных, с целью акцентирования отдельных содержательных моментов стихотворения или создания особой мелодики стиха. На этом ее функции и заканчиваются. Более того, начальная аллитерация – это вовсе не рифма, а значит, она случайна и необязательна. И было бы, как минимум, странным полагать, будто такая начальная аллитерация могла бы «править ритмической организацией стиха».

Итак, анафора, как ее понимает Баир Дугаров, не может быть названа ни начальной рифмой, ни тем более не может она отождествляться с начальной аллитерацией. В разведении этих понятий: «анафоры», с одной стороны, и начальной рифмы и аллитерации, с другой, заключается *первое условие* правильного подхода к пониманию творчества поэта. В «Сутре мгновений» имеется и такая запись, позволяющая нам судить о том, что понятие «анафора» изначально и сознательно наделялось особым содержанием, препятствующим тому, чтобы считать ее простым художественным приемом: «О бурятском стихосложении. Конский аллюр не отражается ли в исходных ритмах монгольского стиха: рысь – *хатар* как хорей, галоп – *оодор* как ямба, а иноходь – *жороо* как амфибрахий. Анафора у сказителя-улигершина – набираешь дыхание и слог тянется на всю долготу выдоха. Чем глубже вдох – погружение в традицию, тем сильнее выдох – на всю Степь. Так рождалось – на фольклорных истоках – “Сокровенное сказание”» [4, с. 426]. Эта мысль – принципиальная для Баира Дугарова – повторяется и позже, в «Азийском аллюре»: «Сказитель, прежде чем начать свой эпический речитатив, набирал дыханье, и стих лился на всю долготу выдоха. Чем глубже вдох – погружение в традицию, тем сильнее выдох – на весь простор. Так обретал крылья – на фольклорных истоках – тюрко-монгольский эпос, развертывая в тексте широкий свиток образцов анафорического стиха» [1, с. 3].

Понятно, в частности, почему «анафора» – это рифма и почему такое большое внимание уделяется повторению *гласных* звуков в начале стиха: они позволяют поэтической мысли «выдохнуться», обрести самостояние и затем разлиться «на весь простор». Это было бы воистину невозможно, если бы анафора была начальной аллитерацией, с ее навязчивым повторением согласных звуков – своего рода затворов мысли, мешающих ее открытому звучанию в слове. Понятно также, что долгота анафорического звучания имеет вертикально-историческое измерение, поскольку доносится к нам из глубин седой древности, актуализируя вневременное содержание традиции. Именно традиция предстает в данном случае как бесценный дар безмерной Степи, определяющий музыкальность и важность поэтического слова. Вот наиболее демонстративное высказывание Баира Дугарова на этот счет: «Анафора, или начальная рифма, присущая поэзии степного Востока, несет в себе не только самобытный принцип звуковой организации стиха, но и этнокультурное духовное кредо кочевников Центральной Азии» [1, с. 4]. Таким образом, истолковывая «начальную рифму» не как «словесную прихоть», а как «знак поэтической традиции», указывающий прежде всего на особое «духовное кредо» кочевых народов, Баир Дугаров дает понять, что он, как поэт, призван «протянуть струну» между ушедшим в прошлое непреходящим и современностью, оторвавшейся на время от своих корней. Анафорическая рифма в этой связи выступает одновременно и маркером подлинности в культуре и жизни, и своеобразным ключом к истолкованию сакральных смыслов, позволяющим продолжить исполнять «недопетые саги»: анафорическую рифму по праву можно назвать «звуком путеводным», ведущим к фундаментальным принципам бытия кочевника.

Посмотрим, однако, действительно ли это так. Рефлектирующее сомнение, образующее *второе условие* правильного подхода к пониманию творчества Баира Дугарова, в данном случае продиктовано исключительно стремлением прояснить статус традиции, апелляция к которой дает поэту возможность и основание быть тем, кем он является, или, по крайней мере, желает быть – самозабвенным певцом Степи, более того – ее настоящим голосом. Ведь иначе вряд ли можно было бы ответственно сказать о себе следующее:

Эра могучих сказаний зачем мою песню тревожит?

Эхо анафор степных ощущаю дыханьем своим.

Лад стихотворный – от родины. Горы – как вечный треножник.

Ланью промчались столетья. Небес можжевеловый дым [2, с. 100].

Вообще «нимб старины» – это неременный атрибут художественного языка Баира Дугарова. «Завещанные мантры» настолько сильно руководят его поэтическим вдохновением, что невольно создается впечатление, будто поэт, который «настроен на седую старину», видит в ней не только исток мудрости, но и абсолютно истинное содержание. Вопиющий разрыв между тем, что есть, и тем, что когда-то было и должно быть всегда, задает символику поэтических образов и вызывает у сочув-

ствующего читателя ностальгию, в результате чего активно стимулируются процессы культурно-национальной самоидентификации. Кроме того, противопоставление по вертикальной линии «прошлое/настоящее» усиливается акцентированием контраста в горизонтальном отношении «Восток/Запад». Вот, например, характерное высказывание Баира Дугарова: «Степной анафорический аллюр и пушкинская традиция русского стиха являют собой два притягательных магических полюса в поэтическом пространстве Евразии» [1, с. 4]. И если, исходя из этой цитаты, можно было бы подумать, что речь идет не столько о противопоставлении, сколько о констатации наличия двух поэтических традиций, хотя они и названы здесь «полюсами», т. е. диаметрально противоположными явлениями, то в других местах мы находим более четкое разграничение муз Востока и Запада, например:

А в Азии не принято писать сонеты,
Анафора конечной рифме не чета [2, с. 163].

При этом подчеркивается, как правило, «подчиненное» положение степной лиры, даже ее подавленность канонами европейского стихосложения, а сам поэт мыслит себя заступником анафоры, что предполагает необходимость *бунта* против господствующих представлений о существе и технике поэтического творчества:

Ямб коронован, анафора бродит в тени.
Я иноходец в пространстве, где правит галоп [2, с. 275].

Следует заметить также, что двойное противопоставление, обуславливающее содержательную специфику лирики Баира Дугарова, имплицитно демонстрирует читателю идейную близость прошлого и музыки Востока, с одной стороны, и настоящего и музыки Запада, с другой. Струна, которую нужно еще натянуть, чтобы она зазвучала и передала первозданную мелодию, едва сохраненную для нас традицией, и ритмически выверенный, но лишенный мелодичности «гул двадцать первого века» [2, с. 116] – вот те два «магических полюса» поэтического пространства, причем не только Евразии, которые определяют судьбу и деятельность поэта. Таким образом, в принципиальном различии анафорической и конечной рифм кроется фундаментальное различие мировоззрений и – шире – философских позиций. По крайней мере, именно это и имеет в виду Баир Дугаров.

Какая же связь может быть обнаружена между рифмой и мировоззрением? Вопрос этот, как ни странно, вполне законен – и в этом убеждают нас не только поэтическое чутье Баира Дугарова, но и некоторые факты из истории стихосложения. Известно, что в европейской поэзии рифма – довольно позднее изобретение. В античной Греции не было рифмы, и все великие поэтические творения – от эпических поэм Гомера и Гесиода, трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида и до поэм о природе древнегреческих философов – были свободны от рифм, что отнюдь не делало – и не делает – их менее совершенными. В Древнем Риме расцвет поэзии имел место тогда, когда рифма еще не была принята в качестве обязательного атрибута стихосложения. Так, у Овидия, Вергилия и Горация рифмы иногда встречаются, но они, как правило, являются случайными или не играют в произведении особой роли. Весьма вероятно, что классики древнеримской поэзии, хотя и знали рифму, но относились к ней с пренебрежением, считая ее, скорее, помехой для художественного выражения мысли. По мере деградации древнеримской культуры, что было связано не в последнюю очередь с распространением христианства и провозглашением его в качестве государственной религии Римской империи, рифму начинают активно использовать второстепенные поэты-эпигоны, которые, будучи не в состоянии развивать идейное содержание поэтических произведений, стали обращать исключительное внимание на их форму. Наличие рифмы, с одной стороны, позволяло скрыть отсутствие собственно поэтического в стихотворении, а с другой, упрощало трансляцию сказанного. И то и другое обстоятельства как нельзя лучше способствовали развитию *христианской* поэзии, и именно христианские поэты добились всеобщего признания рифмы. С тех пор, оказавшись в контексте христианского стихотворчества, рифма перестала быть простым художественным приемом и стала нести на себе определенную идеологическую нагрузку.

Первым поэтом, создавшим полностью рифмованные произведения, был Коммодиан Газский, живший в III веке. Показательным является тот факт, что Коммодиан обратился к поэзии только после того, как отказался от язычества и принял христианство, а расцвет его поэтического творчества совпадает с занятием должности епископа в Северной Африке. До нас дошли два сочинения Коммо-

диана: «Christiani instructiones adversus gentium deos pro Christiana disciplina»¹ и «Carmen apologeticum adversus judaeos et gentes»², в которых в стихотворной форме излагаются основы христианского верования, доказывається его превосходство над язычеством, в том числе иудаизмом, обосновывается необходимость обращения в христианство, особенно в преддверии конца света. Как видно, содержание произведений Коммодиана вряд ли можно назвать поэтическим, но именно поэтому в них такое большое значение придается рифме. Впрочем, рифма была не единственным средством воздействия на читателя: христианский проповедник использовал и другие приемы, упрощая гекзаметр и прибегая к таким способам артикуляции сакрального, как акростих.

В дальнейшем идеологический потенциал конечной рифмы был замечен и другими христианинскими поэтами, среди которых следует назвать прежде всего Амвросия Медиоланского (340–397) – миланского епископа, обратившего в христианство Аврелия Августина, и Аврелия Пруденция Клемента (348–405), прозванного «христианским Горацием». В V веке рифма становится регулярной, и ее статус как необходимого формального условия поэтического творчества закрепляется в европейской культуре благодаря священнику-поэту Целию Седулию. Главное сочинение Целия «Carmen paschale»³, стяжавшее ему славу «христианского Вергилия», представляло собой прославление христианства и подробное изложение священной истории и евангельских сюжетов, а также опровержение ересей. Известны также гимны Христу, написанные Целием; в них последовательно проведена рифма. Эти сочинения получили широкое распространение и оказали большое влияние на всю средневековую латинскую церковную поэзию. Начиная с IX века рифма становится обязательной и из церковной поэзии переходит в поэзию светскую сначала романских, а затем и германских народов.

Итак, конечная рифма утверждается в качестве нормы в европейском стихосложении вследствие того, что она оказалась весьма удобной для художественного выражения идейного содержания христианства. Действительно, важнейшей особенностью христианского мирозерцания является *эсхатологизм*, т. е. такое отношение к миру, которое обуславливается представлениями о наличии конечных целей мироздания, исторического процесса и человеческой жизни. Эсхатологическое мышление характеризуется постоянным сосредоточением внимания на конце, поскольку этот «конец» знаменует собой завершение времени – бренности человеческого существования и возврат в вечность – царство Истины. С этой точки зрения, только конец является самым важным, это «цель», в то время как то, что ведет к нему, – всего лишь «средства». Если учесть все вышесказанное, то обращение христианинских поэтов-проповедников к конечной рифме выглядит неслучайным. Именно конечная рифма превращает стих в своего рода эсхатологическое высказывание, которое по форме соответствует христианскому мышлению. Ведь не зря в европейских поэтиках проводится мысль о том, что рифмоваться должны ключевые слова в стихотворении, выражающие основную мысль автора: в конце *должно* говориться самое главное, ибо это – цель, а все остальное – лишь то, что ведет к ней.

Таким образом, конечная рифма исторически и логически связана с христианским мировоззрением. Распространение и признание конечной рифмы в европейском стихосложении обусловлено христианизацией культуры, а также той ролью, которую играла церковь в общественной жизни. С определенной долей уверенности можно сказать, что пока европейская культура не освободится от культа, а мышление – от эсхатологизма, конечная рифма будет занимать господствующее положение в ритмической и смысловой организации стиха.

Как же обстоит дело с «анафорической» рифмой, за восстановление в правах которой выступает Баир Дугаров? Очевидно, что здесь акцент ставится на начале, а не на конце. Причем начало, артикулированное гласными, звучит, как струна, и долгота звучания определяет длину стиха. Главное, существенное выговаривается сразу, здесь и теперь, к тому же максимально громко и открыто, а по мере продвижения к концу стиха оно затихает, теряясь в бесконечных просторах степи. С технической точки зрения, такое понимание «анафоры» ближе всего к ассонансу, или, точнее, к ассонансной начальной рифме. Но за своеобразной техникой стихосложения необходимо рассмотреть соответствующую философскую позицию, которую Баир Дугаров старается отождествить с «духовным credo» кочевых народов. В чем же суть этой позиции? Ассонансная рифма позволяет иначе, не по-европейски взглянуть и на человека, его деятельность и смысл жизни, и на мир в целом. Становится ясно,

Что правит вечностью не бог –

¹ «Наставления христианам против языческих богов для христианского обучения» (лат.)

² «Апологетическая песнь против иудеев и язычников» (лат.)

³ «Пасхальная песнь» (лат.)

Его величество Мгновенье [4, с. 429].

На первом плане оказывается настоящее – единственная реальность, в которой человек живет и которую ценит, однако эта реальность постоянно ускользает от него, будучи неуловимой для мысли. Прозрачная черта между тем, чего уже нет, и тем, чего еще нет, – вот та единственная определенность, которую поэт стремится выразить в слове. Трудность, связанная с этим, сводится к тому, что слово так или иначе сковывает реальность в понятии, в результате чего актуальное переживание жизни подменяется ее рациональной конструкцией. С одной стороны, сказанное о настоящем тотчас же становится прошедшим, а значит, всегда уже не тем, что следовало бы сказать, а с другой, само высказывание предполагает редукцию чувства к мысли.

Думается, что обращение Баира Дугарова к «анафоре» – это ни что иное, как попытка преодолеть указанную трудность. Чтобы убедиться в этом, достаточно *услышать*, как сам автор читает свои стихи. Глубокий вдох – протяжное и громкое звучание первых гласных – ускорение речи по мере проговаривания стиха – последние слова еле слышны – пауза. Затем – новый стих, в том же режиме. Невозможно не заметить, что главное здесь не то, что говорится, а то, что *звучит*. Слова, хотя и они «к месту», вовсе не выражают того, о чем идет речь в стихотворении; они и подбираются таким образом, чтобы *не мешать* звучанию начальной рифмы. А звучит в этой рифме *непосредственное переживание текущего мгновения* – то, что невозможно схватить в понятии, потому что содержание этого переживания постоянно меняется. Наверное, не будет натяжкой сравнить анафорические стихи Б. Дугарова с симфоническими музыкальными произведениями: самое важное передается здесь без слов, потому что слова, даже самые красивые, коверкают язык музыки. Вот пример «музыкального» стихосложения из «Протяжных гимнов»:

Топот оседланных бурь пронесся по желтым степям от Саян до Дуная.
Ток бесконечных племен, утвердивших Евразию как праединство народов.
«Тангра ведет мое сердце и племя мое от полыни к бессмертью», –
Так начинал Аспарух свое слово, на пыльных путях обретая отчизну [2, с. 101].

Ассонансная рифма, акцентируя внимание на настоящем, предполагает неопределенность и вариативность будущего. Нет единой и необходимой для всех цели, как нет универсального смысла жизни или творчества. Реальность настоящего сохраняет открытость пути, и каждому человеку придется самостоятельно решать, какой из них выбрать. Все пути одинаково приемлемы и равноценны, потому что важно откуда, а не куда. В отличие от европейского эсхатологически упорядоченного культурного пространства, в котором так много внимания уделяют дорогам, стараясь понять, какова же из них ведет к конечной цели, в степи вообще не бывает дорог, потому что сама степь – дорога. И если в Европе поэт – это тот, кто знает ответ, то атрибутом анафорической поэзии является наличие *вопросов*.

Как поэт «анафоры», Баир Дугаров, хотя и слышит в себе «голос неба», который, наполнив душу, «разрывает при пенье певца» [4, с. 227], категорически отказывается от поэмы «пророка» или «учителя» – вообще от всякого привилегированного статуса, так или иначе выделяющего поэта из «толпы» и наделяющего его «двойным зрением», чтобы постигать «тайны бытия» и при помощи «прикровенной» речи приобщать читателя к заповедному миру «таинственно-волшебных дум». Сила поэтического слова Б. Дугарова заключается не в том, что оно сообщает человеку те или иные ответы на смысловые вопросы, а в том, что оно позволяет ему осознать и, осознав, пережить принципиальное отсутствие каких бы то ни было ответов. Именно вопрос, который «вечен», а не ответ, который каждый раз может быть иным и никогда не бывает адекватным, является важным для человека.

Кто запомнил уроки мыслителей,
Что молчаньем ответить смогли?
И качается знак вопросительный,
Опираясь на точку Земли [3, с. 150].

Умение задавать вопросы – или, точнее, обнажать скрывающиеся за ними неразрешимые проблемы – вот главная задача поэта. Не случайно в стихотворениях Б. Дугарова так много вопросов и вообще нет ответов: вопрос самоценен и самодостаточен, он свидетельствует о понимании жизни, в то время как ответ легковесен, ибо он создает иллюзию того, что жизнь действительно понята.

У вечной звезды я спросил на рассвете:

«Что значит мой свет, если нету бессмертья?
Что значит мой голос на этой Земле,
Такой незаметной в космической мгле?»

Звезда не ответила, тая в тумане.
Неужто в безмолвии суть мирозданья?
И солнце дрожало на капельках рос.
Был смертен мой голос, но вечен вопрос [3, с. 93].

Остановимся несколько подробнее на характеристике ключевых моментов, задающих доминантную мелодию поэзии Баира Дугарова, чтобы понять, действительно ли достоинства и специфика его произведений обусловлены исключительно апелляцией к традиции – древней культуре тюрко-монгольских народов, или его муза вдохновлялась иными мотивами – быть может, поиском философских решений актуальных проблем современности. В последнем случае сам факт обращения к традиции будет указывать не на ее возрождение, а, скорее, на творческое моделирование, представляющее собой известный эффект историко-культурной ретроспективы.

Важнейшими маркерами, задающими пространство разворачивания поэтической мысли Баира Дугарова, можно назвать образ «космического мрака», с одной стороны, и образ человека, пытающегося пробиться к «свету», с другой. Следует подчеркнуть, что «мрак» и «свет», выступая в качестве контрастных смысловых определенностей, не превращаются от этого в ценностно окрашенные понятия с строго фиксированным содержанием. Скорее, они должны быть поняты как существенные моменты поэтического творчества, диалектически дополняющие друг друга:

Чем острее человеческий взгляд,
Тем плотнее космический мрак [2, с. 58].

Противопоставление «света» и «мрака» нацелено на достижение максимально возможной полноты выражения смысла. Поскольку «постигается свет через мрак»

И истины вечной свет
Струится сквозь «нет» [2, с. 35],

то задача поэта, согласно Б. Дугарову, состоит в том, чтобы, погружаясь и погружая читателя в «мрак», извлекать из него «свет».

Категории «свет» и «мрак» образуют вереницы зависимых от них смыслов, получающих образное выражение и тоже, в свою очередь, дающих начало другим смыслам. Так, «мрак» уводит читателя в «бездну мирозданья», но не для того, чтобы он затерялся в ней, разуверившись в своих силах, а для того, чтобы в свете звезд Медведицы он смог увидеть «большой вопросительный знак» и «спиной почувствовать дом», возвратиться к «свету очага», а возвратившись, опять ощутить себя кочевником и снова по звездам отправиться в путь.

Посредством творческого сочетания «мрака» и «света» представлено у Баира Дугарова и существо человека.

Кто ты, человек:
Пришедший из тьмы во тьму,
Пришедший от света к тьме,
Пришедший из тьмы к свету,
Пришедший от света к тьме,
Пришедший от света к свету?.. [4, с. 191]

Более важная, фундаментальная сторона человека – мрачная, именно здесь следует искать глубинную суть человеческого бытия: не случайно «на фоне вечности гор замирает в изумлении смертное “я”» [4, с. 409]. Космическая природа человека надындивидуальна, стихийна, она позволяет каждому из нас ощутить свое подлинное родство со всем сущим. Поэт стремится осветить словом «на шершавом листе бытия» прежде всего «мрак» человеческой жизни, подчеркивая ее скоротечность и безысходность:

Отчего, человек,
Ты тоскуешь в своей человечности?
Оттого, что любви не хватает
И вечности?

В ночь уйдешь.
И окажешься вместе с планетой
По ту сторону
Жизни и света.

Но не встретишь в безмолвии звездном
Ни друга, ни бога.
Одинока родная Земля,
Одинока [2, с. 75].

Большое внимание уделяется также и «светоносной» стороне человеческого существования, и особенно потому, что человек, упиваясь своей силой и славой, забывает о бездонном «мраке» собственной жизни и начинает петь «о своем назначенье высоком». Для обозначения такого выхолощенного модуса жизни Б. Дугаров вводит понятие «неовека». Человек неовека, оторвавшись ото «всех богов, растворившихся в бездне», и возгордившись собой и своими деяниями, будет существовать, постепенно «задыхаясь от собственной песни», и в конце концов бесследно исчезнет с лица Земли. К успехам современной техногенной цивилизации, создающей условия для торжества «светоносной» эры без признания «ночной мглы» в качестве необходимого ее основания, следует поэтому относиться критически:

Все больше человека в неовеке.
Все меньше человека в человеке [2, с. 274].

Спаси человека, а вместе с ним и планету, утверждает Б. Дугаров, по силам только поэтам, которые приходят «по трещине мира» и способны «превозмочь себя словом». Лира поэта звучит «из глубины веков» – «из печали света», чтобы связать распавшуюся цепь времен:

Нить времен сказителями ткется.
И мгновений суть – не суета –
Лишь в душе поэта отзовется
Иль не отзовется никогда [3, с. 135].

Тема поэта в поэзии Баира Дугарова – это не просто дань традиции и даже не опыт саморефлексии. В образе поэта следует видеть прямое указание на то фундаментальное основание, которое и придает стихотворениям смысловое единство. Не случайно только задаваясь вопросом о том, что такое поэт, можно действительно писать стихи. И каждый раз, когда ставятся подобного рода вопросы, поэту открывается бездонный источник его вдохновений и он получает силу «в свет трансформировать боль».

Никогда не умолкнет печальная лира,
Потому что есть в черной тоске мирозданья –
Вечность.
Уходя из жестокого этого мира,
Оставляют поэты свое завещанье –
Нежность [2, с. 79].

Настоящий поэт – всегда и прежде всего философ. Несмотря на то, что «поэт в стихе – как вещь в себе», своим словом он «обнять вселенную готов» и именно это считает своим призванием.

Странная есть у поэтов привычка –
Сквозь сито своей души
Просеивать мир,
Эхо облекая в слова,
И это все называть стихами [2, с. 287].

В контексте обоснования важности дела поэта-философа следует рассматривать и попытки Баира Дугарова добиться естественного слияния в едином поэтическом пространстве двух традиций стихосложения: европейской и тюрко-монгольской. «Песнь поднебесья» пронесится над Ольхоном, Гоби, Индией – и в то же время над Парижем, Кёльном, Латвией, Грузией и даже над Америкой, оживляет мифы далекого прошлого с тем, чтобы высветить настоящее и заглянуть в будущее, выразить думы поэта о мире в целом и о человеке, вселенском кочевнике, извечно совершающем свой путь

От крика к голосу,
От сабли к колосу,
От мифа к логосу,
От бубна к лотосу,
От чия к полюсу,
От юрты к космосу [2, с. 148].

Этой цели служат и эксперименты с сочетанием «анафорической» и «эсхатологической» рифм, в результате чего создается неповторимый эффект объемности поэтического изображения. Во многом благодаря начальной рифме стихотворения становятся мелодичными, протяжными, настраивая читателя на философский лад, а концевая рифма придает стихам энергичное звучание. В итоге достигается идеал созерцательно-действенного отношения к миру, которое так необходимо в условиях современной интеркультурной жизни. Вот один из показательных примеров начально-концевой рифмы:

Подлунный мир преобразается в поэте,
Покуда из цветов изменчивых столетий
Звезде любви в стихах сплетается веноч.

Но небо тает в вихре суетных мгновений.
И не хватает грез – античных сновидений
Земле, затянутой в стальной корсет дорог [2, с. 67].

Думается, что рассмотренные нами основные мотивы поэтического творчества Баира Дугарова достаточно убедительно свидетельствуют о том, что главным источником его вдохновения были все-таки не традиции кочевой культуры, а личный опыт философского осмысления жизни. Несмотря на то, что Б. Дугаров сознательно поставил перед собой задачу восстановить «язык отцов», раскрыв глубину и особенности древнемонгольского мирозерцания, язык у него *свой*. Может быть, конечно, что, обращаясь к предкам и вступая в диалог с древней культурой, он тем самым обрел свой язык – самобытное звучание Степной Лиры. Но звучит эта Лира *сейчас* – и было бы странно, если бы ее мелодии не являлись голосом современности.

Литература

1. Дугаров Б.С. Азийский аллюр. Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2013. 208 с.
2. Дугаров Б.С. Степная лира: Стихотворения. СПб.: Свое издательство, 2015. 304 с.
3. Дугаров Б.С. Струна земли и неба: Стихотворения. Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2008. 360 с.
4. Дугаров Б.С. Сутра мгновений. Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2011. 440 с.

PHILOSOPHY OF STEPPE LYRA

Aleksandr E. Rybas

Candidate of Sciences in Philosophy, A/Professor

St. Petersburg State University

7/9 Universitetskaya emb., St.-Petersburg, 199034 Russia

The article provides an analysis of the ideological and philosophical resources of anaphora, as it is understood and used by Bair Dugarov in his poetic works. It is shown that the identification of “anaphora” with initial rhyme or alliteration is not correct because it is the cultural and ideological content related to the “anaphora” that is decisive. The author examines the origins and the ideological context of contrasting final (European) and initial (characteristic of Turko-Mongol poetry) rhymes, as well as the attempts made by Bair Dugarov to synthesize them to let the poetic speech sound volumetrically. The essence of the main points that determine the philosophical content of Bair Dugarov’s lyrics is discussed. It is concluded that despite the poet believed he was inspired in his creative activity by the traditions of nomadic culture, his poetry presented the receptions of urgent problems of the present, as well as his own personal experience of philosophical understanding of life.

Keywords: Bair Dugarov, anaphora, initial rhyme, end rhyme, philosophy of poetry.